



Festividad de San Baltasar: performances artístico-religiosas de la cofradía de la ciudad de Corrientes

**Tesista:
Ana Belén Cavalieri**

**Directora:
Dra. Cleopatra Barrios Cristaldo**

Tesina de graduación de la Lic. en Artes Combinadas de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)

Tema:

Festividad de San Baltasar:

Performances artístico-religiosas de la cofradía de la ciudad de Corrientes

Modalidad: Investigación *sobre artes*

Tesista: Ana Belén Cavalieri

Directora: Dra. Cleopatra Barrios Cristaldo

-Noviembre de 2018-

A mi mamá que me cuida en la tierra
A mi papá que me cuida desde algún lugar lejano
A mi madrina, mi segunda mamá
A mi padrino y tíos, mis segundos padres
A mi familia por todo lo que me brindaron
A mi familia del corazón, por alegrarme la vida
A mis hermanas y mi hermano del corazón por sostenerme siempre
A mis amigos por alentarme en cada paso que doy
A la Cofradía de San Baltasar por abrirme las puertas
A mi GRAN directora de tesina por la guía y la paciencia en este tramo

Agradecimientos

Dedico esta tesina de graduación, principalmente, a mi mamá y a mi papá que me enseñaron muchísimas cosas a lo largo de mi vida, que me hicieron valorar todo lo que me rodea, a siempre desear aprender cosas nuevas y que me hicieron conocer, desde pequeña, las artes escénicas, visuales y musicales.

A mi directora, no hay palabras suficientes que la describan a “Cleo”, ni tampoco hay palabras suficientes para agradecerle por haberme aceptado como tesista. Ella es una de las personas que más admiro y me di cuenta, durante este proceso infinito que fue mi tesina, que es perseverante, inteligente, humilde, con una paciencia terrible para encarrilarme con la tesina y muy exigente – que para mí eso algo bueno-.

A mi familia – de sangre y de corazón – y a mis amigos estar siempre que necesito un “dale, vos podes”, que me escuchan y me hacen reír.

A San Baltasar, no puede ser de otra manera, los cófrades dicen que San Baltasar elije a quienes tienen que escribir una tesina sobre la festividad y yo creo que es verdad. El santo elije, capaz para enseñarnos algo o redescubrirnos pero, estoy segura, en base a mi experiencia personal, que si no hubiera elegido este tema no habría descubierto el camino que quiero recorrer una vez que me gradué.

A la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, por haber creado esta carrera que se ganó mi corazón desde el primer día del cursillo de ingresantes.

A los profesores de la FADyCC por todo el conocimiento compartido durante la licenciatura. A pesar de las largas horas de clases, los textos infinitos o el stress cuando estas a tiempo límite en la creación de una obra (escénica, objetual, audiovisual, etc.) termino este período educativo con un cerebro lleno de conocimientos y con muchas ganas de seguir explorando, conociendo y profundizando todo lo que aprendí con ustedes.

A la Universidad Nacional del Nordeste, por brindarme la posibilidad de estudiar una carrera que amo y haber recibido una educación laica, gratuita y de calidad.

¡Viva la universidad pública gratuita, de calidad y laica!

¡Viva el Santo Cambá!

“Los negros (...) conservan sus costumbres y sus ritos y su culto a los antepasados y sus cánticos, en medio de la corteza aparente de una civilización que no es la suya: (...); mil y mil manifestaciones, todavía vivas (...); prueban que las semillas estaban muy profundas en el espíritu, y que no ha sido tan fácil el extirparla”

Luis Trabazo en Osorio de Olivera, 1956: 34.

“Históricamente, la sociedad correntina pretende no haber sido esclavista, es negadora de la esclavitud. Pero al margen de eso, hasta hace pocas décadas hubo –y todavía existen– manifestaciones de la religiosidad negra persistente como el culto a San Baltasar”

Carlos Cambá Lacour en Varsavsky, 2011.

Resumen

La devoción a San Baltasar fue impuesta en el siglo XVIII por la Iglesia y la corona española a los esclavos negros como un mecanismo conversión religiosa y de control social. Esa devoción fue fomentada en el país a través de las cofradías que fueron disolviéndose después de la abolición de la esclavitud. Pese a ello, la celebración al santo se mantuvo vigente y se cree que se debe a que los negros lograron apropiarse de la festividad introduciendo las pautas culturales africanas en los rituales.

En la ciudad de Corrientes, los afrodescendientes refundaron la cofradía de San Baltasar en la década de 1990 e impulsaron festejos públicos en honor al santo. La festividad tiene dos jornadas centrales, los días 5 y 6 de enero, y se caracteriza por el desarrollo de una serie de *performances artístico-religiosas* en las calles del barrio Cambá Cuá (“cueva de negros”, en guaraní) y en torno a una ermita ubicada en parque del mismo nombre.

En esta tesina indagamos cómo se configuran esas *performances artístico-religiosas* que realiza la cofradía de San Baltasar en Corrientes; cuáles son los lenguajes artísticos que intervienen en estas manifestaciones, de qué modo se combinan en los rituales; y cuáles son los roles y sentidos que estas prácticas adquieren para la comunidad afro-correntina.

En las *performances-rituales* de las ediciones de 2016, 2017 y 2018 observamos que una de sus características más importantes es la multidimensionalidad. Esto quiere decir que las *performances* mezclan diversos géneros y medios (cuerpo, teatro, la danza, la música) y buscan transmitir diferentes mensajes a la vez. Están conformadas por llamadas y procesiones donde el desplazamiento de los cuerpos y la *puesta en escena* ocupan un rol central. Participan *performers-devotos* que bailan y ejecutan música caracterizada por la percusión de tambores. Allí se destacan los ritmos del candombe correntino, afro-uruguayo, la charanda y la samba brasilera; y también personificaciones, vestimentas y movimientos kinésicos que recuerdan y actualizan formas culturales y devocionales africanas mezcladas con modalidades rituales de matriz católica.

Los diferentes lenguajes artísticos vinculados al ritual cumplen una función mediadora entre los *performers-devotos* y el “santo de los negros” y; a la vez, actualizan y resignifican la herencia africana en el marco de un trabajo de reivindicación cultural vienen desarrollando los afrodescendientes en Corrientes.

Palabras Claves: *performances-rituales*; religiosidad popular; cultura afro-correntina; San Baltasar.

Índice

Introducción.....	11
Objetivos.....	15
Hipótesis	15
Breve descripción de las metodologías utilizadas	16
Antecedentes teóricos sobre la temática	17
¿Cómo está organizada esta tesina?.....	21
Capítulo 1: Marco teórico-metodológico: en torno a las performances artístico-religiosas	23
Acerca del concepto de arte	24
Sobre la noción de arte africano	26
Performance y ritual	28
Performances artísticas afroamericanas.....	29
Llamadas.....	30
Manifestaciones de religiosidad popular y prácticas de sacralización	30
Consideraciones metodológicas.....	31
Capítulo 2: Contexto e historización: afrodescendientes, festividad, danzas y músicas negras en Corrientes	35
La presencia africana en Argentina y Corrientes: breve historización	36
Procesos de visibilización de la cultura africana y afrodescendiente	39
La festividad de San Baltasar en Argentina y Corrientes	41
Breve descripción de las danzas y músicas de origen africano en América y Corrientes	44
Capítulo 3: Festividad de San Baltasar: características de las performances-rituales....	49
Los escenarios y las rutas de las performances-rituales	50
<i>El parque “Cambá Cuá”</i>	52
<i>Anfiteatro “José Hernández”</i>	54
<i>La ruta de 1343 m. de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludo de tambores a los</i>	

<i>santos Cambá</i>	55
<i>Iglesia “Nuestra señora de la Merced”</i>	57
<i>La ruta de 850 m. de la “Procesión de antorchas”</i>	59
El tiempo de las performances-rituales.....	63
Los personajes y conjuntos de las performances-rituales.....	67
<i>Los Bailarines</i>	67
<i>Los percusionistas</i>	70
<i>Los reyes, reinas y embajadores</i>	71
<i>Las comparsas</i>	71
<i>La bastonera</i>	72
<i>Los santos vivos</i>	73
<i>La chica del fuego</i>	73
<i>La guía de los bailarines</i>	74
<i>El guía de los percusionistas</i>	75
Capítulo 4: Roles y sentidos de las performances-rituales de San Baltasar	84
Las performances-rituales como manifestaciones de religiosidad popular	85
Los sentidos de la figura de San Baltasar en la voz de los performers-devotos.....	87
Cuando el santo “baja”: los milagros de todos los días	90
La multidimensionalidad de las performances-rituales: entre las artes y la devoción	92
Conclusiones	102
Bibliografía	109
Referencias bibliográficas	110
Otros documentos y fuentes.....	116
Entrevistas.....	117
Referencias de imágenes.....	117
Anexo	120

Letra de “Charanda de la libertad”	122
Registros audiovisuales de las performances-rituales 2016-2018	123
<i>Audiovisual de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2016</i>	123
<i>Audiovisual de la misa en la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” del 6 de enero de 2016</i>	123
<i>Audiovisual de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2016</i>	123
<i>Audiovisual de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2017</i>	123
<i>Audiovisual de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2017</i>	123
<i>Audiovisual de la “Llamada de San Baltasar “o “Saludos de los santos Cambá” del 5 de enero de 2018</i>	123
<i>Audiovisual de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2018</i>	123
Registros fotográficos de las performances-rituales 2016-2018	123
<i>Fotografías de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2016</i>	123
<i>Fotografías de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2016</i>	124
<i>Fotografías de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2017</i>	124
<i>Fotografías de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2017</i>	124
<i>Fotografías de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos de los santos Cambá” del 5 de enero de 2018</i>	124
Fotografías de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2018	124
Registros sonoros de las performances-rituales de 2017	124
<i>Sonidos de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2017</i>	124
<i>Sonidos de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2017</i>	124
Ejemplo de entrevista: entrevista a Gabriela Caballero, referente de la Cofradía de San Baltasar	125

Índice de imágenes

Mapa 1: Ubicación del barrio y del parque Cambá Cuá	13
Mapa 2: Delimitación geográfica de Argentina con señalización de la provincia de Corrientes	50
Mapa 3: Delimitación geográfica de Corrientes con señalización del departamento y la ciudad “Capital”	50
Mapa 4: Delimitación del barrio Cambá Cuá y señalización de los espacios relevantes de las ediciones 2016-2018 de la festividad	52
Fotografía 1: El Parque Cambá Cuá desde la esquina de las calles San Luis y Pellegrini	52
Mapa 5: Vista satelital del parque Cambá Cuá con la indicación de los espacios utilizados en la festividad	53
Fotografía 2: La ermita de San Baltasar ubicada en el Parque Cambá Cuá	53
Fotografía 3: El altar de la cofradía con las imágenes de San Baltasar en el anfiteatro “José Hernández”	54
Mapa 6: Vista Satelital del “José Hernández” con la indicación de los espacios utilizados en la edición 2016 de la festividad.....	55
Fotografía 4: El anfiteatro “José Hernández”	55
Fotografía 5: Fachada de la Iglesia “Nuestra Sra. de la Merced”	57
Fotografía 6: Los devotos del santo en la Iglesia “Nuestra Sra. de la Merced” durante la misa en la edición del año 2016 de la festividad	58
Fotografía 7: Los “santos vivos” santo en la Iglesia “Nuestra Sra. de la Merced” durante la misa en la edición del año 2016 de la festividad.....	58
Esquema 1: Estructura de la “Procesión de antorchas” (2016).....	60
Esquema 2: 1ra. Estructura de la “Procesión de antorchas” (2017)	61
Esquema 3: 2da. Estructura de la “Procesión de antorchas” (2017).....	61
Esquema 4: Estructura inicial de la “Procesión de antorchas” (2018).....	62
Esquema 5: Estructura final estimativa de la “Procesión de antorchas” (2017).....	62
Fotografía 8: Devotos saludando al santo en el altar de la cofradía en la edición del año 2016	63

Fotografía 9: Altar de San Baltasar de la cofradía en la edición del año 2018.....	63
Fotografía 10: Preparación de la sangría por los cófrades de San Baltasar en la edición del 2016.....	63
Fotografía 11: Los percusionistas preparándose antes que inicie la “Llamada de San Baltasar” en 2017	64
Fotografía 12: Las bailarinas preparándose antes que inicie la “Llamada de San Baltasar” en 2017.....	64
Fotografía 13: Esteban Molina, performer-devoto, participando de la “Llamada de San Baltasar” en 2017	68
Fotografía 14: Performers-devotas al finalizar la performance-ritual de la “Llamada de San Baltasar” en 2017	68
Fotografía 15: Performer-devota danzando en una de las paradas de la “Llamada de San Baltasar” en 2017	68
Fotografía 16: Performers-devotos tocando los tambores en “Llamada de San Baltasar” en 2016.....	70
Fotografía 17: Performers-devotos tocando los tres tipos de tambores en “Llamada de San Baltasar” en 2017	70
Fotografía 18: Embajadora de la comparsa Osiris, un santo vivo, reina del carnaval barrial, otro santo vivo y el rey de la comparsa Osiris al finalizar la “Procesión de antorchas” en 2016	71
Fotografía 19: La comparsa correntina “Sapucay” al inicio de la “Procesión de antorchas” en la edición 2018	71
Fotografía 20: Bastoneras de las comparsas “Osiris” y “Arandú Belleza” honrando al santo en la “Procesión de antorchas” del año 2018	72
Fotografía 21: Los “santos vivos” al iniciar la “Procesión de antorchas” del año 2016. Fotografía tomada por la tesista	73
Fotografía 22: La “Chica del fuego”, Tania Paim, en la “Llamada de San Baltasar” en 2017	73
Fotografía 23: Claudia Margosa, la guía de los bailarines durante la “Llamada de San Baltasar” en el año 2016.....	74

Fotografía 24: Ulises Gómez, el guía de los percusionistas durante la “Llamada de San Baltasar” en 2017	75
Fotografía 25: Estampita de “San Baltasar” de la festividad del año 2016.....	75
Fotografía 26: El altar e interior de la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” en junio de 2018.....	76
Fotografía 27: Niño vestido de San Baltasar” durante la “Procesión de antorchas” en la edición 2016.....	76
Fotografía 28: Los reyes, reinas y “santos vivos” en la “Procesión de antorchas” en enero de 2017.....	76
Fotografía 29: Devotos en la “Procesión de antorchas” de la edición 2017.....	77
Fotografía 30: Templado de tambores en la casa de Ulises Gómez durante la previa a la “Llamada de San Baltasar” en enero del 2016.....	77
Mapa 7: Paradas de la performance-ritual “Llamada de San Baltasar” en la edición 2016....	78
Mapa 8: Paradas de la performance-ritual “Llamada de San Baltasar” en la edición 2017....	79
Mapa 9: Paradas de la performance-ritual “Llamada de San Baltasar” en la edición 2018....	80
Mapa 10: Paradas de la performance-ritual “Procesión de antorchas” en la edición 2016.....	81
Mapa 11: Paradas de la performance-ritual “Procesión de antorchas” en la edición 2017.....	82
Mapa 12: Paradas de la performance-ritual “Procesión de antorchas” en la edición 2018.....	83



INTRODUCCIÓN

Introducción

El tema de investigación de esta tesina de graduación de la Licenciatura de Artes Combinadas surge del interés por la festividad de San Baltasar¹, una celebración de religiosidad popular afro-católica donde los devotos utilizan la combinación de diversos lenguajes artísticos como formas de veneración y comunicación con el santo y de visibilización de la cultura afro-correntina. De allí, esta investigación se centra en el análisis de las configuraciones y sentidos de las diferentes *performances artístico-religiosas* que son realizadas por la cofradía de San Baltasar en las jornadas del 5 y 6 de enero en la ciudad de Corrientes.

La festividad de San Baltasar se realiza en distintas partes del mundo y su duración varía de acuerdo a los distintos lugares, pero todos coinciden su culminación el 6 de enero. Ese día, según el calendario litúrgico del catolicismo se conmemora la visita de los Reyes Magos (entre ellos el Rey Mago Baltasar) al niño Jesús² en Belén (Israel).

San Baltasar, es descrito por Ortiz Oderigo (1974) como un conocido como un “rey africano trocado en santo (...) objeto asimismo de hierática honra por parte del sector afro-argentino” (Ortiz Oderigo, 1974:37). Asimismo, es conocido como el “santo negro” o “santo de los negros” y es una figura religiosa que no se encuentra canonizada por la Iglesia Católica³ (Cirio, 2002) aunque entre los integrantes de la cofradía del santo circula la versión de su canonización.

¹ El nombre del santo puede escribirse de dos formas distintas “Baltasar” o “Baltasar”, en este caso, decidimos usar la primera opción porque es la que utiliza la cofradía de San Baltasar para denominarlo haciendo referencia a las capillas del santo en el interior de la provincia de Corrientes (Fuente: Gabriela Caballero, en entrevista personal el 25 agosto de 2018).

² Esto puede leerse en la Biblia en el Evangelio de San Mateo (2:1-12) y en el Evangelio Apócrifo de la Infancia de San Tomás (VII: 1-4).

³ Hay dos posturas sobre la canonización de San Baltasar. Por un lado, Gabriela Caballero, representante de la cofradía de San Baltasar en una entrevista personal, expresó, que el santo se encuentra santificado “por el Papa León IV en el año 800. Siempre dicen un santo (...) pagano, una fiesta profana y él está en el santoral católico nada más que está separado de los otros dos reyes por tomarlo los afrodescendientes o la gente negra (...) como su santo patrono” (Caballero, 2018). Por el otro lado, San Baltasar no figura entre los santos canonizados en páginas webs oficiales de la Iglesia Católica Apostólica Romana ni del Vaticano. Sin embargo, lo que si se encuentra en el santoral es la llegada de los tres Reyes Magos a Belén (Israel) y sobre la “Epifanía del señor”, que es lo que se celebra en la misa realizada durante la festividad de San Baltasar en la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced”. Teniendo en cuenta esta situación, en esta tesina se va a considerar a “San Baltasar” como un santo popular no-canonizado.

En la ciudad de Corrientes, esta festividad se lleva a cabo en el barrio Cambá Cuá, “cueva de negros” en guaraní, que se encuentra rodeada por la Avenida Costanera General San Martín (a orillas del Río Paraná), la Avenida 3 de Abril y la calle Buenos Aires. Tiene como epicentro el parque homónimo ubicado entre las calles Junín y Chaco y 9 de Julio y Pellegrini (ubicación que puede cotejarse en el mapa de la página 8).

El parque Cambá Cuá es el lugar donde se nuclea la festividad del santo todos los 5 y 6 de enero desde 1994. Allí se efectúan distintas *performances*



Mapa 1 Ubicación del barrio y del parque Cambá Cuá. Adaptado de El Ibera (2018).

artístico-religiosas coordinadas por la cofradía de San Baltasar para honrar al santo Cambá⁴. Estas manifestaciones tienen como finalidad la visibilización pública y reivindicación de la cultura afro-correntina. Previamente a 1994 los festejos se realizaban en los altares domésticos en las casas de las familias afrodescendientes⁵.

Las *performances artístico-religiosas* que se llevan a cabo durante la festividad están constituidas por cuerpos de baile de *candombe correntino* y *charanda*⁶, en su mayoría compuestos por mujeres, que danzan al ritmo de las cuerdas de los tambores percutidos en su mayoría por varones⁷. De esta manera, los devotos anuncian la fiesta a San Baltasar por el vecindario en la noche del 5 de enero hasta llegar a la ermita del santo en el parque Cambá Cuá. Al día siguiente, se realiza la misa en la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced”⁸ y, luego,

⁴ Es otra de las formas en que se lo denomina a San Baltasar, la definición de “Cambá”, en guaraní, es “negro”. Esto quiere decir, que “Santo Cambá” puede traducirse como “Santo Negro” o, también, como “Santo de los Negros”.

⁵ Hay antecedentes de la realización de la festividad de San Baltasar en casas privadas en la ciudad de Corrientes desde 1920 (Gabriela Caballero, en una comunicación personal, en agosto del 2018). Se explayará más sobre esta temática en el capítulo 3 en el apartado “La festividad de San Baltasar en Argentina y Corrientes” a partir de la página 41.

⁶ Se profundizará sobre esta temática en el capítulo 2 a partir de la página 46.

⁷ Esta distinción de género en la formación de las *performances* y sus significaciones en la que aquí no ahondaremos, ha sido tratada en profundidad en la tesis de doctorado de Manuela Rodríguez (2015a) en el caso de *performances* rituales de matriz afro en Rosario.

⁸ La misa que se realiza en el marco de la festividad de San Baltasar, no es en honor al santo, sino que se hace alusión a la visita de los Tres Reyes Magos al niño Jesús en Belén (Israel).

la “Procesión de antorchas”, en la cual los devotos caminan o bailan, nuevamente, hasta la ermita del santo acompañados por las escuelas de samba de las comparsas de la ciudad de Corrientes.

Las prácticas religiosas afro-católicas que se realizan durante la celebración del santo popular forman parte de un conglomerado de tradiciones y memorias que transmitidas de generación en generación, de manera oral y corporal por los esclavos africanos y sus descendientes⁹ desde la primera mitad del siglo XVIII, según el relevamiento realizado por Cirio (2002). Esta herencia incluyó la repetición y transferencia de las danzas y músicas de las naciones africanas a los descendientes migrantes, generando un repertorio de prácticas corporales¹⁰ que se propagaron al resto del país modificándose por el paso del tiempo y las nuevas mixturas culturales (Taylor, 2012).

Actualmente, las celebraciones más conocidas en Sudamérica se llevan a cabo en los países de Paraguay, Uruguay, Brasil y Argentina (Cirio, 2000). En el caso de la provincia de Corrientes, además del barrio Cambá Cuá, son reconocidas las ceremonias que se realizan en Concepción de Yaguareté Corá, Bella Vista, Empedrado y Goya (Barrios, 2016).

En una primera aproximación, en las *performances artístico-religiosas* que se ejecutan en la festividad de San Baltasar de la ciudad de Corrientes, se observa que las artes aplicadas en estos rituales religiosos pueden vincularse con el concepto del arte ritual, que se caracteriza por cumplir una función mágico-religiosa como los que se practicaban en el arte rupestre, el arte funerario egipcio, entre otras manifestaciones de las artes antiguas (Martínez Campos, 2008).

Se puede considerar que la vigencia de la festividad de San Baltasar a través del tiempo y el territorio está relacionada la práctica de forma mimética de las tradiciones y cultura africana por parte de sus descendientes. La finalidad de esto, no es solamente imprimirle una función mágico-religiosa al igual que sus ancestros, sino que las obras de artes, en este caso, los *performances artísticos-religiosas* remitan a “nexos con la vida y por la definición misma a la lucha para evitar la dispersión en un contexto de disgregación de lo particular, de integración de lo diferente” (Tesoriero, 2010). Por este motivo, “las ofrendas, las mediaciones sensibles no son meros medios sino elementos portadores de matices éticos

⁹ La transferencia de la historia y cultura africana, de generación en generación, fue de forma oral y corporal (Taylor, 2012; Citro, 2009).

¹⁰ La configuración del repertorio corporal permite que se mantenga su identidad como africanos y afrodescendientes (Taylor, 2012).

que son movilizados en un régimen de intercambio con los niveles superiores de lo real” (Semán, 2001: 55-56).

Aunque las formas de arte ritual fueran clasificadas como prácticas del pasado o artes menores que no acceden al estatuto de “Arte” con mayúscula en el marco de la historia del arte occidental –apreciación que implicaron su “desprestigio como prácticas estéticas” (Rodríguez, 2018) –, actualmente mantienen plena vigencia en los modos de relación con lo sagrado que establecen los pueblos indígenas y las culturas populares mestizas de la región (Escobar, 2011; Rodríguez, 2018).

En ese sentido, buscamos analizar cómo los distintos lenguajes artísticos se combinan y confluyen en las *performances artístico-religiosas* que realiza la cofradía durante la festividad de San Baltasar en la ciudad Corrientes; a su vez, observar si esas manifestaciones pueden ser entendidas como un espacio donde se regeneran sentidos ligados a la religiosidad popular y a la cultura afro-correntina.

Objetivos

General:

- Analizar la configuración de las *performances artístico-religiosas* que la comunidad afro-correntina realiza para honrar a San Baltasar durante su festividad central, los días 5 y 6 de enero, en la ciudad de Corrientes.

Particulares:

- Identificar y describir los diferentes lenguajes artísticos y sus modos de articulación en las *performances artístico-religiosas* realizadas durante la festividad de San Baltasar por la cofradía de la ciudad de Corrientes.
- Indagar en los roles y sentidos que adquieren para la comunidad afro-correntina las *performances artístico-religiosas* en relación a la función del dispositivo ritual y festivo de la celebración religiosa.

Hipótesis

La festividad de San Baltasar es una celebración de religiosidad popular que crece año a año en la ciudad de Corrientes Capital. En ella los integrantes de la cofradía realizan diferentes *performances-rituales* –que articulan diversos lenguajes artísticos, vehiculizan imágenes, sonidos, prácticas y saberes corporales - que cumplen una función mediadora entre

los devotos y el “santo de los negros” y; a la vez, actualizan y resignifican la herencia africana en el contexto de la diversificación religiosa y cultural local.

En esta celebración las *performances-rituales* establecen un lazo estrecho con las prácticas de religiosidad popular que tienen lugar en Corrientes y forman parte de un largo y complejo proceso de mestizaje socio-cultural. En otras palabras, las prácticas culturales de matriz africana que se actualizan en estas *performances artístico-religiosas* se articulan a la vez con rasgos y prácticas de la religión católica que ya se habían entrelazado en la práctica comunitaria y desde el período colonial con las cosmovisiones de los pueblos guaraníes que poblaron la zona.

El estudio de esta temática resulta relevante porque permite observar cómo San Baltasar, identificado como uno de los tres reyes magos que expone la religión católica¹¹ y que fuera impuesto sin ser canonizado por el clero y la corona española como patrono de la comunidad afro durante la colonia, se fue constituyendo a través de *performances artístico-religiosas* como una figura sagrada al que se le atribuyen rasgos africanos.

En este marco, la figura del santo fue apropiada y resignificada por los afrodescendientes correntinos quienes fueron desarrollando en torno a él, primero en el espacio doméstico y luego en el espacio público, estas manifestaciones diferenciadas de fe¹² - que no sólo cumplen una función de mediación con lo sagrado sino también ocupan un rol central en los procesos de visibilización y reivindicación de la cultura afro-correntina.

Breve descripción de las metodologías utilizadas

En esta tesina se utilizó la *metodología cualitativa* para el estudio, uso y recolección de materiales empíricos que describen “los momentos habituales y problemáticos y los significados en la vida de los individuos” (Vasilachis de Gialdino, 2006: 24).

¹¹ Las figuras de los tres Reyes Magos, entre los que se encuentra San Baltasar, son una construcción iconográfica e histórica en base a lo que determina San Beda el venerable y los evangelios de San Mateo y San Tomás. En el caso del evangelio de San Mateo (7:1-4) cuenta la historia del encuentro de los magos o sabios (sin determinar cuántos eran) con Herodes. En cambio, el evangelio apócrifo de San Tomás (5:10) especifica cuantos reyes magos eran tomando como referencia la cantidad de regalos que le dieron a Jesús (Oro, Mirra e Incienso) y, luego, establece que son tres hermanos: Melkon (Rey de los Persas), Baltasar (Rey de los Indios) y Gaspar (Rey de los Árabes) (Tomás, 5:10). Por último, San Beda el venerable determinó en el Siglo VII la iconografía de cada uno de ellos, Melkon o Melchor era blanco, Gaspar era de tez amarilla y el Baltasar, era negro. (De la Campa y Toro, 2011:17; Cirio, 2002:0).

¹² Entre ellas Barrios (2016), siguiendo a Cirio (2003), destaca las formas festivas, expresión de alegría y liberación a través del toque de los tambores y la danza frente a los esquemas de sacrificio y recogimiento del paradigma católico tradicional.

En tal sentido, las *performances-rituales* realizadas durante la festividad de San Baltasar se analizaron a partir de un enfoque interdisciplinar que tomó principalmente los aportes de la antropología del cuerpo vinculadas a los estudios de performance y prácticas afroamericanas (Taylor, 2012; Checa, 2013; Rodríguez, 2010; Espinoza, 2012, entre otras); y la antropología musical (Cirio, 2003; Ferreira Makl, 2008).

Para la descripción de las escenas y los elementos de las *performances* vinculadas al contexto socio-cultural se utilizó algunas técnicas de la etnografía como la observación participante, la entrevista etnográfica, el registro de notas de campos de forma escrita, oral, fotográfico y audiovisual de las *performances-rituales* realizadas para el posterior análisis.

Antecedentes teóricos sobre la temática

Frigerio (2008) señala que después de la abolición de la esclavitud se dejó de tener un interés científico en los africanos liberos. Sin embargo, a partir de las últimas tres décadas aproximadamente se empezó a revertir ese desinterés y a generarse trabajos de rescate de las historias y tradiciones que siguen vigentes en los afrodescendientes (Frigerio, 2008).

En este marco, los estudios afroamericanos cobraron relevancia desde distintas perspectivas como la historiografía, la sociología, la antropología, la psicología, semiótica, entre otras, pero desde el campo de las artes y la combinación de los lenguajes artísticos en la configuración de las *performances-rituales*, hay pocos estudios realizados. Entre los *antecedentes* que son relevantes para nuestro estudio, encontramos los siguientes trabajos:

En el ámbito internacional se encuentra el libro *Introducción a la cultura africana: aspectos generales* de Sow, Balogun, Aguessy y Diagne (1982) donde se explica la cultura, religión y el arte africano, ayudando a entender cómo piensan y viven el arte, además de las características de los distintos lenguajes artísticos como forma de expresión de la cultura y religiosidad africana.

Por otro lado, encontramos a Ferreira Makl que en su artículo *Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina* (2008) analiza los estudios africanos que se dan en Latinoamérica en relación a la música y a las artes performáticas.

El mismo autor, en el artículo *Dimensiones afrocéntricas en la cultura performáticas afro uruguayas* (2008) explica cómo el *candombe* es “resultante del proceso de transformación intercultural de distintas formas africanas” (Ferreira Makl, 2008:1).

Luego, es relevante el libro escrito por Ortiz Oderigo denominado *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata* (1974) que recorre diversos estilos musicales, danzas y leyendas africanas que se actualiza en la religiosidad del Río de la Plata.

En cuanto a los estudios que se realizan a nivel nacional, se puede mencionar a Frigerio con su artículo *De la "desaparición" de los negros a la "reaparición" de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina* (2008) en donde explica por qué se dejó de estudiar la cultura y tradición africana en nuestro país y en qué estado se encuentran hoy los estudios afroamericanos.

Además, Frigerio en el artículo *Artes Negras: Una perspectiva Afrocéntrica* (2000) explica las características de las performances artísticas afroamericanas y las diferencias con la performance occidental.

También, escribió un artículo junto a Lamborghini denominado *Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política* (2011a) en donde explican las tareas que debían realizar las cofradías del país para poder celebrar sus festividades y mantener su identidad como afroargentinos.

Siguiendo esta línea histórica, podemos encontrar los artículos de Guzmán denominado *Africanos en la Argentina: una reflexión desprevenida* (2006) y de Kleidermacher llamado *Africanos y afrodescendientes en la Argentina: invisibilización, discriminación y racismo* (2011) en donde plantean las etapas de migración africana del continente a Argentina, sus condiciones y lo sucedido luego de la abolición de la esclavitud en el país.

Asimismo, Picotti en su libro *La presencia africana en nuestra identidad* (1998) hace un recorrido de la historia de los afrodescendientes en Argentina e indaga las situaciones históricas que llevaron a cabo la desaparición de la mayor parte de la población negra en el país. Además, explica cómo el arte africano, compuesto de danza, música, pintura, teatro, entre otros, influyó y sigue haciéndolo en la cultura e identidad nacional.

En el ámbito de la historia de los estudios africanos en Argentina, podemos encontrar a Anglarill, en *Noticias académicas: Actividades de la Asociación Argentina de Estudios Africanos en Estudios de Asia y África* (1984) donde explica las líneas de estudio de la primera Asociación de Estudios Africanos en Argentina.

Además, podemos encontrar a Buffa que en el artículo *Pasado y presente en los estudios e investigaciones sobre África en Argentina* (2011) plantea la historia de esta nueva corriente de estudios africanos que se gestó en el año 1984 en Argentina.

En esta misma línea, podemos encontrar el artículo de Morasso denominado *Eurocentrismo y estudios africanos en Argentina* (2011) y a Pineau con el artículo *Los aportes de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional del Luján* (2011) en los que plantean la historia de los estudios africanos haciendo hincapié en la postura de las universidades nacionales sobre estas temáticas.

En el ámbito de los estudios “afro-artísticos”, pero desde una perspectiva antropológica corporal se encuentra la reflexión de Checa y Espinoza en el artículo *Corporalidades Negras en Cuerpos Blancos: Reflexiones en torno de Performances Afro en el Noroeste* (2013). Las autoras indagan allí los modos en que las corporalidades afrodescendientes en las *performances-rituales* que se llevan a cabo en el Noroeste argentino construyen al sujeto-cuerpo como producto y productor histórico- político.

Además, Espinoza redactó un artículo denominado *Los “candombes” como Memorias Vivas: Reflexiones en torno a africanidades en la provincia de Salta, Argentina* (2012) donde estudia el traspaso y recreación en performances del candombe que es de origen afro-uruguayo en Salta como forma de revalorización y visibilización de la comunidad afrodescendiente.

Dentro de los estudios antropológicos corporales se encuentra el aporte de Rodríguez con su artículo *Cuerpo y género en las religiones afrobrasileñas en Argentina: avance de investigación* (2010) donde estudia el rol que ocupa el cuerpo en los rituales religiosos afrobrasileños con la finalidad de entender y analizar las apropiaciones y transformaciones de las prácticas en la construcción de la identidad.

Siguiendo esta línea, pero en el ámbito de la región Nordeste, se encuentra Citro que en su libro *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica* (2009) estudia la utilización de la danza y la música en los rituales religiosos de los tobas o qom, comunidades indígenas del Chaco y los takshik y l’ñaGashik de Formosa.

En el ámbito de la historia regional, son relevantes los artículos de Valenzuela *Los afrodescendientes en la ciudad de Corrientes, una mirada historiográfica* (2012), *La población afrodescendiente en las primeras décadas del siglo XIX* (2012) y *La condición de pardos y libertos en las primeras décadas del siglo XIX en Corrientes* (2013). Allí la investigadora realiza una recolección de documentos donde se norma y delinea la representación social a los afrodescendientes de la ciudad de Corrientes.

Siguiendo la rama de las artes, es de relevancia el aporte de Cirio quien trabajó casos correntinos ligados a la devoción de San Baltasar. En su artículo “*Vistiendo las ropas del santo*”: *Atributos afro en la personalidad de san Baltasar a través de algunos cargos*

devocionales en su culto en la Argentina (2003) aborda la festividad de San Baltasar que se lleva a cabo en El Batel (Goya), Cruz de los Milagros (Lavalle) y Yataity Calle (Lavalle). Allí escribe las características de la celebración centrado, en mayor parte, en la música que se utilizan en dichas localidades del interior de Corrientes como forma de devoción.

Además, este mismo autor, en el año 2000, escribió un artículo sobre los *Antecedentes históricos del Culto a San Baltasar en la Argentina: La cofradía de San Baltasar y Animas* (1772-1856) en donde explica la creación, características e historia de la primera cofradía del país que tenía como figura de alabanza a San Baltasar.

Asimismo, Cirio publicó entre los años 2000 y 2002 el artículo *Rey Mago Baltasar y san Baltasar. Dos devociones en la tradición religiosa afro argentina* donde analiza las propiedades iconográficas e históricas de la figura de San Baltasar y en el artículo *¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a San Baltasar por los negros en el Buenos Aires colonial* en el cual explica la historia de la primer Cofradía del país y las disputas que generaba la manifestación de devoción a San Baltasar en la sociedad argentina basándose en los escritos encontrados en el Archivo General de la Nación Argentina.

Lo más reciente en esta temática son los artículos *San Baltasar, Viva el santo Negro* (2015), de Fernández Bravo y *El Santo Cambá y el Carnaval Caté: in-visibilidades y resignificaciones de la cultura afro-correntina* (2016) de Barrios que, desde la antropología, la comunicación y la semiótica analizan las manifestaciones públicas de la devoción de San Baltasar y su relación con el fenómeno de visibilización de la cultura africana.

En esta línea, podemos encontrar a Goldman con su artículo *Negros modernos: música, territorio y asociacionismo al sur de la ciudad de Montevideo a fines del siglo XIX* (2015) que analiza la cuestión musical africana en el territorio uruguayo vinculando los inicios de las festividades a San Baltasar y San Benito con la primera cofradía creada en el siglo XVIII en Buenos Aires.

Por otra parte, existen producciones audiovisuales que pueden ser tomados en cuenta como fuentes. En el entorno internacional se encuentra el documental realizado por la UNESCO llamando *La Ruta del esclavo* (2012) donde se analiza cómo, a pesar del paso del tiempo, sigue vigente la discriminación y la historia de los africanos en su llegada a Argentina y otros países.

En el ámbito de la producción nacional es trascendente el documental *Negro Che: los primeros desaparecidos* (2005), dirigido por Masliah, donde se da a conocer que sucedió con los africanos luego de la abolición de la esclavitud en 1860 y cómo viven los afrodescendientes en la actualidad.

Además, también se encuentra la serie documental *Argentina también es afro* compuesta por cuatro capítulos en los que se dan a conocer diferentes lugares en el país (barrios, capillas, celebraciones, etc.) en dónde estuvieron los esclavos africanos y, actualmente, hay afrodescendientes. Se puede destacar que primer capítulo de la serie que trata sobre la festividad de San Baltasar realizada en Corrientes, Capital.

En cuanto a Corrientes, se encuentra el documental de Toba llamado *El santo de los Cambá* (2015) realizado en el marco de una tesina de graduación de la Licenciatura en Comunicación Social donde rescata la historia, creencias y costumbres de las familias son afrodescendientes del paraje El Batel (Goya), durante la celebración de San Baltasar.

¿Cómo está organizada esta tesina?

La tesina se inicia con una introducción sobre la temática elegida en donde se establecen los objetivos, la hipótesis, una breve descripción de la metodología utilizada, los antecedentes sobre esta temática o líneas de estudio desarrolladas por diversos autores y de la estructura de la investigación.

En el primer capítulo, denominado *Marco teórico-metodológico: en torno a las performances artístico-religiosas* se establecen los conceptos importantes para poder introducirnos en la temática de esta investigación.

Se inicia con un acercamiento al concepto del arte; A partir de ahí se problematiza cómo fue modificándose este concepto a través de la historia y las diferencias que tiene el arte occidental con el *arte africano* para dar lugar a la conceptualización de las *performances-rituales*, las *performances artísticas afroamericanas*, las *llamadas*, las *manifestaciones de religiosidad popular y prácticas de sacralización* y las *consideraciones metodológicas* que se tuvieron para desarrollar esta investigación.

Seguidamente, en el siguiente capítulo denominado *Contexto e historización: afrodescendientes, festividad, danzas y músicas negras en Corrientes* se realiza una introducción a la *presencia africana en Argentina y Corrientes* una para continuar con los *procesos de visibilización de la cultura africana y afrodescendiente* y seguir exponiendo sobre la *festividad de San Baltasar en Argentina y Corrientes* para cerrar con una *Breve descripción de las artes rituales africanas en América*.

En la tercera sección llamada *festividad de San Baltasar: características de las performances-rituales* se realiza una descripción de *Los escenarios y las rutas de las performances-rituales* que se utilizaron durante el período 2016-2018, para continuar con el

tiempo de las performances-rituales y terminar con *Los personajes y conjuntos de las performances-rituales* que participan en la festividad de San Baltasar.

En el cuarto capítulo, denominado *Las performances de la festividad de San Baltasar* se analiza las *performances artístico-religiosas* que se realizan durante la festividad vinculándolas con los conceptos del primer capítulo y la descripción de la segunda sección.

En el siguiente apartado, se presentan las *conclusiones* respecto a la festividad de San Baltasar y las *performances artístico-religiosas* realizadas. Luego, en el siguiente capítulo se listaron las *referencias bibliográficas* de esta investigación *sobre artes*.

Por último, se incorpora un *anexo* donde se podrá consultar la canción “charanda de la libertad” de Zitto Segovia (utilizado en la interpretación del trabajo de campo); así como los audiovisuales, sonidos y fotografías registrados en las festividades correspondientes al período 2016-2018 y un ejemplo de entrevista semi-dirigida a Gabriela Caballero, referente de la cofradía de San Baltasar.

A photograph of a religious performance. A person in a white robe and a large, ornate headdress made of many small flowers is the central focus. They are surrounded by other people, some in white robes and some in darker clothing. The background is a bright, overexposed outdoor setting.

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO:
EN TORNO A LAS PERFORMANCES ARTÍSTICO-RELIGIOSAS

Capítulo 1:

Marco teórico-metodológico: en torno a las performances artístico-religiosas

En este apartado desarrollamos los conceptos generales trabajados en el marco de la tesina de investigación. Estos instrumentos teóricos son retomados en el análisis de las *performances-rituales* de la festividad de San Baltasar que realizan en los capítulos siguientes.

Acerca del concepto de arte

Para comenzar, consideramos necesario problematizar la noción de arte partiendo del supuesto de que es imposible alcanzar una conceptualización única. Por este motivo, nos interesó lo propuesto por Adorno (1970) quien considera que la definición de arte varía en base al período socio-histórico en el que fue creada la obra y en el que está inserto el artista (Abadi, 2002).

Además, Oliveras (2015) enfatizando el hecho de que el concepto de arte no puede ser universal ni eterno (en un sentido antropológico) considera que:

“Hasta el siglo XX se sabía, al menos aproximadamente, lo que era el arte. El arte tenía una definición, pero ésta se ha ido perdiendo principalmente por la violenta ruptura con el paradigma estético tradicional operada por Duchamp y multiplicada en la década del 1960. Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su des-definición” (Oliveras, 2015:64).

Si uno sigue los textos de historia del arte que han identificado los períodos y las características de las prácticas artísticas podemos observar que, en primer lugar, en el Paleolítico Alto - hace más de cuarenta mil años - el *arte* era utilizado como forma de *magia* para conseguir algo, por ejemplo, cazar un animal para aprovechar la materia prima y destinarla a la alimentación, vestimenta, herramientas, etc. Esto es posible observarlo en las imágenes de las escenas de caza plasmadas en las cuevas de Altamira (España) descubierta en 1868 (Hauser, 1978). Las representaciones plásticas encontradas allí demuestran que el hombre del paleolítico utilizaba el dibujo como una herramienta mágica ritual. Consideraban que eran la trampa “en la que la caza tenía que caer; (...), pues la pintura era al mismo tiempo la representación y la cosa representada, era el deseo a la vez” (Hauser, 1978:16).

Además, Hauser (1978) considera que, en el Paleolítico Alto, existía el “artista-mago”, una persona que se especializaba durante gran parte de su vida para aprender y practicar el arte mágico. Dan cuenta de esto los diferentes bocetos y diseños corregidos,

encontrados junto a las pinturas como una especie de ejercicio artístico que formaba parte de una escuela, tendencia y tradición (Hauser, 1978).

Asimismo, Escobar (2008) plantea que en las comunidades originarias de América, previamente a las colonizaciones se utilizaban expresiones artísticas vinculadas a lo ritual y que poseían, al mismo tiempo, un valor de uso social (Escobar, 2008). Esto es posible notarlo, por ejemplo, en las vasijas realizadas por el pueblo de los Moche de Perú, que tenían representadas en ellas falos o escenas sexuales para atraer la fecundidad de la tierra (Rielp, 2017). Estas formas de relación entre arte y ritual no forman sólo parte del pasado como clasifican algunas bibliografías. En los rituales de las comunidades indígenas de nuestra región y de las poblaciones mestizas, como la correntina, aún hoy se puede observar que esas tradiciones transmitidas y mediadas por las artes “configuran el sentido específico que adquiere la vida religiosa” (Semán, 2001:66).

A partir de la Edad Media, el *arte* tiene un fin pedagógico ligado a la enseñanza de la religión para “arraigar y propagar creencias, las historias sagradas y con ellas las costumbres y valores” (Martínez Campos, 2008: 8). Esto se debió a que la mayor parte de la población era analfabeta y, a través de las imágenes realizadas por los artistas que “decoraban” los interiores de las iglesias, los fieles podían interpretar la biblia y “tomar contacto con el mensaje cristiano” (Oliveras, 2004:95). Esta acción de “decorar” las iglesias tenían una función específica que respondía “a una idea concreta relacionada con el adoctrinamiento de la fe” (Gombrich, 1997:131). Por este motivo, en este período histórico se intensificó la conversión de religiones politeístas¹³ a monoteístas¹⁴ (Crembil y Di Marco, 2007).

Durante el Renacimiento, entre el siglo XIV y XVIII, se gestó el proceso de conformación de un sistema artístico que tenía como finalidad lograr que el arte deje de ser religioso y pase a ser autónomo favoreciendo la transición del pensamiento teocéntrico¹⁵ al antropocéntrico¹⁶ o humanista¹⁷ (Crembil y Di Marco, 2007).

¹³ El Diccionario Filosófico establece que el politeísmo surge de las comunidades primitivas a partir del totemismo, fetichismo, etc. que luego fueron sustituidos por la creencia en diferentes dioses a los cuales les brindaron un nombre, una imagen y una forma ritual o culto (Rosental y Iudin, 1965).

¹⁴ El Diccionario Filosófico Abreviado establece que el monoteísmo es una “doctrina religiosa que no admite más que un solo dios (...)” (Rosental y Iudin, 1965:364).

¹⁵ El teocentrismo es una doctrina religiosa que considera que todo lo que sucedía en las sociedades estaba supeditado por Dios. Se puede decir que consideraban que Dios era el centro del universo.

¹⁶ El antropocentrismo es una “concepción idealista-religiosa según la cual el hombre es el centro y el fin último del universo; (...)” (Rosental y Iudin, 1965:19).

¹⁷ El humanismo surgió entre los siglos XIV-XVI, “(...) luchaba por la liberación de la personalidad humana y de la ciencia de las cadenas del feudalismo y de la iglesia” (Rosental y Iudin, 1959:45).

Luego, en el siglo XX las vanguardias impulsaron rupturas con la tradición artística establecida hasta ese momento, ligada a la producción del “arte por el arte”¹⁸, a través de la búsqueda y constitución de nuevos procesos y estrategias para convertir a la creación artística en un instrumento de acción y penetración social que cuestionaba al sentido común establecido (Pérez Rubio, 2013; Escobar, 2008). Por este motivo, el arte durante este período histórico tenía como una de sus características más sobresalientes la de ser “político” porque su finalidad era que el espectador, al visualizar una obra, reflexione y quiebre sus paradigmas (Pérez Rubio, 2013).

Sin embargo, esta clasificación por periodos responde a una historia lineal del arte que resulta simplificadora y reduccionista para entender la vigencia de aquella liminariedad entre arte y magia que están presentes en las *performances-rituales* de nuestro interés. Un claro ejemplo de ello es que, como mencionamos antes, las artes ligadas al ritual propia de las comunidades indígenas que en ciertos manuales fueron clasificadas como parte del pasado o como “artes menores” que no acceden al estatuto de “Arte” con mayúscula, aún hoy mantienen vigencia y son transversales a las prácticas socioculturales de los pueblos de esta región.

Por ejemplo, son extensos los trabajos de Ticio Escobar sobre el caso de las artes de las comunidades indígenas de Paraguay – a partir del cual el autor problematiza nociones de “arte indígena” y “arte popular” –; o de Silvia Citro y Manuela Rodríguez sobre las danzas indígenas y afro-argentinas, entre otros. Cabe señalar también que estos autores han insistido en señalar la “estigmatización” que pesa sobre las “estéticas populares” que tienen una finalidad expresa y se entroncan en una experiencia comunitaria religiosa, política y cultural específica frente a las formas desencantadas del “arte autónomo” occidental (Escobar, 2014; Rodríguez, 2018).

En este marco de debates, consideramos importante superar el modelo dualista del esquema tradicional de arte occidental que enfatiza la división entre función, forma, arte mayor, menor, arte y artesanía; y desde ese lugar reconocer también las estéticas populares de las culturas afroamericanas que, como sostiene Rodríguez, son “altamente performativas” en tanto “vehiculizan relaciones sociales, valores, compromisos con el entorno y con los otros (humanos y no humanos)”; y a su vez “elaboran el vínculo -tan discutido y trabajado por las

¹⁸ El “arte por el arte” tenía como objetivo la fabricación en masa de un artefacto decorativo considerado por la sociedad como “arte” (Pérez Rubio, 2013).

vanguardias artísticas de Europa y América- entre arte/vida” aunque carezcan de reconocimiento en los circuitos consolidados del arte (Rodríguez, 2018: 29-44).

Sobre la noción de arte africano

Llegados a este punto es importante preguntarnos ¿Qué se entiende por arte africano? ¿Qué características posee? y ¿Cómo el arte africano se vincula con el ritual y las prácticas de sacralización?

Martínez Montiel (1992) denomina como *arte africano* a:

“las numerosas representaciones de pintura, estatuas y objetos ornamentados de uso permanente y cotidiano, para conmemorar a los ancestros, rendir culto a las fuerzas naturales, llamar a los espíritus, propiciar las cosechas, y los objetos en general que acompañan a los ritos, las danzas, las ceremonias religiosas en su amplia gama de singularidades y significados” (Martínez Montiel, 1992:28).

Se puede considerar a partir de la definición de Montiel (1992) que el arte africano se vincula en ciertos aspectos al denominado “arte mágico prehistórico” porque articula diferentes lenguajes artísticos como la danza, la música, las esculturas, las mascarás, entre otros, que son utilizados como forma de alabanza y conexión con lo divino. Este tipo de manifestaciones religiosas ayudan a que un grupo social pueda definir su cultura y reafirmar su identidad (Balogun, 1982).

En las diferentes religiones africanas, el cuerpo “sirve para expresar la relación entre lo humano y lo divino (...). Las técnicas corporales poseen un elevado significado en África, donde se considera que la divinidad se expresa a través del cuerpo” (Sow, et. al., 1982: 109-110). Es por esto, que las *artes* en la vida del africano significan la “unión de ritmo y movimiento, (...), que puede ser ritual, magia hechicería, conjuración de espíritus, expresión de libertad y de otros sentimientos” (Picotti, 1998: 144).

Además, la perspectiva africana considera que las artes que se practican en el marco de rituales no deben denominarse como “artes interpretativas” (como en Occidente) en las cuales se representa una situación; sino que deben ser concebidas como “artes comunicativas” porque se considera importante la participación activa del espectador y que éste crea lo que está observando para lograr el impacto necesario (Sow, et. al., 1982).

Asimismo, Ola Balogun (1982) sostiene que “mientras la danza, el drama y el concierto de música pertenecen a actividades separadas en el Occidente, no existe tal distinción en la situación africana. (...) la danza y el ritual aparecen frecuentemente conectados en un todo relacionado con una ceremonia religiosa o social específica” (Sow, et. al., 1982: 38). Es decir que, desde la perspectiva africana, no se dividen las artes en diferentes

disciplinas sino que se combinan los lenguajes y se los utilizan como mediadores con los dioses.

Las performances-rituales de la festividad de San Baltasar se vinculan con las manifestaciones de devoción de los africanos debido a que actualizan en la danza y la música matrices de prácticas y cosmovisiones africanas para alabar y conectar con el santo. Además, durante las performances-rituales hay elementos de distintos generos “como lucha, juego, danza, música, canto, ritual, teatro y mímica” (Rodríguez, 2015:8) de origen africano que, a su vez, “forman parte de un complejo multidimensional que ocurre en varios niveles a la vez” (Rodríguez, 2015:8).

Performance y ritual

La *performance* es un término que connota un proceso, una práctica, una manera de transmisión de la identidad y una forma de poder intervenir en el mundo. En este sentido, las *performances* operan “como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas” (Taylor, 2012: 22; Taylor, 1999).

Los mecanismos utilizados para mantener la memoria e identidad de las tribus africanas vinculadas a los distintos procesos de desplazamientos y migraciones forzadas se pueden preservar de dos maneras. La primera, es la “memoria de archivo”, más común en occidente, que se materializa a través de la escritura, fotos, etc. En cambio, la segunda, en la que se basa esta tesina, es la “memoria de repertorio” que se define como “la memoria corporal que circula a través de las *performances-rituales*, gestos, narración oral; movimientos, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible” (Taylor, 2012: 154-155). Se puede considerar entonces, que fue la memoria corporal y oral la que ayudó a los africanos a transmitir sus creencias de generación en generación. Es este proceso el que nos interesa indagar en las performances de San Baltasar en Corrientes, a través de la observación de las prácticas en el ritual-festivo y los testimonios de quienes las llevan adelante.

Al respecto, resulta interesante compartir la definición de performance-ritual planteada por Rodríguez (2015). La autora explica que:

“la performance ritual es un espacio inundado de imágenes cotidianas transformadas para ese fin: (...) lograr ese ambiente nuevo, sagrado, en un recinto cotidiano. Es un transportarse a otro espacio-tiempo, a otro plano. Y, sin embargo, lo que se percibe no es algo totalmente extraordinario. Es una fiesta, en algún punto, como cualquiera. Se descubre la minuciosidad en el detalle, todo está pautado para que acontezca, se genera el momento para vivir eso, se

produce esa posibilidad. Como en cualquier fiesta: abrir el espacio-tiempo para producir ese estado en el que entras, cuando te dejas ir. Pero no te vas solo, la mirada ajena te alcanza, te recubre y te sostiene. Hay un límite infranqueable en el cual la soledad es apabullante. No es este el caso. Aquí es vincular, no es en solitario. Sólo es posible la abdicación de la agencia, permitir la entrada de la ajenidad en uno, si se está cuidado, acompañado, en un contexto de reciprocidad formalizado y confiable. (...) Una técnica corporal y una tecnología del ser para habilitar la posibilidad de que lo otro hable en mí. Y aquello que habla me contradice, me supera. Existe allí una inconmensurabilidad repleta de posibilidades, que señala, especialmente, la multiplicidad de entes, vínculos, respuestas y acciones que pueden ser desplegadas. Es una praxis performativa, que en el mismo instante que señala lo prescripto, lo actualiza, asumiéndolo y desplegando sus posibilidades intrínsecas (...)” (Rodríguez, 2015a: 22-23).

En base a lo expuesto, se puede decir que las *performances-rituales* en el contexto festivo, como el que analizamos en esta tesis, transforman lo cotidiano en sagrado; actualizan un espacio-tiempo sagrado y la fiesta es donde se establecen vínculos con los otros (personas, santos y/o deidades) a través de técnicas corporales. En sus estudios, Citro (1997) resalta la relevancia de los comportamientos kinésicos en los rituales festivos. Es decir, los movimientos corporales y sus características, que cobrarán central importancia en nuestro apartado descriptivo y analítico.

En ese sentido, podemos considerar que las *performances* realizadas durante la festividad de San Baltasar pueden ser comprendidas como “rituales” porque reproducen conductas ligados a normas sociales y patrones identitarios a la vez que los re-significan, y también porque se desarrollan no solo “en un espacio consagrado (...)” “sino además en un ‘tiempo sagrado’” (Eliade, 2001:17).

El ritual según Turner se encuentra compuesto por tres fases. La primera, la *separación*, que es la demarcación entre un espacio y tiempo sagrado. Allí, se pueden hallar símbolos y diferentes rituales dentro de la propia práctica. En segundo lugar, la *transición*, definida como el momento del ritual en el que los devotos y espectadores viven un “tiempo y espacio de ambigüedad, una especie de limbo social (...)”¹⁹ (Turner, 1982:24). Y, por último, la *incorporación*, que incluye las acciones y fenómenos simbólicos que representan el retorno de los participantes a su vida cotidiana (Turner, 1982).

Performances artísticas afroamericanas

Durante las *performances-rituales* de matriz africana, Checa y Espinoza entienden que adquiere centralidad la comunicación entre los tambores y los bailarines. Allí, en base a la “potencia” y “tiempo” se puede observar el surgimiento y búsqueda de corporalidades que

¹⁹ Traducción de la tesista.

dan cuenta de un dialogo improvisado que se va construyendo en el momento para crear un cuerpo colectivo (Checa y Espinoza, 2013).

Por su parte, Frigerio (2000) considera que las *performances artísticas afroamericanas* no se encuentran ligadas a “situaciones de representación”²⁰ como las occidentales, sino, que son verdaderas “presentaciones” que, en contextos festivos toman formas espontáneas y en este marco se elimina la división entre público y performer.

El límite difuso entre público y performer y la comunicación entre éstos y los tambores y la divinidad constituyen tan sólo algunos de los elementos que sobresalen en las características que son compartidas por todas las *performances artísticas afroamericanas*. Frigerio (2000) indica que estas *performances* se distinguen por las siguientes cualidades²¹: son multidimensionales, participativas, conversacionales, forman parte de la vida cotidiana, resaltan los estilos individuales de los participantes y cumplen funciones sociales específicas (Frigerio, 2000).

Llamadas

Asimismo, en la festividad de San Baltasar, el 5 de enero se realiza una *performance-ritual* singular que algunos de los participantes denominan *llamada*. Este fenómeno, de origen africano, consistía en un sonido específico que permitía que las tribus se puedan comunicar entre sí. Durante la época colonial, las *llamadas* (calls) o *gritos* (cries) que ejecutaban eran fragmentarias, un poco cantadas, habladas o gritadas. Se realizaban a *capela*²² durante las labores que realizaban o en los descansos (Ortiz Oderigo, 1974; Picotti, 1998). Actualmente, los *performers* que integran las *llamadas* tocan los tambores con diferentes ritmos y tiempos con la finalidad de generar un efecto “sonoro y musical audible a la distancia en el espacio urbano: el pico de energía colectiva” (Ferreira Makl, 2008:19).

Manifestaciones de religiosidad popular y prácticas de sacralización

Por otra parte, las *performances-rituales* que se realizan en el marco de la festividad de San Baltasar también pueden ser consideradas dentro de lo que algunos autores llaman

²⁰ Eugenio Barba denomina “situaciones de representación”, a las funciones teatrales donde el actor debe representar un personaje con una técnica corporal específica.

²¹ En el capítulo número 4 (pp. 92-99) se ahondarán en las cualidades de las *performances artísticas afroamericanas* y su vinculación con las *performances-rituales* de la festividad de San Baltasar.

²² La frase de *a capela* hace referencia a una composición musical que es cantada sin acompañamiento de instrumentos (Fuente: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=a%20capela>)

manifestaciones de “religiosidad popular” o lo que Martín (2007) define como “prácticas de sacralización”.

Si bien la festividad podría definirse como “popular” por ser una “práctica paralitúrgica” realizada en torno a un “santo no canonizado” (Cirio, 2002); en esta tesis optamos por superar ese concepto que se construye desde dicotomía institucional/popular²³, para resaltar el hecho de que las *performances-rituales* son parte de formas de religiosidad popular porque expresan la mixtura de cosmovisiones y sistemas religiosos (De la Torre, 2012); o como sostiene Cirio, configuran un “sincretismo sui géneris” donde confluyen prácticas ligadas al catolicismo como también las cosmovisiones guaraníes, que son un componente importante en la cultura correntina, como las tradiciones culturales negras (Cirio, 2002; Barrios, 2016).

En este sentido, el término religiosidad popular no sólo refiere a “creencias y prácticas religiosas (...)” relacionadas a seres considerados divinos a las que se le atribuyen poderes y a “ritos que establecen una diversidad de prácticas sociales y simbólicas” (Ameigeiras, 2008:17-18); o a prácticas que se distinguen por ser “cosmológicas, holísticas y relacionales”²⁴ sino también porque ese término da cuenta en la actualidad de “un campo religioso heterogeneizado” (Semán, 2013). Semán explica que en ese campo hoy expresan y legitiman demandas e identidades muy amplias, como las “nociones de persona y alteración de las que las ‘religiones’ son un elemento co-participante” (Semán, 2013; Barrios, 2015).

Al respecto, también puede entenderse siguiendo a Martín (2007) que estas *performances-rituales* que combinan elementos religiosos y no religiosos, dimensiones devocionales y prácticas socio-culturales que exceden el ámbito estrictamente de lo religioso para vincularse con la danza, la música, el espectáculo y el entretenimiento (Barrios, 2016), configuran como sostiene Martín “prácticas de sacralización”. Estas prácticas refieren según Martín a “los diversos modos de hacer sagrado, de inscribir personas, lugares, momentos, en esa textura diferencial del mundo-habitado” (Martín, 2007: 77). Es decir, permiten analizar

²³ Esta perspectiva es cuestionada por Eloísa Martín en su revisión crítica del concepto de “religiosidad popular” en la bibliografía argentina (Martín, 2007).

²⁴ Rodríguez (2015) explica siguiendo a Semán (2006), que la “religiosidad popular” se la característica de ser cosmológica, holística y relacional. Y explica que: “por cosmológica entiende una concepción singular del mundo que está más acá de las distinciones entre lo trascendente y lo inmanente, entre lo natural y lo sobrenatural, y supone que lo sagrado es un nivel más de la realidad. Por holista entiende un efecto de esta visión cosmológica sobre la vivencia del cuerpo y de sus propias divisiones. (...) Por relacional entiende la forma del lazo que une a unos sujetos con otros y con la totalidad, así como la forma y la localización de lo sagrado. Este carácter relacional define y relaciona a los hombres con otros hombres y con lo sagrado en su diferencia y su jerarquía (...)” (Rodríguez, 2015: 125).

prácticas de lo sagrado “más allá de lo religioso” (Barrios, 2015: 67) y en el marco de esta tesis comprender cómo se configuran las performances artístico-religiosas en la festividad de San Baltasar.

Consideraciones metodológicas

Para poder llevar a cabo esta tesina, teniendo en cuenta los factores históricos, culturales, religiosos y sociales que implican la temática, se decidió enmarcarla en una investigación *sobre las artes* que “refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica” (Borgdorff, 2006:11). Es decir, que para poder tener conclusiones sobre la problematización del objeto de es necesario que el investigador no estudie su propia creación artística si no que sea el producto artístico de otra persona, colectivo o comunidad.

En cuanto a la metodología, se utilizó la *cualitativa* porque:

“abarca el estudio, uso y recolección de una variedad de materiales empíricos –estudio de caso, experiencia personal, introspectiva, historia de vida, entrevista, textos observacionales, históricos, interaccionales y visuales– que describen los momentos habituales y problemáticos y los significados en la vida de los individuos” (Vasilachis de Gialdino, 2006: 24).

Además, se utilizaron algunas técnicas de la *etnografía* debido a que las herramientas de este método de investigación permiten “describir y analizar toda o parte de cultura o comunidad por la descripción de las creencias y prácticas del grupo estudiado y mostrar cómo las diversas partes contribuyen a la cultura como un todo consistente unificado” (Renata Tesch en Scribano, 2008: 24). A este concepto, se puede agregar lo planteado Restrepo (2016) que la define como:

“la descripción de lo que la gente hace desde la perspectiva de la misma gente. Esto quiere decir que a un estudio etnográfico le interesa tanto las prácticas (lo que la gente hace) como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (la perspectiva de la gente sobre estas prácticas) (...) La articulación entre las prácticas y los significados de esas prácticas de las que se ocupa la etnografía, permite dar cuenta de algunos aspectos de la vida de unas personas sin perder de vista cómo éstas entienden tales aspectos de su mundo” (Retrepo, 2016: 16).

Entre las técnicas utilizadas se encuentran la *observación participante* y la *entrevista no-directiva* para la recolección de la información y posterior análisis de las *performances-rituales* realizadas durante festividad de San Baltasar.

Según Guber (2001), la *observación participante* permite que el investigador comprenda al objeto de estudio (la vida cotidiana, la forma de comunicarse, los gestos, etc.) de una comunidad o grupo social si se siente un participante de ella. Al respecto, la autora señala que “el investigador procede entonces a la inmersión subjetiva pues solo comprende

desde adentro” (Guber, 2001: 60). En nuestro caso esta técnica ha sido una de las más importantes porque nos permitió observar y describir las *performances-rituales* de la festividad durante tres ediciones, la del año 2016, 2017 y 2018, atendiendo principalmente los comportamientos kinésicos (Citro, 1997).

Por su parte, la entrevista *no-directiva*, permite que tanto el investigador como el entrevistado propongan distintas reflexiones sobre un mismo tema y en base a eso, se produzca una conclusión (Guber, 2001: 30). Durante el desarrollo de esta tesina de investigación se mantuvieron conversaciones informales con devotos del santo e integrantes de la cofradía durante el desarrollo de la festividad de San Baltasar. Además, se llevaron a cabo cuatro entrevistas no-directivas, durante el año 2018, a:

- Gabriela Caballero, representante de la Cofradía de San Baltasar;
- Ulises Gómez, percusionista, guía y *performer-devoto* de la cuerda de tambores en la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos de tambores a los santos Cambá”;
- Esteban Molina, *performer-devoto* del cuerpo de baile de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos de tambores a los santos Cambá”;
- Tania Paim, “la chica del fuego”, *performer-devota* de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos de tambores a los santos Cambá”;

Asimismo, para el análisis resultó muy importante recurrir al *registro de campo* de las actividades de las *performances-rituales* que se fueron relevando en las observaciones. Se realizó un registro audiovisual, escrito y oral.

Guber (2011) menciona que:

“El registro es, en suma, la imagen del proceso de conocimiento de otros y de sí mismo que va experimentando el investigador; su progresiva agudeza y percepción se manifiestan en información, que será vertida en datos cada vez más numerosos (...). El registro no es un depósito de información sino uno de los elementos fundamentales del eterno diálogo que el investigador lleva a cabo consigo para conocer a sus informantes al tiempo que se conoce a sí mismo” (Guber, 2011:108-109).

También, se utilizaron los cuatro parámetros utilizados por Guber (2011) para el análisis de un acontecimiento: el *espacio*, en él se incluyen las dimensiones del lugar donde realiza la observación o entrevista (mobiliario, objetos, decoración, etc.) y también, “el ámbito mayor en el que se inserta el espacio particular del intercambio” (Guber, 2011: 105). Luego, el *tiempo*, donde se incluye el registro del “segmento temporal en el que transcurren la observación (...) y (...) a la secuencia de hechos y vicisitudes de la interacción entre el investigador y los presentes” (Guber, 2011: 105). Después, las *personas*, allí se registra los diversos grados de interacción de los participantes con el investigador y con los testigos o

personas que se encuentren presentes durante el encuentro o situación a analizar. Para el registro de personas es necesario tener en cuenta las siguientes variables: Sexo, edad, nacionalidad, ocupación, vínculos que mantienen entre sí y formas de trato interpersonal, flujos sociales, vestimenta y ornamentación, actitudes generales y actividades desarrolladas en el lugar. Y, por último, las *actividades*, donde “hay que contemplar el número de personas que las llevan a cabo, la división de tareas, cadenas de mando y poder, así como el ritmo, el tipo y la duración y el grado de habitualidad de esas personas en el lugar” (Guber, 2011: 106).

Se debe destacar que para cada año se utilizó una técnica distinta para la recolección de información durante el desarrollo de las distintas *performances-rituales*. En el año 2016, se realizó un relevo netamente audiovisual²⁵ y fotográfico²⁶. En cambio, en el 2017, se realizó la filmación de las *performances-rituales*²⁷, registro fotográfico²⁸, sonoro²⁹ y notas de campo de manera escrita. Luego, en 2018, se registró audiovisualmente³⁰ y se tomaron notas de campo de forma oral que fueron grabadas durante las *performances* con un grabador móvil.

Posteriormente, a la filmación y registro de las notas de campo se realizó el análisis de los datos y la redacción de la investigación en base a lo recolectado (material disponible en el anexo de esta tesina).

²⁵ El registro audiovisual del año 2016 de las *performances-rituales* fue realizado por la tesista y la colaboración de Natacha Espinoza. Se puede encontrar los videos editados por la tesista de las *performances-rituales*, la preparación de la *sangría* y la misa en el anexo en los links de YouTube (pág.122) o en el cd del anexo.

²⁶ El registro fotográfico del año 2016 de las *performances-rituales* fue realizado por la tesista y la colaboración de Natacha Espinoza. Se puede encontrar las fotografías seleccionadas por la tesista en el anexo en el link de Google Drive (pág.122) o en el cd del anexo.

²⁷ El registro audiovisual del año 2017 de las *performances-rituales* fue realizado por la tesista con las colaboraciones de Natacha Espinoza y Germán Andrés Ramírez. Se puede encontrar los videos editados por la tesista en el anexo en los links de YouTube (pág.122) o en el cd del anexo.

²⁸ El registro fotográfico del año 2017 de las *performances-rituales* fue realizado por la tesista y las colaboraciones de Natacha Espinoza y Germán Andrés Ramírez. Se puede encontrar las fotografías seleccionadas por la tesista en el anexo en el link de Google Drive (pág.123) o en el cd del anexo.

²⁹ El registro sonoro del año 2017 de las *performances-rituales* fue realizado por la colaboradora Beatriz Castro Chans. Se puede encontrar el audio el anexo en el link de Google Drive (pág.123) o en el cd del anexo.

³⁰ El registro audiovisual del año 2018 de las *performances-rituales* fue realizado por la tesista. Se puede encontrar los videos editados por la tesista en el anexo en los links de YouTube (pág.122) o en el cd del anexo.



CAPÍTULO 2

CONTEXTO E HISTORIZACIÓN: AFRODESCENDIENTES, FESTIVIDAD,
DANZAS Y MÚSICAS NEGRAS EN CORRIENTES



Capítulo 2:

Contexto e historización: afrodescendientes, festividad, danzas y músicas negras en Corrientes

La presencia africana en Argentina y Corrientes

Los autores Picotti (1997), Frigerio (2008) y Guzmán (2006) coinciden que a Argentina arribaron alrededor de diez millones de africanos³¹ que fueron utilizados para construir las ciudades³² y servir como esclavos, en las casas de familias de la élite desde el siglo XVI hasta la abolición de la esclavitud en el siglo XIX (Picotti, 1997; Guzmán, 2006).

Tomando como referencia a Guzmán (2006) y a Kleidermacher (2011), se puede dividir el movimiento migratorio de africanos en Argentina en tres periodos. El primero consta de dos partes: a) Desde 1580 hasta finales del siglo XVII, etapa en la que la mayor cantidad de esclavos era derivada a los mercados centrales ubicados en Tucumán, Chile, Paraguay y Alto Perú para el desarrollo de las urbes españolas; b) Desde mitad del siglo XVIII hasta 1853³³, al instalarse Buenos Aires como centro económico y político del nuevo virreinato por el gran desarrollo ganadero y mercantil en la región pampeana de Argentina. El segundo período comienza a fines del siglo XIX y finaliza a mediados del siglo XX. En ese contexto los africanos llegaban al país en busca de una mejor calidad de vida “que las impuestas por la administración colonial portuguesa en su país” (Kleidermacher, 2011: 2). Por último, el tercer período se definió a partir de 1990 cuando se produce un gran movimiento migratorio por la economía y las persecuciones políticas que se daban en África (Kleidermacher, 2011).

Cabe aclarar que, si bien en esta tesis no realizamos un estudio historiográfico centrado en un período de inmigración, sí nos interesa observar qué de aquellas prácticas heredadas y ligadas a los diferentes procesos desplazamientos y mestizajes, incluso ligadas al

³¹ Es necesario remarcar que esos diez millones de esclavos son los que llegaron con vida al país, no se toma en cuenta la gran cantidad de africanos que fallecían en los barcos por los malos tratos que recibían durante la captura y las condiciones inhumanas en las que eran trasladados a América (Picotti, 1997).

³² Se debe considerar que la mayor parte de la población que había en el territorio argentino era de esclavos africanos, al igual, que en otros países de América Latina como Cuba, Brasil, Venezuela, Perú, etc. (Picotti, 1997).

³³ Hay que tener en cuenta que el 1 de mayo de 1853 se abolió la esclavitud en el país a partir de la creación de la Constitución Nacional Argentina en la cual queda establecido en el Artículo 15 que: “En la Nación Argentina no hay esclavos: los pocos que hoy existen quedan libres desde la jura de esta Constitución; (...). Y los esclavos que de Cualquier modo se introduzcan quedan libres por el solo hecho de pisar el territorio de la República” (Constitución Nacional, 1993: Art. 15). Cabe destacar que anteriormente, el 21 de mayo de 1813, se estableció la libertad de vientre en Argentina, es decir, que todo hijo de esclava negra nacido posterior a la declaración de la Asamblea, era libre (Télam, 2013).

período colonial, se sedimentaron en las tramas socio-culturales locales y se actualizan en las *performances-rituales* actuales que se realizan en la festividad de San Baltasar.

Picotti (1997) menciona que, en el primer período, la mayor parte de la población argentina estaba conformada por esclavos negros. A grandes rasgos se puede decir que el 50% de la población esclava africana se encontraba en las provincias del interior y el 40% en la ciudad Buenos Aires (Rodríguez Molas en Picotti: 1997).

Luego de la abolición de la esclavitud en 1853, los esclavos pasan a ser parte de la sociedad y, por este motivo, se deja de distinguir en los censos el origen de los africanos y afrodescendientes que había en la población (Picotti, 1997; Guzmán, 2006). Teniendo en cuenta esto, Frigerio (2008) plantea que:

“esta narrativa dominante se caracteriza por presentar a la sociedad argentina como blanca, europea, moderna, racional y católica. Para ello: 1-Invisibiliza presencias y contribuciones étnicas y raciales. 2- Cuando aparecen las sitúa en la lejanía, ya sea temporal (en el pasado) o geográfica. 3- Se caracteriza por una notable ceguera respecto de los procesos de mestizaje e hibridación cultural. 4- Enfatiza la temprana desaparición y la irrelevancia de las contribuciones de los afroargentinos a la cultura local” (Frigerio, 2008:119).

En el caso de la ciudad de Corrientes, los afrodescendientes comenzaron a llegar lentamente en el siglo XVII debido a que previamente aquí no se contaba con los recursos suficientes para adquirir esclavos. Valenzuela (2012) afirma que la pobreza era una de las principales limitantes para la adquisición de esclavos en la zona (Valenzuela, 2012; Cañedo-Arguello, 1988). Décadas después, la situación no varió, por este motivo, Diego de Góngora³⁴ sostuvo que no existía población negra en Corrientes porque los habitantes no podían adquirirlos (Valenzuela, 2012a; Valenzuela, 2012b). Alrededor de 1630, cuando distintas familias se trasladaron a la provincia desde Brasil o Buenos Aires, comenzaron a registrarse los primeros esclavos africanos en Corrientes.

Cabe aclarar que, entre los siglos XVII y XIX, se consideraba al africano o afrodescendiente como un objeto, un “bien” que era utilizado para legitimar el status social y económico de las familias de elite de Corrientes (Valenzuela, 2012a). Esto significaba que cada esclavo era “intercambiable, vendible hasta heredable como cualquier otro objeto de propiedad” (Valenzuela, 2012a). Valenzuela “incluso indica que se podía inferir las diferencias económicas entre los ‘amos/dueños’ según la cantidad de sirvientes negros que poseía” (Valenzuela en Barrios, 2016).

En relación a la evolución de la cantidad de afrodescendientes en Corrientes, Valenzuela indica que en los registros del siglo XVIII, “la población esclava alcanzaba un

³⁴ Diego de Góngora fue el gobernador del Rio de la Plata en 1621.

total de 500 individuos, mientras que los mulatos y negros de todo sexo y edad eran 1.071. Lo que tiende a ser el 12, 5% del total de la población en Corrientes” (Gómez, 1929 en Valenzuela, 2012:520) y la población española ascendía a un total “de 6420 almas, distribuidas en 1053 familias, sumado a 1.267 naturales y 500 esclavos” (Maeder, 1977 en Valenzuela, 2012:520).

A partir del siglo XIX, la autora marca tres porcentajes extraídos del censo de 1814, luego en 1850 y 1825. Indica que en 1814, la población afrodescendiente era del 3,75%. En 1820, se registra un incremento que llegando al 9,26%, “de los cuales 1224 habitaban la ciudad de Corrientes y 2147 la campaña correntina” (Valenzuela, 2012a: 536). Una de las razones del incremento se debió a que los principales propietarios de esclavos fueron las órdenes religiosas instaladas en la ciudad (Gómez, 2018; Valenzuela, 2012a). Desde allí puede rastrearse también la continuidad de una compleja relación entre la comunidad afrodescendiente y el orden eclesial³⁵. En tanto, hacia 1825 se registra otra disminución hacia 866 afrodescendientes en la ciudad.

Por su parte, Ulises Gómez, integrante de la cofradía de San Baltasar en Corrientes, liga parte de los orígenes de la población afrodescendiente instalada en el barrio Cambá Cuá también a los desplazamientos forzados que tuvieron lugar en la zona a causa de la guerra de la triple alianza de 1870. “Las familias afrodescendientes que se instalaron en el barrio Cambá Cuá eran “escapados de la guerra, escapado dice uno, pero capaz se quisieron quedar por acá (...) pero antes ya existían muchos afrodescendientes por toda la zona, que viene ya de la otra época, de la colonización, de la esclavitud cuando venían los españoles o los portugueses a colonizar” (Gómez, en una conversación personal, el 21 de agosto de 2018).

Algunos autores sostienen que la “desaparición” de los africanos en Argentina y en Corrientes se debió al fallecimiento de ellos en las distintas guerras que hubo en el país y porque la tasa de mortalidad de los negros apenas era de treinta años (Valenzuela, 2012b; Frigerio, 2008; Picotti, 1997). Según Cirio (2000), otros autores dieron argumentaciones como las siguientes:

“(...) nunca fueron muchos debido a que aquí no había plantaciones ni minas y que, por lo tanto, a los pocos que se trajeron no se los trato descarnadamente como en otros países. (Quereilhac de Kussrow 1980:82). Por el contrario, los benignos amos de estos lares apenas si

³⁵ Particularmente, en la actualidad se registra un lazo estrecho entre los afrodescendientes organizadores de la festividad y la comunidad de la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced”, donde se celebra hace varios años la misa en honor al santo. En relación a ello, los registros del censo de 1820 dan cuenta que el Convento de La Merced poseía la mayor cantidad de afrodescendientes pardos en relación a otros conventos y familias particulares (Valenzuela, 2012: 529).

los usaban como sirvientes, como símbolo de estatus, teniendo de este modo una vida infinitamente más regalada y placentera que los del resto del continente” (Cirio, 2000: 193).

No obstante, Cirio afirma que esta justificación es perversa porque Argentina participó del sistema esclavista y, a pesar de que algunos aluden que fueron “bien” tratados por sus amos, seguían teniendo la condición “de esclavo, de cosa, de carne que se compraba y vendía por tonelada” (Cirio, 2000:193).

Por su parte, Valenzuela señala que lo que se produce a fines del siglo XIX es un proceso de in-visibilización; mientras que la idea de “desaparición” está asociada a una construcción ideológica e historiográfica con la cual “desde la política, de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, se construía una memoria selectiva que apelaba a la idea de una sociedad blanca y europea” que negaba las raíces negras de Corrientes (Valenzuela, 2018).

Procesos de visibilización de la cultura africana y afrodescendiente

A mediados del siglo XX se produce una revalorización y difusión de estudios de la cultura africana y también tiene lugar la aparición de organizaciones conformadas por referentes de grupos de afrodescendientes que llevan adelante en Argentina actividades políticas de reivindicación cultural que entre los años 90 y 2000 encuentran impulso en políticas estatales que propician la legitimidad de la diversidad cultural.

En lo que respecta específicamente a los estudios africanos, son diversos los autores que rescatan que con ellos comenzó a revalorizarse y a difundirse los aportes realizados por los afrodescendientes en la historia y la cultura argentina y, a su vez, este proceso reflexivo ayudó en parte a de-construir el mito de la nación blanca y europea donde “no hay negros ni indios”³⁶.

En este sentido, Buffa (2008) señala que a finales de 1950 se generó un quiebre en la visión sobre los estudios africanos en el país. El autor menciona que:

“(…) Hasta ese momento el abordaje de África se proyectó bajo una lente teñida de una concepción eurocentrista que dominó la currícula académica de la enseñanza superior en nuestro país. En tal sentido, la historia africana aparecía o desaparecía en función de la propia historia europea (...)” (Buffa, 2008: 341).

A principios de 1960, los estudios africanos se vieron afectados positivamente por los diferentes gobiernos democráticos en los cuales se establecían distintas políticas para la

³⁶ Grimson (2012) plantea que una de las mitomanías que se da en Argentina es la consideración de que no hay racismo porque “no hay negros ni indios”. “Al establecer ese mito como criterio básico de clasificación, pueden ocurrir solo dos cosas. En los sectores medios y altos, cuando es evidente que una persona es argentina, necesariamente se la ve como blanca. Si de hecho tiene rasgos africanos o indígenas, se tornan invisibles, son blanqueados, en virtud de que todos los argentinos son blancos” (Grimson, 2012:87).

visibilización de los afrodescendiente; aunque, durante la última dictadura que afectó al país, estos avances estuvieron a punto de perderse (Buffa, 2008; Morasso, 2011).

Luego, con el retorno de la democracia al país, proliferaron las investigaciones de estudios africanos y también se crearon cátedras destinadas a esta temática en las universidades públicas como la de Córdoba, Rosario, Buenos Aires, de Lujan, La Plata y Morón (Buffa, 2008; Morasso, 2011; Pineau, 2011).

En octubre de 1982, el interés por los estudios africanos en Argentina se oficializó al crearse la Asociación Argentina de Estudios Africanos (AADEA). Esta asociación definió entre sus objetivos la necesidad de: “impulsar los estudios de tipo cultural, etnológico, histórico, sociológico, geográfico, político, jurídico, económico y científico referentes al continente africano y sus vinculaciones con nuestro país” (Anglarill, 1984: 586; Buffa, 2008).

Además, se desarrollaron líneas de acción específicas dedicadas a los estudios africanos en organismos gubernamentales como el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y no-gubernamentales como el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) (Buffa, 2008). Podemos señalar que los mismos estudios de Frigerio, Cirio o Valenzuela, entre otros de los citados, han contribuido al desarrollo de estas líneas de investigación.

En estos procesos de visibilización, fueron cruciales las actividades de reivindicación cultural llevadas adelante por organizaciones y militantes afrodescendientes. Frigerio y Lamborghini (2011b) historizan, por ejemplo, el caso de la ONG África Vive que la década de 1990 impulsa en Buenos Aires una serie de acciones y reclamos de reivindicación racial. Entre las estrategias de visibilización se encuentran desde censos de la comunidad afro apoyada por la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, hasta la participación activa de reuniones con entidades como el Banco Mundial y el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), que derivaron en la implementación de la pregunta sobre “afrodescendencia” en el Censo nacional de 2010; así como el impulso de actividades culturales, *performances artísticas* públicas, como por ejemplo el proceso de “tradicionalización” y “retradicionalización” del candombe” (Frigerio y Lamborghini, 2011b).

En coincidencia con el movimiento afrodescendiente nacional, también en los años 90, la Cofradía de San Baltasar de la ciudad de Corrientes impulsa nuevamente los festejos públicos del santo no sólo para difundir la veneración a esta figura religiosa sino también como forma de reivindicación socio-cultural. Barrios dice que “los ‘Cambácuaceros’ correntinos parecen haber encontrado en la figura de San Baltasar más que un símbolo religioso una ‘bandera de comunidad’ para visibilizarse” y que la festividad ayuda a

reintroducir en el espacio pública “repertorios simbólicos antes negados y/o despreciados por la cultura dominante local” (Barrios, 2016).

La festividad de San Baltasar en Argentina y Corrientes

La devoción al santo negro se desarrolló en la Argentina en los siglos XVII y XVIII por la imposición del clero de la iglesia católica de la ciudad de Buenos Aires “aprovechando el color negro que le adjudica la tradición”³⁷ (Cirio, 2000-2002:1). En el caso de la ciudad de Corrientes, según Gabriela Caballero, referente de la cofradía de San Baltasar, se tiene registro de la festividad de San Baltasar a partir de 1920 (Caballero, 2018).

Durante la época colonial, el gobierno, la iglesia y las familias de la élite porteña querían evitar revueltas y motines por parte de los esclavos. Por este motivo, deciden implementar nuevas formas de control social, entre ellas, la creación de cofradías con carácter devocional a San Baltasar o San Benito de Palermo (Cirio, 2000-2002; Goldman, 2015).

Una de las primeras cofradías creadas en el siglo XVIII, fue denominada *cofradía de San Baltasar y Animas* y tenía su sede en la Parroquia Nuestra Señora de la Piedad del Monte Calvario³⁸ (Cirio, 2000-2002; 2002). Cirio afirma que:

“entendemos por cofradía a la asociación de personas, hombres y mujeres, pertenecientes o no a una misma profesión, gremio o estamento social, en número mayor o menor, aunque generalmente limitado que se unen por diferentes causas o fines (...) bajo la advocación o culto a un santo patrón o protector, y con una organización más o menos amplia y determinada, no necesariamente con estatutos con o sin la aprobación o visto bueno real o episcopal” (García Martín, 1999 en Cirio, 2000:193).

Además, las cofradías se encargaban de celebrar las misas dominicales, los funerales de los cófrades y el mantenimiento de la Iglesia a la que pertenecían (Frigerio y Lamborghini, 2011a). En base a esto, Cirio entiende que la creación de las cofradías resolvía tres problemas importantes para los grupos de poder: la conversión al catolicismo de los esclavos, le

³⁷ Teniendo en cuenta que la Iglesia Católica eligió el santo por el color de tez que poseía, los esclavos le imprimieron características icónicas y conceptuales afros para poder identificarse en él. Algunas de estas diferencias son que el Rey Mago Baltasar tiene como lugar de veneración el pesebre, posee atributos de Rey y de Mago y su iconografía está compuesta un cuerpo y rostro adulto con rasgos moros, barba, turbante y, algunas veces, una corona proporcional a su cuerpo. Además, su postura en el pesebre es de postramiento porque está entregándole un don a Jesús y siempre se encuentra acompañado por Melchor y Gaspar (Cirio, 2002). En cambio, San Baltasar es venerado en un altar, posee los atributos de santo, rey, mago y medico; y su iconografía es la de un niño erguido con rasgos africanos, sin barba y una corona más grande que la proporción de su cuerpo realizada en oro o plata y, su postura en el altar es erguida, rígida con la mirada hacia adelante (Cirio, 2002).

³⁸ Ubicada en 1772, en las afueras de la ciudad de Buenos Aires (Cirio, 2000). Actualmente, está ubicada en Paraná y Bartolomé Mitre, ya no posee la arquitectura original debido a que en 1866 se contrataron dos arquitectos-ingenieros, Nicolás y José Canalé, para la construcción del templo que luego fue continuado por el arquitecto Juan Antonio Buschiazzi en 1895 (Grondona Olmi, 2012).

aseguraba la libertad eterna post mortem³⁹ y naturalizaba su condición de esclavos (Cirio, 2000). Pero, para reforzar esta dominación velada, la iglesia permitió que se realicen procesiones a los templos utilizando sus danzas y músicas originarias como medio de veneración al santo adoptado por los cófrades (Goldman, 2015).

Al respecto, el antropólogo también cita un documento de 1791 del Archivo General de la Nación escrito días después de la festividad de San Baltasar, donde el moreno Pablo Agüero “informa que lo repitieron al domingo siguiente al estipulado sin licencia, con ‘plumaje, sable de palos y tambor’” (Cirio, 2002). En este marco, el gobierno decidió tomar medidas para el control de los esclavos estipulando el castigo y arresto de estos esclavos. Cirio considera entonces que, si bien el culto a San Baltasar era una “estrategia de dominación” (Cirio, 2002); también los esclavos, se apropiaron de esta celebración y fueron introduciendo “pautas culturales propias, produciendo un sincretismo sui generis” (Cirio, 2003: 125).

En cuanto a la provincia de Corrientes, Cirio relevó documentación que prueba que en el paraje Chañaral (ubicado en la localidad de Chavarría) se realizaba la festividad de San Baltasar ya hacia mediados del siglo XVIII. En un artículo el autor señala que:

“Aunque aún no he consultado los archivos provinciales, he compilado una rica historia oral local que se remonta a la primera mitad del s. XVIII, ya que la referencia más antigua la obtuve en Chavarría (Ctes.) en una capilla de dos hermanas negras, hoy fallecidas. Antiguamente se encontraba en las afueras del pueblo en el paraje El Chañaral, hasta que fue destruida por una inundación que azotó gran parte del Litoral en 1980. Además de la capilla, el agua destruyó muchos de los objetos del culto entre los que un informante recuerda un “gran libro de actas” cuyo comienzo era leído ceremonialmente cada 6 de enero. Por haberlo escuchado durante años, recuerda que textualmente comenzaba diciendo: “Año 1726, en este lugar denominado Chañaral...”, y daba cuenta de la concesión de ese terreno por parte de la Corona para el emplazamiento de la capilla” (Cirio, 2002).

En el caso de la ciudad de Corrientes, Gabriela Caballero⁴⁰ comenta que hay un registro oral de 1920-1930 que responde al tiempo de mayor auge de la festividad de San Baltasar. Dijo en este sentido que:

“se pedía permiso para celebrar la misa y para el candombe porque (...) muchas de estas familias estaban a la guardia de los franciscanos, de la iglesia de los mercedarios, pedían permiso y llevaban sus imágenes ahí y se hacía la misa como cualquier santo de su día patronal digamos y después bueno, iban hasta sus casas o hasta los lugares donde se festejaban” (Caballero, en comunicación personal, 25 de agosto de 2018).

Además, agrega que los festejos en el barrio Cambá Cuá, a principios del siglo XX, se realizaban en los patios de las casas familiares. En ese sentido, indica que:

³⁹ Esto se puede apreciar en el nombre que lleva la primera cofradía de Buenos Aires que incluye, al final de su nombre, las palabras “De Animas” que da cuenta, además, en su acta constitutiva, que se celebra la muerte de una “buena” manera, es decir, de forma cristiana. (Cirio, 2000).

⁴⁰ Estas declaraciones fueron realizadas en una entrevista personal el 25 de agosto de 2018.

“(…) Doña Mercedes festejaba en su casa con la procesión que salía el día 6, porque todo se concentraba las imágenes en la Iglesia La Merced, como nosotros también ahora (…) hasta las casas. Bueno, una vez que entraban en la casas, se hacia esa reunión abierta al público (…) y la casa de Don Justo Cosio era, el festejaba por Irigoyen y Chaco, (…) toda esa esquina era un predio de un patio también de una casa muy amplio de Don Abad, seguramente la familia del Mulato Justo pedía allí permiso para hacer en ese gran patio arbolado la fiesta por la noche y esa era una fiesta muy también importante en la cual, inclusive se adornaba con alfombra roja porque el Gobernador asistía a esa fiesta (…)” (Gabriela Caballero, en comunicación personal, 25 de agosto de 2018).

También, un registro escrito de Ortiz Oderigo (1974) describe que en este lugar radicaban los esclavos y que a San Baltasar se lo veneraba de la siguiente manera:

“(…) se le prodigaban brillantes y apasionados homenajes, traducidos en ceremonias que alcanzaban, desde el 1° de enero hasta el 6 del mismo mes, un agudo vértice de fervor, sobre todo el Día de Reyes, Cuando llegaba el Cambárangá⁴¹, es decir, la imagen del Negro.” (Ortiz Oderigo, 1974: 39-40)

A pesar de lo expresado por Ortiz Oderigo (1974), en la ciudad de Corrientes la festividad cobra notoriedad nuevamente a partir de los años 90, cuando los devotos se reúnen, refundan la cofradía de San Baltasar – tomando como nombre la cofradía instituida en la colonia, esta vez sin incorporar “Animas” a su denominación (Caballero, 2018)- y en 1994 deciden realizar “festejos públicos” porque durante los años anteriores las celebraciones eran llevadas a cabo en los hogares de los afrodescendientes de forma privada (Barrios, 2016).

En el año 1999, se impulsa la instalación de una ermita tributo al Santo Cambá en el parque Cambá Cuá, lugar que en la actualidad es el epicentro de los festejos realizados en colaboración de organismos estatales, como la propia Municipalidad. La propuesta pública empezó a crecer y a convertirse en un espectáculo atractivo no solo para ciudadanos sino también para turistas otorgando una mayor visibilidad al santo y a las *performances-rituales* afro-correntinas (Barrios, 2016).

Fernández Bravo (2015) realizó un artículo donde menciona las actividades que se llevaron a cabo durante la festividad de San Baltasar en la edición del año 2015. Allí considera que la colaboración que hay entre la cofradía de San Baltasar de Corrientes Capital y la Municipalidad de la ciudad de Corrientes fue transformando a la festividad en una mercancía política. Cuestiona que:

“Los procesos de revisibilización largamente reclamados por los activistas afro los han transformado, y se han transformado a sí mismos, en preciadas mercancías políticas. De este modo, lo que parece “progresista” en un contexto, puede ser “conservador” en otro, y viceversa. Las recetas de las políticas de la identidad, acaso tengan que ser construidas con mayor atención a la compleja realidad correntina, donde la religiosidad popular se ha

⁴¹ Cambára'angá proviene del guaraní, según los diccionarios de Peralta y Osuna (1951) y de Ortiz Mayans (1980), “el guaraní dispone de dos palabras para ‘negro’, *jhü* para objetos y *Cambá* para personas; *ra'anga*, por su parte es ‘imagen, sombra, figura, careta’. Según los informantes, *Cambára'angá* se traduce como ‘disfrazado de negro’ o ‘negro de mentira’” (Cirio, 2003: 128).

transformado en una verdadera industria de sofisticada organización e insospechados intereses (...)” (Fernández Bravo, 2015)

En este sentido, al ser consultado, Osvaldo Caballero, integrante de la Cofradía de San Baltasar⁴², admite que en los últimos años crecieron los espectáculos artísticos que se realizan en el marco de la festividad de San Baltasar y algunos sectores participantes y asistentes de la celebración no priorizan el carácter religioso de la misma.

Durante la festividad de San Baltasar se realizan diversas actividades culturales y prácticas rituales pero en esta tesis haremos foco en la descripción de dos *performances-rituales* relevantes. La primera, es la realizada el día 5 de enero denominada “Saludo de tambores a los santos Cambá”⁴³ o “Llamada de San Baltasar”. Allí se utiliza el cuerpo, la danza y la música como forma de invocación y alabanza al santo negro mientras los *devotos-performers* recorren los altares públicos del Barrio Cambá Cuá. Al día siguiente, el 6 de enero, se lleva a cabo la segunda *performance-ritual* llamada “Procesión de antorchas”⁴⁴. En ella, los *devotos-performers*, entre quienes se encuentran también integrantes de comparsas de la ciudad, acompañan al santo a la ermita ubicada en el sector Este del barrio Cambá Cuá.

Estas *performance-rituales* condensan prácticas artísticas y religiosas que actualizan formas de expresión y devoción propias de los africanos en articulación con el modo devocional católico. Esto da cuenta del proceso de mestizaje cultural del que son parte las tradiciones afro en la ciudad Corrientes⁴⁵.

Breve descripción de las danzas y músicas de origen africano en América y Corrientes

A partir de la llegada de los esclavos a América, las tribus de las diferentes naciones africanas se mezclaron entre sí dando lugar a nuevos sonidos y danzas que se practicaban en los lugares donde fueron insertados (Gómez, en entrevista personal el 23 de agosto del 2018).

En este apartado, describiremos brevemente algunas de las danzas y músicas que se llevaron a cabo en este continente haciendo hincapié en aquellas que se practicaban en el Virreinato del Río de la Plata⁴⁶ para luego describir las que específicamente perviven en la

⁴² En una comunicación personal el 6 de noviembre del 2015.

⁴³ La denominada “Saludo de tambores a los santos Cambá” o “Llamada de San Baltasar” se encuentra desarrollada desde la página 47 a 51 en el capítulo 2.

⁴⁴ La “Procesión de antorchas” se encuentra desarrollada desde la página 58 a 68 el capítulo 2.

⁴⁵ El intelectual correntino Carlos Lacour, al explicar el sincretismo correntino, señala que los negros en Corrientes “se mestizaron y subsumieron dentro de un proceso de mestizaje” (Varsavsky, 2011).

⁴⁶ El virreinato del Río de la Plata fue creado por orden del rey español Carlos III en junio de 1776 y tuvo como primer Virrey a Pedro de Ceballos (Floria y Belsunce, 1975). Su territorio abarcaba los actuales países de

festividad de San Baltasar, a partir de una entrevista realizada a Ulises Gómez, director de la cuerda de tambores en ese marco ritual-festivo.

La *Calenda*⁴⁷ era una danza proveniente del Congo que fue practicada en el Río de la Plata. Allí, fue observada en 1763 por el escritor Dom Pernety (1770) y la describió como una danza que se realizaba:

“(…) al son del instrumentos y voces. Los danzarines se disponen en dos filas, una enfrente de la obra; los hombres, cara con cara con las mujeres. Los espectadores forman un círculo en torno a los bailarines y los instrumentistas. Uno de aquellos entona una canción, cuyo “refrán” repiten los espectadores, mientras baten palmas. Todos los danzarines tienen los brazos semi levantados, saltan, dan vueltas, efectúan contorsiones, se aproximan a sesenta centímetros unos de otros, y retroceden, hasta que el son del instrumento, o la entonación de la voz, les advierte que deben acercarse de nuevo. Entonces, se chocan el vientre unos contra otros dos o tres veces seguidas. Alejanse después haciendo piruetas, para volver a comenzar el mismo movimiento, con gestos sumamente lascivos, tantas veces como les indiquen los instrumentos o las voces. De tanto en tanto, entrelazan los brazos y describen dos o tres vueltas, persistiendo en sus choques de vientre y en darse besos, aunque sin perder la cadencia” (Ortiz Oderigo, 1974:81-82).

La *Bambula*, danza originaria del Congo y Angola, fue practicada en el sur de los Estados Unidos, Argentina y Uruguay. Era un baile de rueda que se realizaba en un pedestal, las mujeres avanzaban con pasos cortos y lentos apenas sin levantar los pies del suelo mientras que los hombres, realizan saltos en el aire. El autor Miguel Cané (2005) en su libro “El viaje” describe la danza de la siguiente manera:

“El tambor ha cambiado ligeramente de ritmo y bajo él, los presentes que no bailan entonan una melopea lasciva. Las mujeres se colocan frente a los hombres y cada pareja empieza a hacer contorsiones lúbricas, movimientos ondeantes, en los que la cabeza queda inmóvil; Culebrean sin cesar. La música y la propia animación los embriaga; el negro del tambor se agita como bajo un paroxismo más intenso aún y las mujeres, enloquecidas, pierden todo pudor. Cada oscilación es una invitación a la sensualidad, que aparece allí bajo la forma más brutal que he visto en mi vida; se acercan al compañero, se estrechan, se restriegan contra él, y el negro, como los animales enardecidos, levanta la cabeza al aire y echándola a la espalda, muestra su doble fila de dientes blancos y agudos. No hay cansancio; parece increíble que esas mujeres lleven diez horas de un rudo trabajo. La bamboula las ha transfigurado. Gritan, gruñen, se estremecen y por momentos se cree que esas fieras van a tomarse a mordiscos. Es la bacanal más bestial que es posible idear, porque falta aquel elemento que purificaba hasta las más inmundas orgías de las fiestas griegas: la belleza. No he visto nada más feo, más repulsivo, que esos negros sudorosos: me daban la idea de orangutanes bramando de lascivia” (Cané, 2005: 74).

Otra de las danzas que se realizaba en el Río de la Plata y América, fue la Chica o Congo de origen congolés. El autor Moreau de St. Méry (1789) considera a esta danza como “un espectáculo que al principio es seductor y acaba por ser lascivo” (Ortiz Oderigo, 1974: 87). Además, explica que el baile consiste en:

Argentina, Bolivia, Uruguay, Paraguay, partes del sur de Brasil y el norte de Chile. La capital del virreinato era la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la capital del país argentino.

⁴⁷ Esta danza también puede ser denominada como calinda, caleinda o caringa (Ortiz Oderigo, 1974).

“(…) la perfección con que la bailarina es capaz de mover las caderas y la parte inferior de la espalda, mientras el resto del cuerpo permanece en una especie de inmovilidad que no pierde ni siquiera con el más mínimo movimiento de brazos que agitan las dos puntas de una pañoleta o de su falda. Se le acerca un bailarín, que salta repentinamente en el aire y aterriza a una distancia tan calculada que casi la toca. Se retira nuevamente, salta y la excita con su juego seductor. La danza se anima y ofrece un espectáculo que al principio es seductor y acaba por ser lascivo (…)” (Ortiz Oderigo, 1974: 86-87).

Actualmente, la danza más practicada es el *Candombe*. Este baile de origen Bantú se remonta a finales del siglo XVIII cuando se realizaba en Buenos Aires en celebraciones como el Carnaval y los Reyes Magos. El *Candombe* es “dramática, pantomímica, programática, puesto que diferentes personajes juegan un rol y despliegan un argumento, encabezados por un ‘rey’ y una ‘reina’, como en otros rituales afroamericanos” (Picotti, 1998: 157). Picotti (1998) describe a la coreografía en distintas fases:

“En su primera fase, hileras de varones y mujeres se enfrentan, éstas palmorean al son de membrafóns e idiófóns de sacudimiento, se acercan lentamente arrastrando los pies, entonando tradicionales estribillos; Cuando se encuentran a corta distancia, curvan los cuerpos hacia atrás, sacan el vientre simulando chocarlos, se retiran y repiten la acción; las mujeres ocupan el lugar de los varones y viceversa, dan media vuelta y repiten la escena; con la última repetición acaba el primer acto. Ubicados los bailarines nuevamente “en calle”, formación típicamente africana, flexionan las rodillas siguiendo el ritmo del tambor, aparece el escobero esgrimiendo con destreza la escobilla como bastón de mando o tambor mayor, a la manera tradicional “rabo de asno” africano; entra también en escena el granillero, con tambaleantes movimientos que expresan dificultad a causa de los años; un varón y una mujer se destacan del grupo, actúan como solistas aunque separadamente según la costumbre africana, y dan lugar a la “ombligada” o choque de vientres, después de lo cual son reemplazados por otra pareja y así sucesivamente. Los demás integrantes marcan el ritmo de la música, por lo general acentuando los tiempos débiles del compás binario, recurso casi infaltable de la música africana” (Picotti, 1998: 157).

Las diferentes danzas que mencionamos en este apartado fueron registradas por escritores e investigadores en América, pero, podemos considerar, que no fueron las únicas que se practicaban. Sin embargo, el *candombe* fue el que se convirtió en la danza ritual característica de los afro-rioplatenses (Picotti, 1998; Ortiz Oderigo, 1974).

En cuanto a la música existían distintos “toques” de tambor que eran representativos de las distintas naciones africanas como Angola, Mozambique, Congo, etc., utilizadas para comunicarse entre sí (Picotti, 1998; Ortiz Oderigo, 1974).

A continuación, definiremos Cuatro estilos musicales que son practicadas por los devotos en las *performances-rituales* que se realizaron en la festividad de San Baltasar en el período 2016-2018. Estos son: el *candombe*; *candombe correntino*; la *charanda* y la *samba brasilera*.

El *Candombe* surge de la mixtura de los diferentes toques de tambores de las naciones africanas. El percusionista correntino Gómez (2018) menciona que:

“uno dice “candombe” pero dentro de esa palabra hay muchos toques de candombe, todo está relacionado con una raíz siempre ¿viste? Que esa raíz es la que viene de África, del Congo (...), esa región de África fue la que llegó todo a América, ni siquiera elegían el destino, (...) y

los congos hay en todos lados, hay en Cuba, en Haití, en Brasil, en Uruguay, en todos lados hay y en toda América, los ritmos que son del Congo son como primos, son parientes, se parecen. Todo lo que tenga que ver con el Palo en Cuba, todo lo que tenga que ver con el Maracatú en Brasil, el candombe uruguayo, el candombe de acá (...) hay otro candombe que se toca en Entre ríos también, hay otro (...) en Paraguay en asunción ¿viste? Todos son toques diferentes, pero todos tienen una...como una raíz que es parecida, (...)" (Gómez, comunicación personal, 21 de agosto del 2018).

Los instrumentos de percusión que se utilizan en el *candombe* actual son: el *chico*, *repique* y *piano*⁴⁸. El *chico* es de tamaño pequeño que lidera a la cuerda de tambores, permite trazar un ritmo inmutable que se encuentra siempre presente en la música de inspiración u origen africano. Luego, se encuentran el *repique*, de tamaño mediano y el *piano* que es el más grande, ambos suenan de forma improvisada y espontánea a gran velocidad creando "complejos y flexibles ritmos, polirritmos y contrarritmos, (...) y dejan caer los acentos, (...), en los instantes más oportunos, aunque menos esperados" (Ortiz Oderigo, 1974:152).

En los toques de tambores se pueden observar que la corporalidad y gestualidad estética de los músicos está vinculada con los aspectos físicos, sensoriales, emocionales y cognitivos que poseen las *performances-rituales* generando que ellos sean canales de comunicación entre "este mundo y el mundo de los ancestros"⁴⁹ (Ferreira Makl, 2007:5).

En la ciudad de Corrientes, la cuerda de tambores dirigida por Ulises Gómez ejecuta en la festividad de San Baltasar el *candombe correntino*. Él explica que:

"nosotros utilizamos con un fundamento bien desarrollado rítmico que tiene que ver con el rasguído de la guitarra del chamamé, con el zapateo y con los bajos y las frases del acordeón, nosotros toda esa información trasladamos a los tambores viste y ahí es como que... no creamos, porque nosotros no creamos nada porque ya existe todo, pero es como que dijimos 'bueno, este es nuestro toque de chamamé'" (Gómez, en una entrevista personal realizada en agosto del 2018).

La *charanda* es una música cantada que se realiza en el paraje Batel⁵⁰ y tiene como finalidad lograr tres cosas: "1. Para agradecer o solicitar favores al santo; 2. para que su espíritu "baje" a su imagen y. 3. para influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta. Para esta última finalidad basta la ejecución musical" (Cirio, 2002:18).

El conjunto musical⁵¹ de la *charanda* se encuentra integrada por los siguientes instrumentos: un triángulo, la tambora y una o dos guitarras. La melodía "comienza con el

⁴⁸ El *Chico*, *Repique* y *piano* son utilizados en diferentes partes de Latinoamérica como Uruguay, Brasil, Paraguay, Argentina, Chile, etc. (Gómez, comunicación personal, 21 de agosto de 2018).

⁴⁹ Traducción realizada por el autor.

⁵⁰ El paraje Batel se encuentra localizado en el departamento de Goya en la Provincia de Corrientes (Argentina).

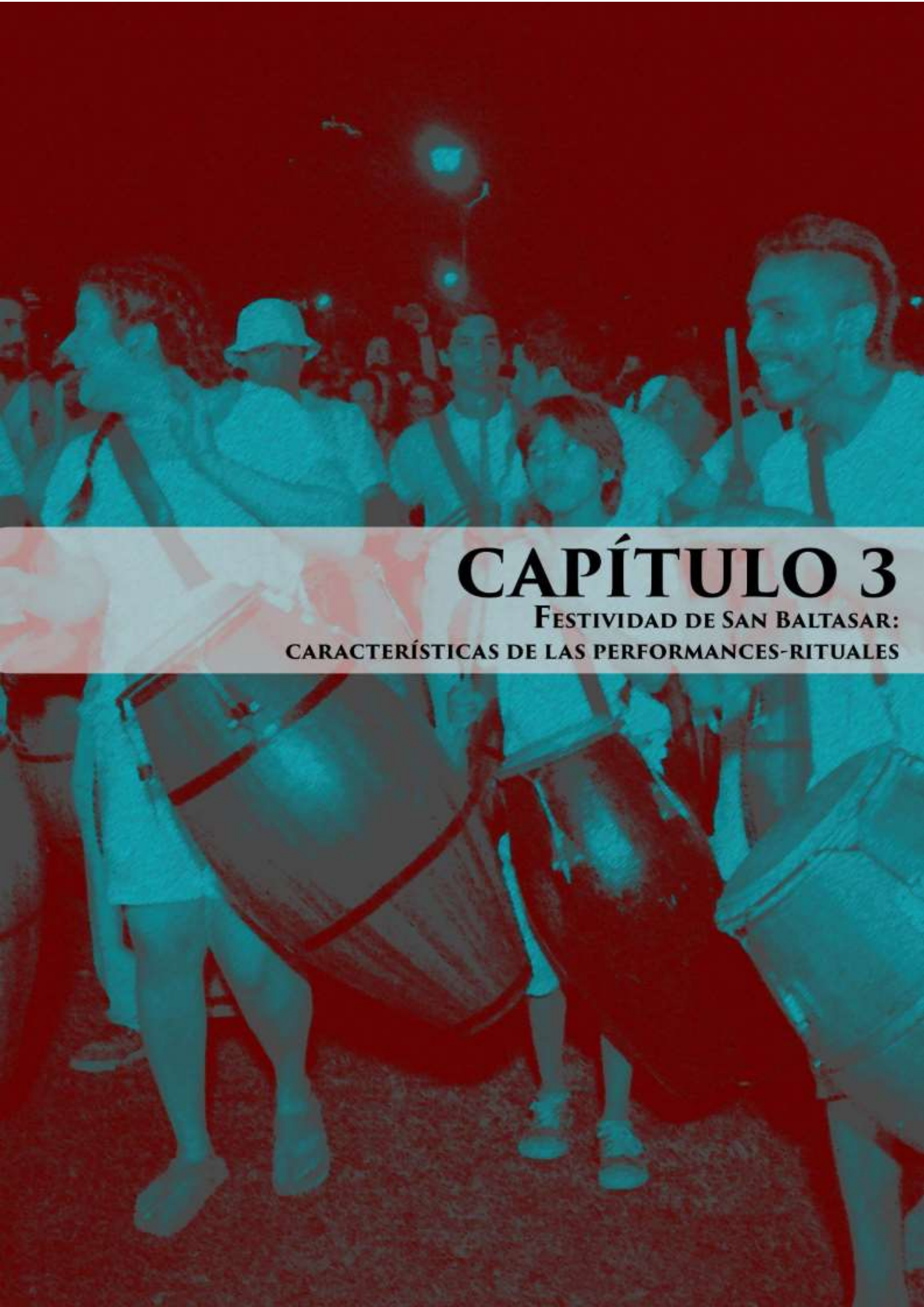
⁵¹ Una característica que tiene este estilo musical es que solo es ejecutado por hombres (Cirio, 2002).

parche chico (el guía) del bombo⁵², al que inmediatamente se pliegan el parche grande, el triángulo y la/s guitarra/s” (Cirio, 2002: 17).

La *samba brasileira* es practicada por las comparsas durante la “Procesión de antorchas” en la festividad de San Baltasar. Este estilo musical era perteneciente a los negros que habitaban los morros o las senzalas⁵³ en la colonia portuguesa del norte de Brasil entre los siglos XVI y XIX (Luiz Ricardo Leitão, 2016). Es un género musical de gran complejidad rítmica que es ejecutada con palmadas, sonajas y tambores de diversos tipos (Menezes Bastos, 1971). A Corrientes ingresa con los desfiles de comparsas a mediados del siglo XX y con un fin más bien lúdico- festivo que devocional pero que es apropiada y resignificada en el marco de la festividad de San Baltasar.

⁵² La tambora es un tambor doble que está fabricado por “un tronco (...) de un metro y medio quizás dos y tiene un parche del lado de adelante y un parche del lado de atrás. El que canta, siempre es el que toca el parche de adelante (...) y la otra persona (...) que de espalda se pone, (...) toca del otro” (Entrevista a U. Gómez, comunicación personal, 21 de agosto 2018).

⁵³ La senzala era una vivienda típica utilizada en la colonia portuguesa entre los siglos XVI y XIX.



CAPÍTULO 3

FESTIVIDAD DE SAN BALTASAR:
CARACTERÍSTICAS DE LAS PERFORMANCES-RITUALES

Capítulo 3:

Festividad de San Baltasar: Características de las *performances-rituales*

Los escenarios y las rutas de las performances-rituales

La festividad de San Baltasar se realiza en la ciudad de Corrientes ubicada en la provincia homónima del noreste argentino localizada al límite de los países Uruguay, Paraguay y Brasil y las provincias Chaco, Misiones, Santa Fe y Entre Ríos (mapa 2).

La provincia de Corrientes tiene una superficie de 88.199 km², está constituida por veinticinco departamentos entre ellos el denominado “Capital”, ubicado al noroeste de provincia y donde se encuentra la localidad de Corrientes (mapa 3). Esta ciudad de origen colonial fue fundada el 3 de abril de 1588 por Juan Torres de Vera y Aragón, se halla a orillas del Río Paraná. Su casco histórico se encuentra establecido entre la Avenida Costanera General San Martín y la Avenida 3 de Abril entre Paraguay y San Luis.

El barrio Cambá Cuá, epicentro de la festividad de San Baltasar, se ubica entre el límite del casco histórico (calle San Luis), las Avenidas Costanera General San Martín y 3 de abril (mapa 4)⁵⁴. Actualmente, se cotiza como uno de los sectores inmobiliarios más costosos y distinguidos de



Mapa 2: Delimitación geográfica de Argentina con señalización de la provincia de Corrientes (Mapoteca, 2018a).



Mapa 3: Delimitación geográfica de Corrientes con señalización del departamento y la ciudad “Capital” (Mapoteca, 2018b).

⁵⁴ En el mapa 4 (Pág. 52) se indica la demarcación territorial del barrio Cambá Cuá.

la ciudad, pero antes del siglo XX se configuraba “un suburbio de caseríos pobres donde se concentraba el más importante reducto negro de la provincia (...)” (Secretaría de Derechos Humanos, 2014: 37).

Los registros más antiguos de las celebraciones en honor a San Baltasar, según nuestros informantes, datan de 1920 aproximadamente. En ellas los afrodescendientes lo honraban en fiestas y altares privados (Caballero, 2018). Desde 1994 hasta la actualidad se realizan los festejos de forma pública en el parque Cambá Cuá (Caballero, 2018; Barrios, 2016). Es por esto que “el nombre Cambá Cuá no puede desligarse del nombre de San Baltasar (...)” (Secretaría de Derechos Humanos, 2014: 37).

En base a las observaciones realizadas durante el período (2016 – 2018), se puede considerar que en la festividad de San Baltasar se configura en una serie de rutas y escenarios (mapa 4)⁵⁵ entre los cuales sobresalen:

1. El parque Cambá Cuá y la ermita de San Baltasar
2. La iglesia “Nuestra Señora de la Merced”
3. El barrio Cambá Cuá
4. La ruta de 1343 m.⁵⁶ de la “Llamada de San Baltasar” o del “Saludo de tambores a los santos Cambá”⁵⁷
5. La ruta 850 m.⁵⁸ de la “Procesión de antorchas”

La festividad del año 2016, fue realizada, de forma excepcional, en el Anfiteatro “José Hernández” por las inclemencias climáticas que se dieron días antes de la celebración inhabilitando que pueda llevarse a cabo la misma en el parque Cambá Cuá.

En los párrafos que siguen, describiremos las características de cada espacio y ruta en los que se despliegan las performances-rituales de nuestro interés.

⁵⁵ En el mapa 4 (Pág. 52) se indica la ubicación de los espacios importantes que son utilizados durante la festividad de San Baltasar

⁵⁶ Este valor es resultado de un promedio realizado en base a los metros recorridos en la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los Santos Cambá” en el período 2016-2018. Durante el año 2016, se realizó un trayecto de 1480 metros; en cambio, en 2017, fue de 1300 metros. Y, en 2018, el recorrido fue de 1250 metros.

⁵⁷ El trayecto de esta performance posee dos nombres distintos porque en los años 2016 y el 2017 denominamos a la misma como “Llamada de San Baltasar” por las similitudes que tenía con las llamadas que se realizan en países como Uruguay, Colombia o Brasil. En el año 2018, la cofradía de San Baltasar denominó a esta performance como “Saludo de tambores a los santos Cambá”.

⁵⁸ Este valor es el resultado de un promedio realizado en base a los metros recorridos en la “Procesión de antorchas” en el período 2016-2018. En la *performance-ritual* del año 2016, se realizó un trayecto de 1000 metros; Sin embargo, en 2017 el recorrido fue de 950 metros. Y, en 2018, fue de 500 metros.



Mapa 4: Delimitación del barrio Cambá Cuá y señalización de los espacios relevantes de las ediciones 2016-2018 de la festividad. Adaptado de El Ibera (2018).

El parque "Cambá Cuá"

El parque Cambá Cuá (fotografía 1) se encuentra ubicado entre las calles Pellegrini, 9 de Julio, Chaco y San Luis (mapa 4), es un espacio verde que tiene una superficie de 43.300 m² aproximadamente. Allí, se pueden encontrar diferentes



Fotografía 1: El Parque Cambá Cuá desde la esquina de las calles San Luis y Pellegrini (Cavalieri, 2018a). Colección Cavalieri.

áreas de juegos y recreación, lugares de comida rápida, la ermita de San Baltasar, el Centro Cultural Adolfo Mors y murales correntinos que exponen distintas situaciones de los afro-correntinos en la historia de la ciudad de Corrientes⁵⁹ (Barrios, 2016).

⁵⁹ Los murales que se encuentran en el parque Cambá Cuá junto con ermita de San Baltasar y las marcaciones de las casas de familias afrodescendientes en el barrio Cambá Cuá son resultado de un proceso de trabajo de visibilización y reetnización realizada por la cofradía de San Baltasar (Barrios, 2016).

Durante la festividad se utiliza el sector Este del parque Cambá Cuá, desde la ermita (fotografía 2) de San Baltasar hasta la mitad del parque. Allí se instala el escenario principal en el cual desarrollan diferentes espectáculos de música y danza de artistas provinciales, regionales, nacionales e internacionales. Asimismo, se utiliza el Centro Cultural Adolfo Mors, ubicado en extremo noreste del parque, para la realización de exposiciones pictóricas, proyecciones de películas, obras teatrales y conferencias correspondientes a la temática (mapa 5)⁶⁰.



Mapa 5: Vista satelital del parque Cambá Cuá con la indicación de los espacios utilizados en la festividad. Adaptado de Google Maps (2018).



Fotografía 2: La ermita de San Baltasar ubicada en el Parque Cambá Cuá (Cavalieri, 2018b). Colección Cavalieri.

En los trayectos de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludo de tambores a los santos Cambá” y la “Procesión de antorchas”, se ingresa al parque para llegar a la ermita de San Baltasar que se encuentra emplazada allí, utilizada como eje central para la finalización de las *performances-rituales*.

En las ediciones 2017-2018, el espacio estaba construido por un escenario ubicado en 9 de Julio casi Pellegrini. Allí, se realizaron espectáculos gratuitos de artistas de diferentes lugares del mundo. En diagonal al escenario había una mesa roja con un mantel del mismo color donde se colocan numerosas imágenes de San Baltasar⁶¹ pertenecientes a las familias de la cofradía⁶² (mapa 5 y fotografías 3, 8 y 9).

⁶⁰ Se puede observar la distribución del espacio durante la festividad de San Baltasar en el mapa 5 (Pág. 45). En las fotografías 1 (Pág. 52) y 2 (Pág. 53) se puede ver fotografías del sector Este del parque sin los preparativos de San Baltasar.

⁶¹ En las fotografías 3 (Pág. 54), 8 y 9 (Pág. 63) se puede observar el altar colocadas las imágenes de San Baltasar.

⁶² La cofradía de San Baltasar está conformada por familias devotas del santo entre las que se encuentran: las familias Caballero, Ramírez, Alegre, Torres Ruda, Galarza, Encinas, García, Godoy, Silberman y Santamaría (Secretaría de Derechos Humanos, 2014; Caballero, 2018).

Generalmente, al lado o detrás de la mesa se puede observar tres banners, el primero con el logo de la Cofradía de San Baltasar, la segunda con la imagen de la estampita del santo Cambá y; por último, el banner que expone la oración al santo (fotografía 3 y 25⁶³). Además,



Fotografía 3: El altar de la cofradía con las imágenes de San Baltasar. en el anfiteatro “José Hernández” (Cavalieri, 2016a). Colección Cavalieri.

se encuentra presente una bandera con los colores verdes, amarillo y rojo que representa al panafricanismo⁶⁴ (Gabriela Caballero, en una entrevista personal el 25 de agosto del 2018).

Asimismo, cerca del altar y la ermita del santo se establece un espacio en el cual se prepara la bebida tradicional de la festividad, la “Sangría”⁶⁵ que es realizada por algunos representantes de las familias de la Cofradía de San Baltasar (fotografía 10).

Anfiteatro “José Hernández”

El anfiteatro “José Hernández” fue el escenario de la festividad de San Baltasar en el año 2016. Se encuentra ubicado en Avenida Costanera entre 9 de Julio y Padre Borgatti y tiene una superficie total de 6,670 m² (mapa 4). Allí se emplaza un escenario abierto, cuya estructura remite a la de los primeros teatros griegos, aunque en menor escala debido a que tiene una capacidad de trecientas personas aproximadamente (fotografía 4).

⁶³ Se puede observar en fotografía 25 (pág. 75) una estampita que realizada por la cofradía y que posee la oración a San Baltasar.

⁶⁴ El panafricanismo es un movimiento político, social, cultural y filosófico que surgió a finales del siglo XIX con la finalidad de unir todos los países africanos y las diásporas de América y Europa bajo una misma identidad (DiPublico.Org Derecho Internacional, 2016). Los colores que se pueden encontrar en las banderas panafricanas son: el verde haciendo referencia a la riqueza natural, el amarillo representando la riqueza mineral, el rojo en alusión a los esclavos y las guerras por la independencia o el negro en representación de la persona africana (Fundación Jiménez Arellano, 2018).

⁶⁵ Esta bebida se prepara con azúcar, soda, limón y vino tinto, en el video de la “Llamada de San Baltasar” de la edición 2016 (pág. 122) se puede observar la preparación de sangría. Más información sobre esta bebida en el apartado de este capítulo denominado “El tiempo de las *performances-rituales*” en la página 63.

La distribución de los espacios durante la edición 2016 (mapa 6) se constituyó con un escenario abierto donde se realizaban los espectáculos de artistas locales, regionales e internacionales del ámbito de la danza y de la música. A su costado, a unos metros, se encontraba un altar comunitario⁶⁶ que estaba constituido por una mesa roja cubierta por un mantel del mismo color y las imágenes de San Baltasar apoyados en ella. Al lado del altar, se encontraba colgada la bandera panafricana y tres banners con el logo de la cofradía, una foto de la estampita de San Baltasar y su oración. Detrás del altar comunitario, prepararon los integrantes de la cofradía cien litros de sangría, la bebida tradicional de la festividad de San Baltasar, en una olla de acero (fotografía 10).



Mapa 6: Vista Satelital del anfiteatro “José Hernández” con la indicación de los espacios utilizados en la edición 2016 de la festividad. Adaptado de Google Maps (2018a)



Fotografía 4: El anfiteatro “José Hernández”. Captura de pantalla de Google Street View (Google Maps, 2018)

La ruta de 1343 m. de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludo de tambores a los santos Cambá”

Los trayectos realizados en todas las ediciones del período 2016-2018 de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludo de tambores a los santos Cambá” se iniciaron desde la casa de la familia Gómez, en Pago Largo y San Martín, y finalizaron en la ermita de San Baltasar ubicada en el parque Cambá Cuá, exceptuando el año 2016 que finalizó en el “Anfiteatro José Hernández”.

⁶⁶ Denominamos como “altar comunitario” porque una característica que posee esta festividad es que los custodios o devotos que tengan la imagen de San Baltasar pueden acercarse al altar y colocarlo junto a las otras figuras del santo para su alabanza.

En todas las llamadas se utiliza como escenario de músicos y bailarines las calles del barrio Cambá Cuá y las veredas como el espacio para espectadores. Las rutas que se realizan tienen distintas paradas en casas de familias pertenecientes a la Cofradía de San Baltasar. En cada parada los dueños de la casa sacan la imagen del santo Cambá que es patrono del hogar para que los devotos (bailarines, músicos y asistentes) puedan expresar su fervor a través de las artes.

En el año 2016, se realizaron seis paradas representativas de cinco familias cófrades devotas del santo: la Familia Caballero, Ríos (poseía dos altares emplazados), Rodríguez, Cosio y Gómez (mapa 7⁶⁷). La dinámica consiste en sacar de la vivienda a la imagen de San Baltasar para que los devotos realicen danzas y músicas destinadas para la adoración y para el pedido o agradecimiento de favores.

En el año 2017, se volvió a realizar la festividad en el parque Cambá Cuá. Si bien, se realizaron las mismas paradas, el recorrido fue distinto porque tenía como destino final la ermita del santo (mapa 8⁶⁸). A diferencia del año anterior, se pudo observar más asistencia del público como así también mejoras en la puesta en escena de los altares y los participantes de las llamadas; por ejemplo, se anexaron más luces para iluminar y telas para decorar el altar.

En el 2018, se realizaron solamente dos paradas en las casas de la familia Ríos y Gómez antes de ir a la ermita del santo en el parque Cambá Cuá pero, a pesar de que se realizaron menos paradas, la duración del “Saludos a los santos Cambá” como fue denominada la *performance* por la Cofradía de San Baltasar este año, no varió (mapa 9⁶⁹). En la primera parada, había velas colocadas en las ventanas y un altar con una tela roja donde reposaba el santo mientras se esperaba que lleguen los devotos. En la segunda parada, había telas colgadas de color celeste, blanco y amarillo sobre el altar a San Baltasar y el Divino Niño haciendo alusión a la bandera papal y a los colores predominantes del Divino Niño⁷⁰. Además, había un parlante que reproducía distintas canciones de chamamé esperando a los devotos.

En el período 2017-2018, Cuando las *performances-rituales* llegaron a la esquina de Misiones y Junín, se encargó de recibir a los devotos con una de las imágenes San Baltasar,

⁶⁷ Se puede ver en el mapa 7 (pág. 78) el recorrido de la *performance-ritual* en el año 2016.

⁶⁸ Se puede ver en el mapa 8 (pág. 79) el recorrido de la *performance-ritual* en el año 2017.

⁶⁹ Se puede ver en el mapa 9 (pág. 80) el recorrido de la *performance-ritual* en el año 2018.

⁷⁰ La vinculación de San Baltasar con el Divino Niño es recurrente durante la festividad del santo popular porque, en la historia bíblica, cuenta que los tres Reyes Magos (Baltasar, Gaspar y Melchor) siguen a la estrella de Belén, que marcaba el lugar donde iba a nacer el hijo de Dios. Pocos días después del nacimiento de Jesús, lo visitan en el pesebre.

una persona perteneciente a la cofradía. Luego, los devotos ingresaron por el parque hasta la ermita de San Baltasar. En el caso del 2016 y 2017 no se estableció un límite fijo para el público y los devotos (bailarines y músicos); en cambio, en 2018, los agentes municipales delimitaron un escenario improvisado al ras del suelo a medida que la *performances-ritual* ingresaba al parque la intervención.

Se debe destacar antes de finalizar la descripción del “Saludo de tambores a los santos Cambá” o “Llamada de San Baltasar” que entorno a este ritual se congregan participantes de otras religiosidades africanistas y performan identidades diversas pertenecientes al colectivo LGTBIQ⁷¹, que también encuentra en este ámbito un espacio de expresión en libertad y en paralelo de visibilización. Esto nos lleva a pensar que las prácticas religiosas se vinculan con prácticas culturales diversas que exceden “lo católico” pero también “lo religioso”. Las *performances* –rituales se construyen como “prácticas de sacralización” (Martín, 2009) donde confluyen diversas formas de fe y devoción, manifestaciones culturales y de construcción de identidades heterogéneas.

Iglesia “Nuestra señora de la Merced”

La iglesia “Nuestra señora de la Merced” (fotografía 5) se encuentra ubicada en la esquina de las calles Buenos Aires y 25 de Mayo (mapa 4)⁷² en el casco histórico y céntrico de la ciudad de Corrientes. Su arquitectura posee rasgos de diferentes estilos arquitectónicos debido a las remodelaciones y reconstrucciones realizadas a través de los años (fotografía 26).



Fotografía 5: Fachada de la Iglesia “Nuestra Sra. de la Merced”. (Cavaliere, 2018c). Colección Cavaliere.

⁷¹ La sigla LGTBIQ significa: Lesbianas, Gays, Transexuales, Intersexuales y Queers.

⁷² Se señala en la ilustración 5 (pág. 42) la ubicación de la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced”.

Desde la fundación de Corrientes, en 1588, el predio en el que se encuentra emplazado actualmente la iglesia, tuvo muchos usos como: un cementerio donde se encontraban enterrados los fundadores y los primeros pobladores de esta ciudad, la Ermita de San Juan Bautista, la Ermita de Nuestra Señora de la Merced y el convento de los mercedarios donde funcionaba el colegio “Nuestra Señora de la Merced” y la “Universidad de San Juan Bautista” (Arzobispado de Corrientes, 2018; Municipalidad de Corrientes, 2014; Descubrir Corrientes, 2018).

En 1856, debido a cuestiones económicas los mercedarios les cedieron el terreno a los franciscanos que, en 1862, deciden comenzar a construir la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” finalizando su construcción en 1902. Aunque otras fuentes consideran que finalizó en 1932

cuando el artista correntino Miguel Pascarelli realizó las pinturas en el techo de la nave central (Arzobispado de Corrientes, 2018; Diario “El litoral”, 2013).

Además, es necesario destacar que la Iglesia es considerada Monumento Histórico Provincial desde 1957 y Monumento Histórico Nacional desde 1989 (Municipalidad de Corrientes, 2014).

El interior de la misma se encuentra compuesto por una nave central con un altar colonial al frente y dos naves laterales con seis sectores divididos que se comunican entre sí. En cada uno de los sectores de la iglesia, se puede observar diferentes santos como San Expedito, La virgen de la Merced, San Francisco Solano, entre otros, exceptuando, al tercer sector de la nave izquierda que posee una puerta que comunica el patio interno de la iglesia con el interior del edificio.



Fotografía 6: Los devotos del santo en la Iglesia “Nuestra Sra. de la Merced” durante la misa en la edición del año 2016 de la festividad. (Cavalieri, 2016b). Colección Cavalieri.



Fotografía 7: Los “santos vivos” en la Iglesia “Nuestra Sra. de la Merced” durante la misa en la edición del año 2016 de la festividad. (Cavalieri, 2016c). Colección Cavalieri.

En la festividad de San Baltasar, la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” es el espacio donde se lleva a cabo la misa en celebración de la llegada de los Reyes Magos a su encuentro con Jesús.

Antes de que inicie la misa, se establece un espacio delante del altar principal en el cual, las familias devotas del Santo Cambá, acomodan su imagen del santo para que sea bendecido por Monseñor Andrés Stanovnik, religioso que condujo la misa durante los últimos tres años.

Además, durante la misa, en la primera fila de bancos de la iglesia se ubican los *santos vivos*⁷³, personas que personifican al santo como forma de rendir culto (fotografía 7). Luego, se encuentran los integrantes de la Cofradía de San Baltasar vestidos para la ocasión con ropas características de los africanos o vestimenta con los colores del santo (fotografía 6) (Agbada⁷⁴, turbantes en la cabeza, polleras y pantalones blancos, etc.). Y, por último, los devotos que no pertenecen a la cofradía pero que acompañan a los santos en la “Procesión de antorchas”.

Si bien, la iglesia “Nuestra señora de la Merced” no forma parte de las actividades centrales del día 6 de enero, se puede considerar que es uno de los espacios característicos de esta festividad.

La ruta de 850 m. de la “Procesión de antorchas”

La “Procesión de antorchas” se lleva a cabo luego de la misa desde la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced”, ubicada en Buenos Aires y 25 de Mayo, hasta la ermita del santo en el parque Cambá Cuá.

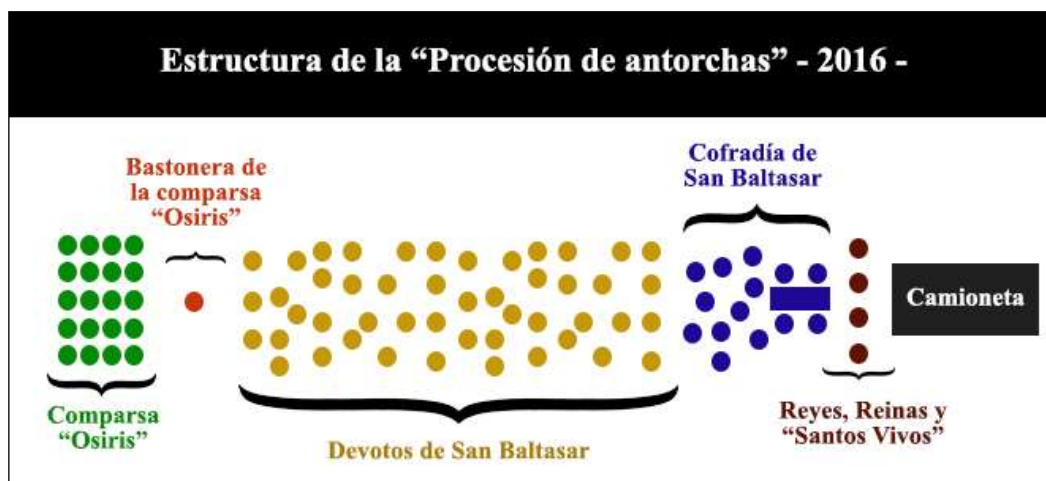
En el año 2016⁷⁵, el recorrido se inició en la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced”, avanzó por la calle Buenos Aires para seguir por la calle Pellegrini hasta llegar a la esquina del parque Cambá Cuá (San Luis y Pellegrini) donde la comparsa barrial Osiris recibió tocando a la procesión y la acompañó en el trayecto que seguía por la calle Pellegrini hasta la Avenida Costanera General San Martín para luego ir por la avenida hasta la calle 9 de Julio, lugar donde se encuentra emplazado el anfiteatro “José Hernández”.

⁷³ Se profundizará sobre el rol de los “*santos vivos*” en la página número 73.

⁷⁴ El agbada es “un vestido largo de manga ancha, a menudo bordado, usado por hombres en partes de África Occidental, especialmente en Nigeria” (Traducción de la tesista- Fuente: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/agbada>).

⁷⁵ Se puede ver en el mapa 10 (pág. 81) el recorrido de la *performance-ritual* en el año 2016.

La “Procesión de antorchas” era guiada por una camioneta que poseía unos parlantes donde reproducían la canción “charanda de la libertad”⁷⁶, cantada por Gabriela Caballero, y le seguían tres bloques de personas (esquema 1). En primer lugar, estaban los reyes y reinas⁷⁷, los *santos vivos*, representantes de la cofradía de San Baltasar junto con una carreta pequeña con los santos que fueron bendecidos en la misa. Luego, se encontraban los devotos que asistieron a la misa y, por último, los integrantes de la comparsa barrial Osiris.



Esquema 1: Estructura de la “Procesión de antorchas” (2016). (Cavaliere, 2018f). Colección

En el año 2017⁷⁸, el trayecto inició en la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” continuó por la calle Salta hasta tomar Pellegrini. Luego, siguió por Pellegrini hasta llegar a la calle San Luis, la esquina del parque Cambá Cuá, donde la comparsa Osiris recibió a la procesión. Después, caminaron por Pellegrini hasta llegar la calle Entre Ríos en dónde se ingresó al parque por el costado del Centro Cultura Adolfo Mors, por una de las sendas peatonales hasta la ermita de San Baltasar.

En el recorrido de este año, se configuraron dos estructuras distintas durante la “Procesión de antorchas”. En la primera (esquema 2), se podían distinguir cinco bloques diferenciados. Al igual que el año 2016 guio la procesión una camioneta donde reproducían por parlantes la canción denominada “La Charanda de la Libertad” cantada por Gabriela Caballero. Luego, se ubicaron los reyes y reinas, uno de los *santos vivo* y representantes de la cofradía de San Baltasar junto con la carreta pequeña que llevaba las tallas religiosas.

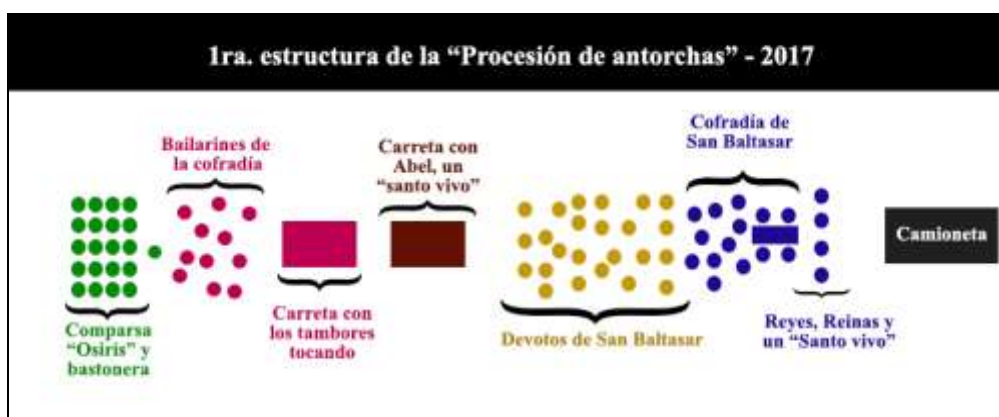
⁷⁶ La canción “Charanda de la libertad” fue compuesta y escrita Zitto Segovia. En la festividad la utilizan en la “Procesión de antorchas” porque la letra hace alusión a los bailes que se realizaban el 6 de enero. Se puede leer la letra completa en el anexo en la página 125.

⁷⁷ Se profundiza sobre los “reyes y reinas” en la página 71.

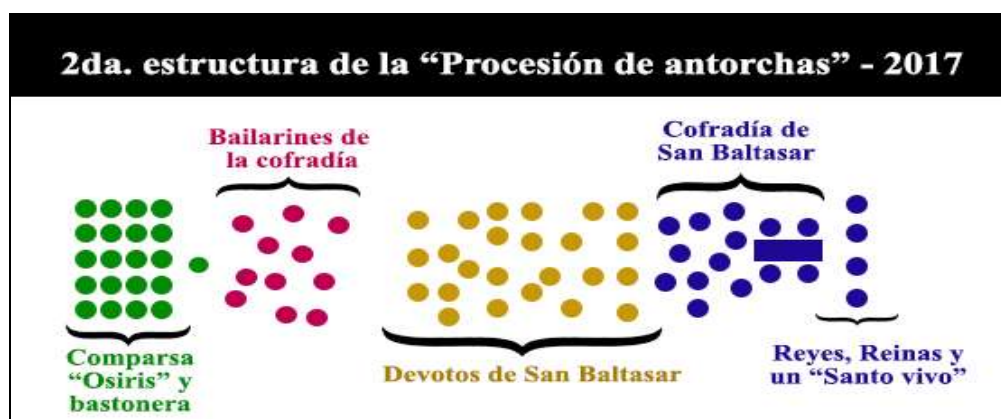
⁷⁸ Se puede ver en el mapa 11 (pág. 82) el recorrido de la *performance-ritual* en el año 2017.

Después, se podía observar a los devotos que asistieron a la misa. Continuó, una carreta con los colores rojo y amarillo tirada por caballos, allí se encontraba saludando Abel, quien representa a uno de los *santos vivos*. Luego, lo siguió otra carreta tirada por caballos donde se encontraban tocando los tambores dos cófrades de San Baltasar mientras un grupo de diez personas bailaba. Por último, hizo su despliegue la comparsa barrial “Osiris” con la escuela de samba.

La segunda estructura (esquema 3), empezó a regir una vez que los devotos ingresaron al parque Cambá Cuá. En primer lugar, se ubicaron los reyes, reinas, cofradía y santos vivos. Luego, los devotos que asistieron a misa y, por último, la comparsa “Osiris” junto con los cófrades que bailaban al ritmo de los tambores.



Esquema 2: 1ra. Estructura de la “Procesión de antorchas” (2017). (Cavaliere, 2018g).



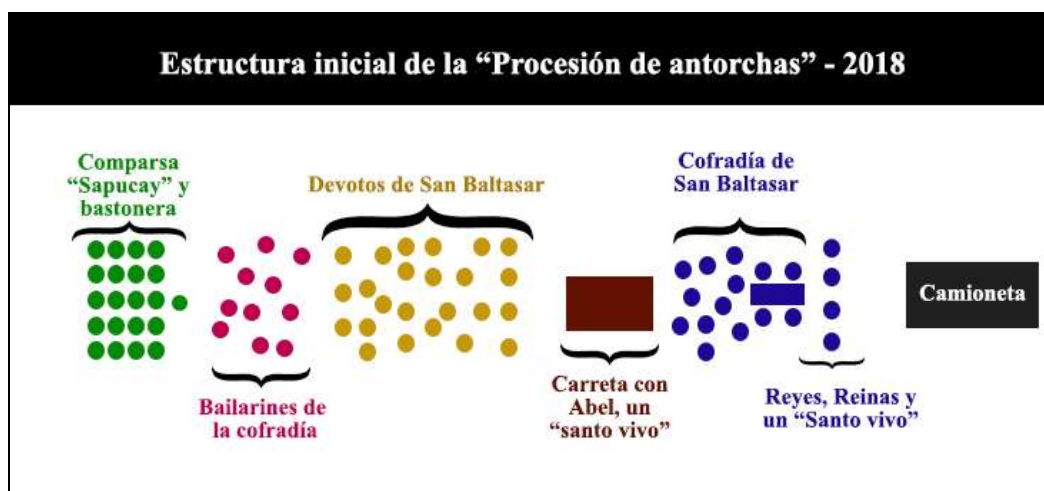
Esquema 3: 2da. Estructura de la “Procesión de antorchas” (2017). (Cavaliere, 2018h).

En el 2018⁷⁹, la “Procesión de antorchas” también inició en la esquina de la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced”. Siguió por la calle Buenos Aires hasta Pellegrini dónde continuó camino hasta la esquina de San Luis y Pellegrini para ir media Cuadra en contramano por San Luis para llegar a la ermita del parque Cambá Cuá.

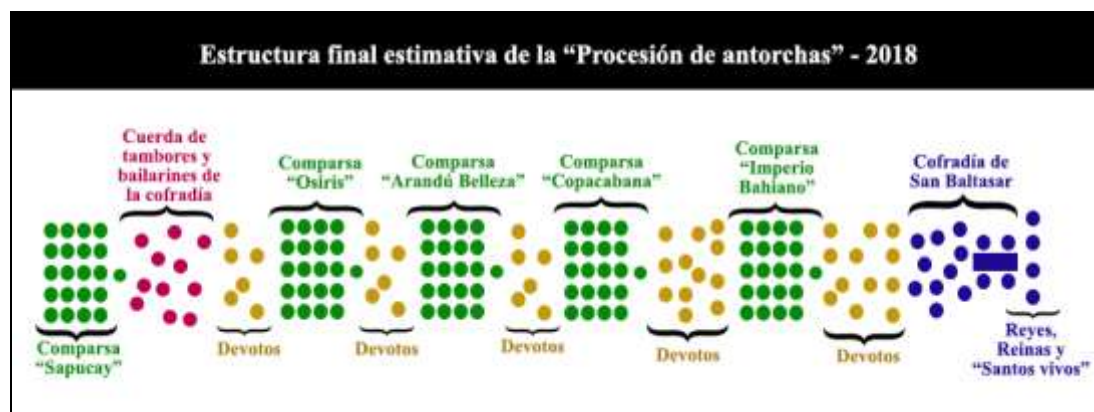
⁷⁹ Se puede ver en el mapa 12 (pág. 83) el recorrido de la *performance-ritual* en el año 2018.

La estructura de la procesión en el año 2018, se modificó porque participaron cinco comparsas de la ciudad de Corrientes durante el trayecto realizado en esa edición. Por este motivo, se pueden establecer dos disposiciones; la primera (esquema 4), Cuando se inició la *performance-ritual* y, la segunda (esquema 5), cuando finalizó la misma en la ermita del santo.

La distribución inicial se ordenó de la siguiente manera. En primer lugar (esquema 4), los reyes, reinas, “santos vivos”, representante de la cofradía junto con los santos que eran llevados en una carreta pequeña. En segundo lugar, los devotos que asistieron a la misa, seguidos por la cuerda de tambores de la cofradía y, por último, comparsa oficial Sapucay. Teniendo en cuenta que en el camino se sumaron las comparsas: Imperio Bahiano (en Pellegrini y Buenos Aires), Copacabana (Pellegrini entre Tucumán y Buenos Aires), “Arandú Belleza” (Tucumán y Pellegrini) y “Osiris” en Pellegrini y San Luis, solo se puede determinar una distribución final estimativa de la *performance-ritual* (esquema 5).



Esquema 4: Estructura inicial de la “Procesión de antorchas” (2018). (Cavaliere, 2018i).



Esquema 5: Estructura final estimativa de la “Procesión de antorchas” (2017). (Cavaliere, 2018j).

El tiempo de las performances-rituales

En la ciudad de Corrientes, se celebró la festividad en honor a San Baltasar de forma privada desde 1920 aproximadamente hasta el año 1994 cuando los vecinos del barrio Cambá Cuá deciden comenzar a celebrar de forma pública. Para llevar a cabo esto, crean una “Comisión de cultura y festejo del barrio Cambá Cuá” que, un año más tarde, se convirtió en la “Cofradía de San Baltasar”. Esta organización tenía la finalidad de visibilizar a la población afrodescendiente de la ciudad de Corrientes a través de prácticas socio-culturales y religiosas (Caballero, 2018).

La celebración se realiza los días 5 y 6 de enero de cada año desde las seis de la tarde hasta las dos de la madrugada aproximadamente en el parque Cambá Cuá, a excepción, del año 2016 cuando se realizó la festividad en el anfiteatro “José Hernández”. Los días anteriores, se lleva a cabo la novena en honor al santo en los altares familiares de los devotos pertenecientes a la Cofradía de San Baltasar. Además, practican los toques de tambores durante todo el año en esquina de la usina⁸⁰ de la ciudad de Corrientes o frente a la ermita del santo para honrarlo⁸¹. En cuanto a las



Fotografía 8: Devotos saludando al santo en el altar de la cofradía en la edición del año 2016. (Cavalieri, 2016d). Colección Cavalieri.



Fotografía 9: Altar de San Baltasar de la cofradía en la edición del año 2018. (Cavalieri, 2018d). Colección Cavalieri.



Fotografía 10: Preparación de la sangría por los cófrades de San Baltasar en la edición del 2016. (Cavalieri, 2016e). Colección Cavalieri.

⁸⁰ La usina se encuentra ubicada en Avenida Costanera General San Martín y Tomás Edison, fue inaugurado el 29 de octubre de 1905 y funcionaba como Usina de producción de energía eléctrica procesando carbón. En 2009, por el estado de abandono que tenía el predio y la arquitectura que poseía, artistas locales pidieron a la Municipalidad de Corrientes para reutilizar el edificio y crear una Usina Cultural. Ese mismo año, el 1 de septiembre, el predio de la Usina fue expropiada y se registró a nombre del Estado Nacional Argentino al Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios. Actualmente, el predio de la Usina de Energía ese encuentra sigue sin uso (El Litoral, 2009; Usina Cultural Corrientes, 2009)

⁸¹ Estos datos fueron tomados de la entrevista realizada el 23 de agosto de 2018 a Ulises Gómez, director de la cuerda de tambores de la festividad de San Baltasar.

danzas, ensayan, planifican y preparan los vestuarios los meses previos a la festividad⁸².

El día 5 de enero a las 18 horas, la cofradía de San Baltasar preparara un altar comunitario donde se colocan las tallas familiares de San Baltasar en lugar donde se realice la festividad ese año (fotografías 8 y 9).

Luego, alrededor de las 19:30 horas, la banda de la Policía Provincial de Corrientes le brinda su homenaje al santo frente a la ermita de San

Baltasar tocando la “Retreta Homenaje a San Baltasar”⁸³. A partir de las 23:30 hs., algunos integrantes de la cofradía de San Baltasar comienzan a preparar la “Sangría”, una bebida tradicional que realiza con vino tinto, limón⁸⁴, soda y mucho hielo, que se reparte entre el público presente todos los años (fotografía 10).

La elaboración de este refresco tiene su origen en las fiestas previas al carnaval que se hacían en el barrio Cambá Cuá para convidar a

los asistentes. En la celebración del santo, actualmente, se convida esta bebida a los devotos, bailarines y percusionistas como “porte del santo” (Caballero, 2018). Esto quiere decir que se sirve y se ofrece la sangría como forma de representación y bendición de San Baltasar.

En la casa de la familia Gómez, ubicada en San Martín y Pago Largo, se llevan a cabo los preparativos previos al inicio de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos Cambá” (fotografías 11 y 12). Entre ellos, se realiza el templado de tambores (fotografía 30), un ritual que consiste en calentar el cuero del tambor para afinarlo mientras los *performers-*



Fotografía 11: Los percusionistas preparándose antes que inicie la “Llamada de San Baltasar” en 2017 (Espinoza, 2017a). Colección Espinoza.



Fotografía 12: Las bailarinas preparándose antes que inicie la “Llamada de San Baltasar” en 2017 (Espinoza, 2017b). Colección Espinoza.

⁸² Estos datos fueron tomados de la entrevista realizada el 25 de agosto de 2018 a Gabriela Caballero, referente de la cofradía de San Baltasar.

⁸³ La intervención musical que realiza la Policía Provincial de Corrientes recibió en el año 2018 como “Retreta Homenaje a San Baltasar” en el programa oficial de la festividad difundido por los medios de comunicación de la ciudad. Usualmente, tocan un máximo de tres temas del género musical chamamé o *charanda* (Época, 2018).

⁸⁴ Los limones para la “sangría” es donado por una familia devota del santo. La cosecha del limón es realizada por la familia Caballero, representantes de la cofradía de San Baltasar, los primeros días de enero en la localidad de Santa Ana de los Guácaras ubicada a quince kilómetros al noreste de la ciudad de Corrientes Capital.

devotos se visten y maquillan. Durante este tiempo, se comparte con ellos y los invitados choripanes, gaseosas, vinos y sangría⁸⁵.

Mientras sucede esto, los devotos del Divino Niño y San Baltasar realizan una procesión por el barrio hasta llegar a la casa de la Familia Ríos, ubicada en San Martín entre Pago Largo y Misiones, para esperar que lleguen allí los fieles que integran la *performance-ritual*.

Previo al inicio del “Saludo de tambores a los santos Cambá”, los *performers-devotos*, invitados y espectadores salen de la casa para que “Chin Chin”⁸⁶ anuncie con un megáfono⁸⁷, el recorrido de la llamada, los pedidos y agradecimientos que se van a hacer al santo durante la *performance-ritual*. A continuación, transcribimos parte del discurso que dio “Chin Chin” en la festividad del año 2018:

“nos estamos preparando entonces “Cambá Cuá Candombe”, agradeciendo también la gente de Chaco, las chicas de Resistencia -aplausos y gritos se escuchan como respuesta- fuerte aplauso para todos ellos, que vienen a brindar su danza que, al igual que nosotros acá, ellos practican todo el año también para esta festividad tan grande y tan sentida por supuesto, como es el festejo de san Baltasar. Así que ¿están todos preparados? ¿todos listos? Estamos arrancando entonces, el itinerario es vamos a ir hasta acá a la vuelta, a la casa de la Familia Rodríguez que tiene un santito ancestral también, así como el que tenemos nosotros acá adelante que es de la familia de Panchita, ahí de San Benito, después bajaremos por acá en Pago Largo y bajaremos por San Martín hasta Chaco y ahí hacemos otro homenaje al santito de San Baltasar que tiene la familia Ríos, y luego sí, nos vamos por San Martín hasta Misiones y ahí bajamos hasta el Parque Cambá Cuá, para visitar a todos los santitos que estuvieron en el barrio y que hoy ya están en distintos barrios pero han venido a visitar aquí esta festividad. Así que eso vamos a hacer, vamos a realizar esta trayectoria, así que reiteramos el agradecimiento para la gente de Resistencia que está aquí, a todos los amigos de la cuerda de “Cambá Cuá Candombe” que todo el año están ensayando para este día, así que un aplauso para todas las personas de “Cambá Cuá Candombe” y a todas las personas que nos acompañan. (...) Llega un momento especial en esta noche en el que cada uno... Bueno ahí entonces, llega un momento muy emotivo en el que cada uno le hace un pedido a San Baltasar para que lo acompañe en todo el año y entonces van a pedir por su familia, por la salud, el trabajo, etc. Y eso se va a estar dando ahí, frente a casa. Llega ese momento emotivo en el que pedimos por la salud, fundamentalmente, de todos. Así que ahí estamos, bueno y el locutor habla bien, pero tiene sed también, algún alma caritativa que tenga algo para brindar. Bueno ahí estamos los pedidos, atención.” (Chin Chin, declaraciones realizadas durante la festividad de San Baltasar en la edición 2018)⁸⁸.

⁸⁵ Se recolectó esta información en las notas de campo en el período 2016-2018 y en las entrevistas realizadas en agosto de 2018 a Ulises Gómez, director de la cuerda de tambores de la llamada, y a Gabriela Caballero, representante de la cofradía de San Baltasar.

⁸⁶ “Chin Chin” es un hombre de edad avanzada que, anteriormente, había sido la representación del “santo vivo” en la festividad de San Baltasar. Actualmente, el “espera que salgan la procesión de los tambores de acá de la casa de Uli (...) y el preside la salida de los tambores” frente a la casa de la familia Gómez (Gabriela Caballero en la entrevista realizada el 25 de agosto de 2018).

⁸⁷ Se comenzó a utilizar el megáfono en la edición 2018 de la festividad de San Baltasar debido a la gran cantidad de personas que asisten a acompañar el “Saludo de tambores a los santos Cambá”. En ediciones anteriores, se daban las directivas de la *performance* en voz alta.

⁸⁸ Texto transcrito de las notas de campo tomadas el 5 de enero del 2018 durante la *performance* por la tesista Ana Belén Cavalieri.

La “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos Cambá” es una *performance-ritual* que se lleva a cabo a partir de las once de la noche con la finalidad de alcanzar en el recorrido la medianoche momento en el que se celebra la llegada del Rey Mago San Baltasar al lugar donde se encontraba Jesús. En el 2018, Cuando llegó la medianoche en la parada del altar de la Familia Ríos, uno de los cófrades explicó por micrófono lo siguiente:

“rendimos honor a San Baltasar y al Niño Jesús. San Baltasar que Cuando se enteró que Jesús había nacido corrió a su encuentro y también nosotros seguimos a San Baltasar para llegar a Jesús, único digno de toda adoración, fuerte ese aplauso al Niño Jesús, Viva el niño Jesús, gracias San Baltasar por mostrarnos el camino a Jesús (...) que es lo mismo que vamos a hacer nosotros seguir la estrella que es Jesús, ¡fuerte el aplauso a esos tambores que hicieron homenaje al Niño Jesús! ¡Fuerte...fuerte ese aplauso y muchas gracias! ¡Viva el Niño Jesús! ¡Viva el Niño Jesús! ¡Viva San Baltasar! ¡Viva el barrio Cambá Cuá!”⁸⁹(Declaraciones de una mujer, representante de la familia Ríos en la edición 2018).

Durante las distintas paradas⁹⁰, se llevan a cabo alabanzas respetando cierto orden de posiciones. En primer lugar, demuestran su devoción los bailarines y, después, lo hace la cuerda de tambores. Luego, cuando llegan al parque Cambá Cuá, un representante de la cofradía recibe bailando junto con la imagen de un San Baltasar en sus manos para guiar el camino de la *performance-ritual* a la ermita en donde se realiza la celebración final con todo el público que se quedó a ver la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los Santos Cambá”. Una vez finalizada la intervención, se realiza la desconcentración.

El 6 de enero, se trasladan tallas familiares de San Baltasar a la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” a las 19:30 horas para que sean bendecidas durante la misa que se hace en honor a la Epifanía del señor⁹¹. Mientras se desarrolla esta ceremonia, en el parque Cambá Cuá, se prepara la mesa donde van a ser colocadas luego de la “Procesión de antorchas” (fotografía 27 y 29). Luego de la misa, se organizan los diferentes grupos de personas que van a formar parte de la performance. Después, se inicia la procesión alrededor de las 21:30 horas y se llega a la ermita del santo una hora más tarde. Finalmente, alrededor de las once y media finaliza de la “Procesión de antorchas” y reanudan el espectáculo con los artistas invitados en el escenario principal.

⁸⁹ Texto transcrito de las notas de campo tomadas el 5 de enero del 2018 durante la performance por la tesista Ana Belén Cavalieri.

⁹⁰ Las paradas que se realizaron en el trayecto de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludo de tambores a los santos Cambá” fueron: en el 2016 y 2017 en la casa de la familia Caballero, Rodríguez, Cosio y Ríos. Y, en 2018 fueron solamente en las casas de la familia Ríos y Rodríguez. Se pude cotejar estas paradas en los mapas 7 (pág. 78), 8 (pág. 79) y 9 (pág. 80).

⁹¹ Es relevante destacar a quién se dedica la misa ya que en ningún momento el discurso eclesástico afirma la condición de “santo” de San Baltasar o realiza la misa en honor al santo como suele suceder con el día de los demás santos canonizados por la iglesia católica. Durante la liturgia, utilizan como eje central la participación de la figura del Rey Mago San Baltasar en la revelación de Jesús al mundo.

Los personajes y conjuntos de las performances-rituales

En las *performances-rituales* “Saludo de tambores a los santos Cambá” o “Llamada de San Baltasar” y la “Procesión de antorchas” se pueden observar, por un lado, conjuntos de personas que son importantes para el ritual como: las *comparsas*, los *bailarines*, los *percusionistas*, y los *reyes y reinas*. Y, por el otro, personajes individuales también relevantes para el ritual como los *santos vivos*, la *chica del fuego*, la *bastonera*, el *director de cuerda de tambores* y la *guía de bailarines*. Vamos a iniciar la descripción de los conjuntos para luego seguir con los personajes que sobresalen durante las *performances-rituales*.

Los Bailarines:

Nos parece pertinente iniciar este apartado destacando lo que expresa, Esteban Molina (fotografía 13), uno de los participantes del conjunto de *hombres jóvenes* del cuerpo de baile en la “Llamada de tambores” o “Saludos a los santos Cambá” sobre lo que siente y significa bailar en la festividad de San Baltasar. Él explica que bailar es:

“un momento totalmente trascendental que me une con muchas cosas que pasaron en el pasado digamos que todavía se sienten vigente hoy gracias a esas cosas, una celebración, el candombe, San Baltasar (...) uno lo puede traer en ese momento y lo ritualiza. Yo siento que trasciende digamos, un momento en que los tambores tienen tanta fuerza que la gente que está alrededor mío libera tanta energía, todos... todos llegamos a vibrar en un mismo sentido, eso es lo que siento (...) esa festividad es como (...) reiniciar, como lavarse, limpiarse también, eso siento que estoy haciendo, es como que bailo y yo bailo descalzo y en el cemento siempre lo hago y termino con las patas todas agrietadas un asco, pero para mí es como una manera de purificarse por así decirlo (...)” (Esteban Molina, en comunicación personal el 26 de octubre de 2018).

Se puede considerar en base a lo expuesto por este participante que, en la celebración de San Baltasar, además de la conexión con el santo para su alabanza, el baile, la danza, también implica un conjunto de sensaciones y afecciones ligadas a la “limpieza”; la “purificación”.

Año a año, entre Cuarenta y sesenta personas componen el conjunto de bailarines que participa de la *performance-ritual* “Saludos a los santos Cambá” o “llamada de San Baltasar”. Este grupo se puede subdividir en tres categorías: las *niñas* que estuvieron en el año 2016, los *jóvenes* presentes en los tres años relevados y los *ancianos* que formaron parte en el año 2018.

En 2016, participaron alrededor de veinte *niñas* cuyas edades comprendían desde los 4 a 12 años. El vestuario de este grupo estaba compuesto por polleras blancas, remeras y alpargatas del mismo color y pañuelos rojos en la cabeza.

Los movimientos que realizaban las *niñas* eran dubitativos porque seguían los pasos de Claudia Margosa, la *guía de los bailarines*⁹². Aun así, construían una corporalidad recta, sus pasos eran por momentos bruscos porque se apuraban para seguir a Margosa y por otros, se relajaban y seguían el ritmo de los tambores. Usualmente, sostenían las puntas de las polleras con sus manos para moverlas de un lado otro. Excepto Cuando, Cuando Margosa les recordaba que giraran sobre sí mismas⁹³ una o dos veces y levanten las manos en dirección al cielo o movieran sus hombros hacia arriba y hacia abajo siguiendo el ritmo de los tambores.

Los bailarines *jóvenes* pueden subdividirse en dos categorías, las *mujeres* que son treinta personas aproximadamente cada año cuyas edades varían entre los 15 y 50 años. Y, los *varones* que son máximo diez de 20 a 40 años.

En las ediciones observadas, los *varones* vestían una remera o camisola blanca con un pantalón del mismo color y se encontraban descalzos o calzados con alpargatas blancas. Además, llevaban pañuelos en la cabeza o en los brazos de color amarillo o rojo. En la danza, sus cuerpos repetían esquemas de movimientos donde prevalecía la encorvadura del torso superior hacia delante, acompañada por la semiflexión de las piernas hacia abajo y la reiteración de pasos de un lado hacia al otro. Mientras se avanzaba, los hombros subían y bajaban al ritmo de los tambores de



Fotografía 13: Esteban Molina, performer-devoto, participando de la “Llamada de San Baltasar” en 2017 (Espinoza, 2017c). Colección Espinoza.



Fotografía 14: Performers-devotas al finalizar la performance-ritual de la “Llamada de San Baltasar” en 2017 (Espinoza, 2017d). Colección Espinoza.



Fotografía 15: Performer-devota danzando en una de las paradas de la “Llamada de San Baltasar” en 2017 (Espinoza, 2017e). Colección Espinoza.

⁹² Se describe a este personaje ritual en la página 74.

⁹³ Rodríguez (2015) explica que: “(...) el giro es la técnica kinésica específica utilizada en la religión para propiciar la incorporación de las entidades espirituales: un giro sobre sí mismo, que varía en intensidad y tiempo de duración” (Rodríguez, 2015:17)

forma brusca y los brazos se movían de manera suelta. Estas formas de construcción de la corporalidad se asimilan y actualizan con los modos en que los esclavos africanos danzaban con los grilletes y cadenas que los mantenían prisioneros.

Por su parte, las *mujeres jóvenes* vestían una remera o blusa blanca, una pollera del mismo color y una sobre pollera amarilla o roja. En el pelo usaban un pañuelo o turbante de color rojo o amarillo y, en los pies, alpargatas blancas o iban descalzas. La corporalidad que construían era distinta a la de los varones. Sus piernas avanzaban semiflexionadas hacia abajo, mientras, simultáneamente el glúteo direccionaba hacia atrás y el torso hacia adelante. Los movimientos eran más ágiles, realizaban medios giros o uno a tres giros completos sobre sí mismas de forma rápida. Luego, durante la alabanza al santo, se arrodillaban y levantaban las manos hacia el cielo mientras movían los hombros hacia arriba y abajo. En parte, los movimientos de este grupo actualizan fragmentos de las posiciones históricas de sometimiento de las mujeres esclavas abocadas a tareas domésticas –como lavar ropa o limpiar–; pero a su vez, en el baile se mezclan marcas de goce, liberación y rebeldía en el cuerpo que subvierten las formas anteriores.

Algunos movimientos realizados por estas mujeres, como los medios o giros completos, se asemejan a los realizados en el marco de religiones africanistas para incorporar a las deidades y espíritus.

En la categoría de los *ancianos* también se subdivide en *mujeres* y *varones*. Las mujeres eran un grupo comprendido por quince personas y las edades variaban desde 50 a 65 años. En cambio, la agrupación de los *varones*, estaba integrado por diez personas cuyas edades rondaban de 50 a 70 años.

El subgrupo de las *mujeres ancianas* se destacaba por un vestuario blanco compuesto por una blusa, pollera, alpargatas, un pañuelo o turbante blanco y un abanico; lo que se completaba con pañuelos de color amarillo o rojo en la cintura, las muñecas y la cabeza. En la danza, las *ancianas* construían una corporalidad encorvada producida por la semiflexión de las piernas. En una de las manos tenían un abanico que balanceaban de un lado al otro; y en la otra mano sostenían la punta de la pollera que se encontraba apoyada en la cadera. Los movimientos que realizaban eran lentos, por momentos hacían medios giros sobre sí mismas y movían los hombros al ritmo de los tambores. Si bien, los representantes de la cofradía de San Baltasar, en una comunicación personal el 25 de agosto de 2018, mencionaron que no consideran una vinculación entre los personajes de la festividad de San Baltasar con la de las Llamadas afro-uruguayas, de lo observado podemos asimilar el rol de las mujeres mayores con el personaje de “mamá vieja” que en el candombe uruguayo simbolizan a la madre, mujer

fuerte, a la que “se le atribuye sabiduría concedida por la edad y la experiencia” (Rodríguez, 2015b:149).

Los *hombres ancianos* se encontraban vestidos con ropa blanca conformada por una remera o camisa, pantalones cortos hasta debajo de la rodilla y alpargatas. En los brazos y en el cuello se distinguían pañuelos de color rojo o amarillo. La corporalidad que construían era recta, la mayor parte del tiempo caminaban siguiendo el ritmo de los demás bailarines de la performance y movían los hombros hacia arriba y abajo. Los movimientos de este grupo actualizaban fragmentos de las formas de desplazamiento de los esclavos ancianos.

Los percusionistas:

Los *percusionistas* son aquellos que durante la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos Cambá” forman parte de la cuerda de tambores guiada por Ulises Gómez. Prevalecen dos tipos de vestuarios: uno compuesto por pantalones blancos, camisas floreadas y sombreros de pajas que cubren sus caras (fotografía 16); otro conformado por pantalones y remeras blancas (fotografía 17). Los tambores utilizados son el *chico*, el *repique* y el *piano*.

Las construcciones corporales de los *músicos* se caracterizan por sostener el tronco recto y erguido a lo largo de la performance-ritual. Lo que si adquiere movimientos en distintas velocidades y al son de ritmos diversos son los brazos y manos en base al tipo de tambor utilizado.

Estas corporalidades se asimilan a la de los esclavos africanos durante la ejecución de los instrumentos en las festividades o celebraciones de sus naciones (fotografía 16 y 17).



Fotografía 16: Performers-devotos tocando los tambores en “Llamada de San Baltasar” en 2016 (Cavalieri, 2016f). Colección Cavalieri.



Fotografía 17: Performers-devotos tocando los tres tipos de tambores en “Llamada de San Baltasar” en 2017. Tipo de tambores (de izquierda a derecha) el piano, el repique, el chico y otro repique. Espinoza (2017f) Colección Espinoza.

Los reyes, reinas o embajadores

Los reyes, reinas o embajadores forman parte de la “Procesión de antorchas” y, generalmente, caminan junto a la familia Caballero, representantes de la cofradía de San Baltasar, y los santos vivos (fotografía 18 y 28). Se encontraban vestidos con ropas de gala. En el caso de las reinas o embajadoras llevaban un vestido rojo con tacos altos y la



Fotografía 18: Embajadora de la comparsa Osiris, un santo vivo, reina del carnaval barrial, un santo vivo y el Rey de la comparsa “Osiris” al finalizar la “Procesión de antorchas” en 2016. (Cavalieri, 2016g). Colección Cavalieri.

corona y/o banda del certamen en el que participó. Y, los reyes o embajadores, usaban un traje negro o rojo con mocasines haciendo juego y la corona y/o banda obtenida⁹⁴. En ambos casos, construían corporalidades caracterizadas por la postura erguida, elegante al caminar mientras movían ligeramente las manos para saludar a los asistentes y devotos del santo.

Las comparsas

Las comparsas como agrupaciones forman parte de la “Procesión de antorchas” que se realiza el 6 de enero. La participación de las comparsas en las ediciones observadas consistía en recibir y acompañar a San Baltasar desde la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” hasta la ermita con la finalidad



Fotografía 19: La comparsa correntina “Sapucay” al inicio de la “Procesión de antorchas” en la edición 2018 (Cavalieri, 2018e). Colección Cavalieri.

⁹⁴ Las reinas, reyes y embajadores resultaban ganadores de certámenes como Miss Trans, Reina de Belleza de Corrientes, Reina o Rey del carnaval barrial, Rey o Reina de la comparsa barrial u oficial como Osiris, Imperio Bahiano, Sapucay, Copacabana, Ara Berá, etc.

de bendecir sus tambores antes del carnaval en la ciudad de Corrientes (fotografía 19)⁹⁵.

El despliegue corporal de los integrantes de las comparsas participantes guarda similitud con la de los percusionistas de la cuerda de tambores de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos Cambá”⁹⁶. Mantenían el torso recto a medida que avanzaban en el desfile y lo único que movían eran los instrumentos que utilizaban para ejecutar la samba brasileira.

La bastonera

Así como los reyes y reinas de comparsas y de belleza que fueron coronados en los corsos o certámenes diversos que exceden el ámbito de devoción a San Baltasar se integran a las *performance-ritual* el 6 de enero; también las *bastoneras* de corsos se destacan en la “Procesión de Antorchas” (fotografía 20).



Fotografía 20: Bastoneras de las comparsas “Osiris” y “Arandú Belleza” honrando al santo en la “Procesión de antorchas” del año 2018 (Atenti Carnaval, 2018)

En las ediciones relevadas, la bastonera se construye como un personaje central que se caracteriza por sostener una postura de

torso erguido, brazos flexionados y el codo se encuentra a la altura de la cadera mientras en sus manos sostiene un bastón pequeño de medio metro que mueve hacia un costado y al otro mientras introduce en su baile pasos de samba brasileira al ritmo de las escuelas de samba de los carnavales oficiales y barriales.

⁹⁵ Los carnavales oficiales y barriales de la ciudad de Corrientes se realizan desde finales de enero hasta finales de febrero todos los años. Barrios (2016) cita una entrevista que le realizó a Osvaldo Caballero, participante de la cofradía de San Baltasar y explica que: “La expresión carnavalesca de las comparsas grandes tenían un tinte de elite. Pasaba gente de alta alcurnia –*recuerda Caballero*- Pero primero fue sin música. Paseaban por la avenida con sus carrozas sin música. Y la expresión vinculada a la música nace de la negritud, de acá, del Cambá Cuá. Tampoco es casual que la fiesta de nuestro santo es el 6 de enero y un poquito después comienza el carnaval”. Además, Gabriela Caballero, en una comunicación personal realizada en agosto de 2018, comenta que el barrio Cambá Cuá siempre estuvo vinculado al carnaval y añade: “mi abuelo era carrocerero, el papa de mi papa, mi abuelo le decía ‘si el candombe, esta acá en nosotros, está con nosotros, el tambor esta acá en el Cambá Cuá, entonces las mejores comparsas y los mejores carros y lo mejor todo, va a salir del barrio Cambá Cuá” (Caballero, 2018).

⁹⁶ La corporalidad de la cuerda de tambores de esta performance-ritual se encuentra descripta en el capítulo 3 en la página 70.

Los santos vivos

Los *santos vivos* son algo común que se puede observar en la “Procesión de antorchas” o durante el desarrollo de las actividades que se realizan en el escenario festivo montado en el parque Cambá Cuá. Durante nuestro relevamiento observamos que en estas representaciones el vestuario es relevante. Sobresale la utilización de un Agbada de color rojo, con una capa, una corona y un cetro (fotografía 21). Según



Fotografía 21: Los “santos vivos” al iniciar la “Procesión de antorchas” del año 2016 (Cavaliere, 2016h). Colección Cavaliere.

nos relató Gabriela Caballero, la finalidad de estas personificaciones es “tomar ese lugar de santo vivo, digamos, de representación viva de la imagen de san Baltasar (...) y realizar una especie de acompañamiento, a los niños le dan golosinas, caramelos, (...)” (Gabriela Caballero, en una entrevista el 25 de agosto de 2018). Sus corporalidades estaban construidas por un torso recto y, generalmente, se encuentran saludando con la mano o con los brazos abiertos en forma de bienvenida imitando alguna de las imágenes que hay de San Baltasar.

La chica del fuego

La *chica del fuego* es otro de los personajes rituales destacados en la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos Cambá” porque guía y abre esta *performance-ritual* haciendo trucos con unas boleadoras de fuego que podrían asimilarse a juegos circenses (fotografía 22).

En nuestro relevamiento observamos que este personaje se caracterizaba por usar una calza o pollera blanca, una remera y un pañuelo del mismo color. En su tránsito durante la llamada, la corporalidad que construye es recta, sus brazos suelen estar flexionados y sus codos a la altura de sus caderas mientras con los dedos de la mano realiza un movimiento giratorio que hace que las boleadoras hagan un círculo en el espacio.



Fotografía 22: La “Chica del fuego”, Tania Paim, en la “Llamada de San Baltasar” en 2017 (Espinoza, 2017h). Colección Espinoza.

Su presencia posee al menos dos significaciones diferentes que pudieron relevarse en nuestro contacto con los cófrades y devotos. La primera, tiene que ver con lo que señala Gabriela Caballero, responsable de la cofradía de San Baltasar. Ella señaló al ser consultada que:

“el fuego representa uno de los dones del espíritu santo entonces tiene mucho que ver con San Baltasar con abrir el camino, ir derramando esa luz, que mucha gente también no entendía (...) inclusive eso en una capilla en El Batel en Goya, (...) ahí tiene una figura (...) los Cambá ranga pero ellos en vez del fuego, utilizan las boleadoras, (...) ellos van como adelante del camino abriendo así el camino” (Gabriela Caballero, en entrevista realizada el 25 de agosto de 2018).

Por su parte Tania Paim, quien personifica a la chica del fuego, considera que lo que realiza no tiene una significación específica, sino que más bien conjunta diversos sentidos que hacen al sincretismo religioso que se manifiesta en San Baltasar. En este sentido, en una conversación personal Paim resaltó el hecho que “los santos no tienen religión, pertenecen a la fe de los ancestros lo cual es muy variable de acuerdo al sincretismo y la fusión que van sufriendo al paso del tiempo” (Paim, en una comunicación personal el 25 de octubre de 2018).

La guía de los bailarines:

La *guía de los bailarines* (fotografía 23) es un personaje relevante de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos Cambá” que es realizado por Claudia Margosa. En las *performances-rituales* relevadas vestía una remera y pollera blanca y una sobrepollera de color rojo junto con un pañuelo del mismo color y bailaba descalza. Su función es coordinar el grupo de baile, Gabriela Caballero, la define como...



Fotografía 23: Claudia Margosa, la guía de los bailarines durante la “Llamada de San Baltasar” en el año 2016 (Cavaliere, 2016i). Colección Cavaliere.

“la que guía, la que da como los pasos, aunque el candombe en definitiva no tiene pasos, pero para tener algo preferente en el momento de la charanda, en el momento del chamamé y después bueno se toca el candombe afro uruguayo, para tener una serie de pasos como para no ir tan libremente pero después Cuando se llega allá (...) ya cada uno se va bailando como ya va sintiendo” (Gabriela Caballero, representante de la cofradía de San Baltasar en una entrevista el 25 de agosto de 2018).

Claudia Margosa, durante la *performance-ritual* construye una corporalidad en la que confluyen todas las composiciones y pasos desplegadas por el resto de los participantes, ya que es la responsable de mostrar y guiar a los bailarines.

El guía de los percusionistas

El *guía de los percusionistas* (fotografía 24) es el que guía y dirige como deben tocar los músicos de la cuerda de tambores para lograr la sonoridad deseada para honrar al santo.

En las ediciones observadas notamos la prevalencia y coexistencia de dos conjuntos de vestuarios. El primero estaba conformado por un pantalón blanco, camisa floreada y un sombrero de paja. El segundo, estaba constituido por remera o camisa blanca con detalles en los bordes (fotografía 25) y un pantalón blanco.

La corporalidad se construye con una postura erguida, acompañada por movimientos de brazos hacia arriba a los fines de dar señales pre-establecidas a los percusionistas y guiar la ejecución del candombe.



Fotografía 24: *Ulises Gómez, el guía de los percusionistas durante la “Llamada de San Baltasar” en 2017 (Espinoza, 2017i). Colección Espinoza.*



Fotografía 25: *Estampita de “San Baltasar” de la festividad del año 2016 que pertenece a la tesista (Cavalieri, 2016j). Colección Cavalieri.*



Fotografía 26: El altar e interior de la Iglesia "Nuestra Señora de la Merced" en junio de 2018 (Cavalieri, 2018e). Colección Cavalieri.



Fotografía 27: Niño vestido de San Baltasar" durante la "Procesión de antorchas" en la edición 2016 (Espinoza, 2016). Colección Espinoza.



Fotografía 28: Los reyes, reinas y "santos vivos" en la "Procesión de antorchas" en enero de 2017 (Espinoza, 2017j). Colección Espinoza.



Fotografía 29: Devotos en la “Procesión de antorchas” de la edición 2017. Tomada por Ramírez (2017). Colección Espinoza.



Fotografía 30: Templado de tambores en la casa de Ulises Gómez durante la previa a la “Llamada de San Baltasar” en enero del 2016 (Cavalieri, 2016k). Colección Cavalieri.



Mapa 7: Paradas de la performance-ritual "Llamada de San Baltasar" en la edición 2016. Adaptado de El Ibera (2018).



Mapa 8: Paradas de la performance-ritual "Llamada de San Baltasar" en la edición 2017. Adaptado de El Ibera (2018).



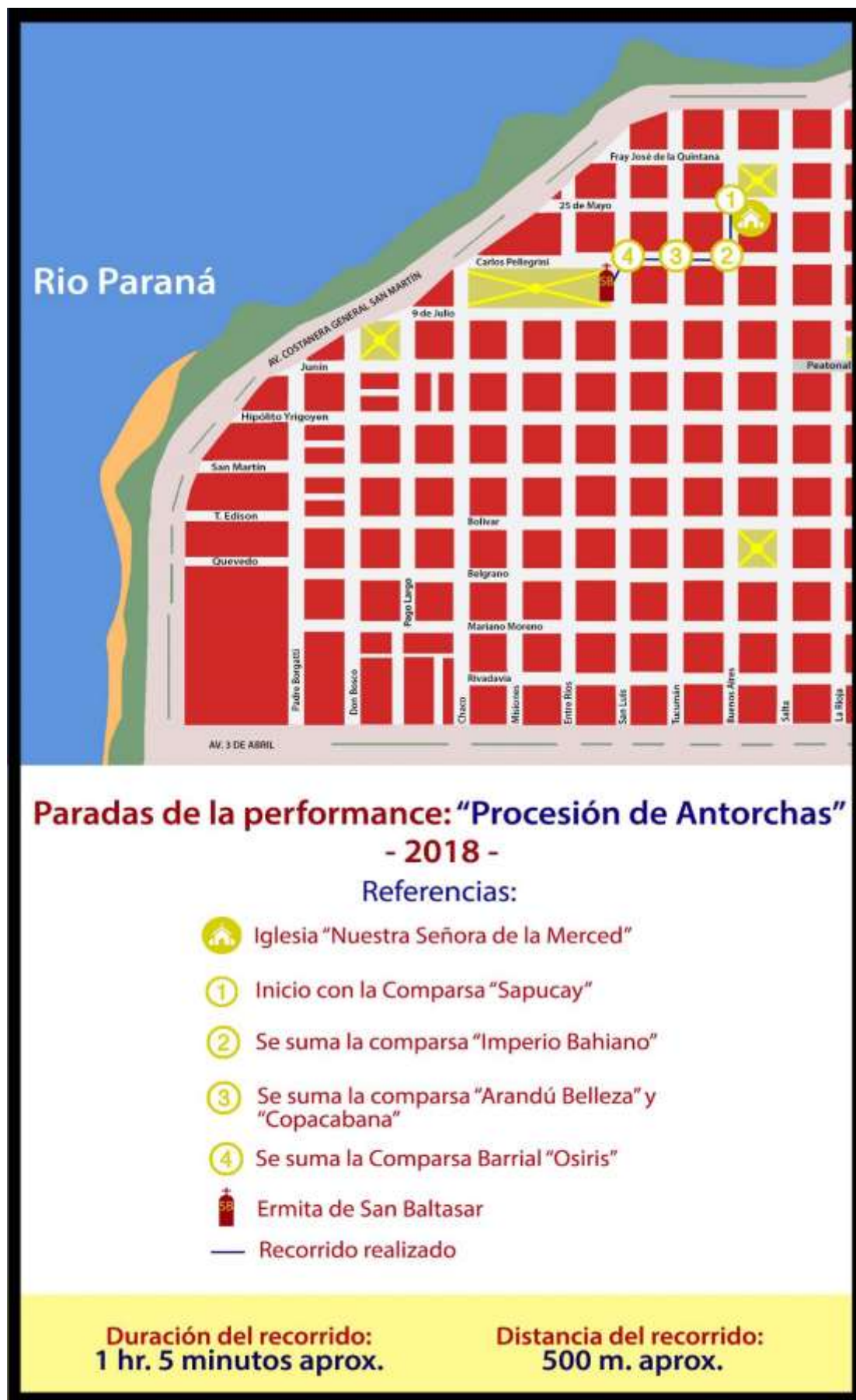
Mapa 9: Paradas de la performance-ritual "Llamada de San Baltasar" en la edición 2018. Adaptado de El Ibera (2018).



Mapa 10: Paradas de la performance-ritual "Procesión de antorchas" en la edición 2016. Adaptado de El Ibera (2018).



Mapa 11: Paradas de la performance-ritual "Procesión de antorchas" en la edición 2017. Adaptado de El Ibero (2018).



Mapa 12: Paradas de la performance-ritual "Procesión de antorchas" en la edición 2018. Adaptado de El Ibera (2018).



CAPÍTULO 4

ROLES Y SENTIDOS DE LAS
PERFORMANCES-RITUALES DE SAN BALTASAR



Capítulo 4:

Roles y sentidos de las performance-rituales de San Baltasar

En el capítulo anterior se describieron las dimensiones del tiempo, espacio y personajes que configuran las *performances-rituales* a partir de las entrevistas y notas de campo realizadas durante la festividad de San Baltasar en el período 2016-2018. Esa descripción es tomada como base para analizar aquí los rasgos generales y particulares que posee la festividad, haciendo hincapié en los roles y sentidos que adquieren esas *performances* para los integrantes de la cofradía de San Baltasar que participan de las intervenciones los días 5 y 6 de enero.

Las performances-rituales como manifestaciones de religiosidad popular

Como se explicó en capítulos anteriores, la devoción a San Baltasar fue impuesta a los esclavos por la Iglesia y la corona española en el siglo XVIII no sólo como un instrumento de evangelización sino también como un mecanismo de control social. La historización de las prácticas rituales que hemos realizado da cuenta que los negros aceptaron este mandato introduciendo sus propias formas culturales de veneración. A ese conjunto de rasgos devocionales en contraste de las diferentes procedencias que perviven en las *performances-rituales* observadas en Corrientes son a lo que Cirio (2013) denomina como “sincretismo sui generis”.

Observamos que las pautas culturales de raíces negras que actualizan las *performances-rituales* se manifiestan, por ejemplo, en las banderas panafricanas que visten los altares de San Baltasar; en las vestimentas utilizadas por los performers y personajes específicos (que incluyen faldas, turbantes blancos y collares de colores que recrean las ropas utilizadas por las negras en la época colonial; y camisas y pantalones de colores claros que remiten a los utilizados por los esclavos y sombreros de paja simbolizando al pombero⁹⁷ de la cultura guaraní⁹⁸); danzas y músicas donde prevalece el toque de tambores como formas de

⁹⁷ El Pombero o Cuarahú-Yara, “Dueño del sol” en guaraní, es un ser mitológico popular en Paraguay, norte de Argentina y sur de Brasil. Se cree que “es una especie de duende que habita el bosque, el cual tiene como tarea proteger la flora y fauna del lugar (...). un hombre moreno, pequeño y feo, (...) de una gran fuerza, peludo, con manos grandes, brazos largos y piernas cortas, sin articulaciones. (...) que utiliza como parte de su indumentaria un sombrero de paja y una bolsa que carga en sus hombros” (Leyendas populares, 2015).

⁹⁸ Estas significaciones se corresponden con descripciones realizadas Gabriela Caballero y Ulises Gómez en entrevistas realizadas el 23 y 25 de agosto de 2018. Ulises Gómez explica que: “nosotros en un momento nos vestíamos con los sombreros de paja tipo representando tipo al pombero, esa era nuestra correntinidad (...)” (Gómez, 2018). Y, Gabriela Caballero da cuenta que: “tiene los colores mayoritariamente blancos porque se

alabanza (asociados a la alegría y movilidad que contrastan pero conviven con el rezo católico y las posturas de inmovilidad y recogimiento). Allí además de los elementos afros y católicos también aparecen rasgos de la mitología guaraní, como el sombrero de paja que representa al pombero, ya que la “herencia guaraní” es un componente importante en el proceso de mestizaje cultural correntino (Lacour, 2011).

Si bien resulta más sencillo definir el carácter “popular” de la festividad por las prácticas rituales identificadas como “paralitúrgicas” (que se realizan en forma paralela o marginal a la institución católica) en torno a un santo no canonizado, lo que observamos en estos tres años (2016, 2017 y 2018) es que las *performances-rituales* más que nada muestran mixturas. Los rituales tienen lugar afuera pero también dentro del espacio de la iglesia. Se incluyen elementos y rituales católicos como el rezo, la procesión o la misa; y también otros de procedencia africana donde resalta la danza y la música negra. Por este motivo, elegimos definir a estas manifestaciones como de “religiosidad popular” en el sentido de conforman, como dice De La Torre (2012), un espacio de “mixtura de cosmovisiones y sistemas religiosos” (De la Torre, 2012:510).

Asimismo, se puede considerar que dentro de las formas de religiosidad popular, la festividad de San Baltasar que posee diversos elementos que dan cuenta de la reivindicación de formas devocionales africanas, también tiene diversos elementos que se corresponden con lo que Ameigeiras (2008) denomina como “catolicismo popular”. El autor entiende que ese *catolicísimo popular* está integrado por:

“un complejo sistema de creencias y experiencias religiosas, al cual, junto a los factores que caracterizan a la religiosidad popular en general –como la preeminencia de lo sagrado, los elementos mítico-mágico-simbólicos y la vitalidad- es necesario sumarle la relevancia de la creencia en Jesús, el culto a la Virgen, las devociones a los santos, el culto a los difuntos, la importancia de la fiesta popular y las peregrinaciones, entre otras devociones” (Ameigeiras, 2008: 32).

Entre esos elementos se puede rastrear que la devoción a San Baltasar:

- a) Se encuentra directamente vinculada con un mecanismo de evangelización y de control social, es resultado de ella;
- b) Es un producto de un complejo proceso de mestización cultural;
- c) Se expresa a través de prácticas sociales y simbólicas en la vida cotidiana como, por ejemplo, pasar a saludar al santo en la ermita⁹⁹ o en los altares familiares¹⁰⁰ al acercarse a

rememora la figura de las lavanderas y como esas lavanderas estaban al servicio de las casas de la gente élite” (Caballero, 2018).

⁹⁹ En este caso, esta práctica se da con las personas que van al Parque Cambá Cuá a pasear y, como son devotos o conocen al santo cambá, deciden pasar por la ermita a saludarlo. Esto fue observado en varias oportunidades en que la tesista asistió al parque en otros momentos del año; en una de esas visitas, luego de que rompieron la

dejar una ofrenda o prender una vela, o a través de prácticas especiales como las performances-rituales descritas que permiten la mediación entre el santo y el devoto de forma particular, directa y accesible;

d) Es una celebración polisémica y multidimensional porque es un lugar donde se mezclan géneros como la danza, el juego, la música, el teatro, etc.;

e) Es muy importante el culto al santo, quien a la vez es rey (es decir, como sostiene Cirio (2000-2002), tiene un doble carácter: “divino” como santo y “regio” como Rey Mago) expresado en “imágenes religiosas” que poseen mucha significación e importancia para los devotos (tallas, estampitas, estandartes y otros objetos).

f) Aunque Ameigeiras (2008) resalta la importancia de las “peregrinaciones” en las formas de catolicismo popular, en este caso encontramos llamadas y procesiones que implican desplazamientos de los *performers-devotos* de un lugar icónico y sagrado a otro (como de la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” o la casa de la familia Gómez en el barrio Cambá Cuá a la ermita de San Baltasar ubicada en el parque) y ese tránsito define la dimensión espacio-temporal, la “religión en movimiento”, y la acción significativa del “camino hacia” el encuentro con lo divino para recibir, agradecer, realizar pedidos, etc.¹⁰¹;

g) Se expresa principalmente por la importancia de la “fiesta” que es el carácter más distintivo, el espacio propio de las *performances-rituales*, una celebración especial que también posee una función de reconocimiento social, de actualización de tradiciones y una recomposición y reivindicación identitaria.

Los sentidos de la figura de San Baltasar en la voz de los performers-devotos

En ese espacio de sincretismo cultural y religioso también son diferentes los sentidos que los participantes de la festividad le otorgan a la figura de San Baltasar.

ermita de San Baltasar, una vecina del barrio me comentó que ella siempre iba a saludar al santo cuando sacaba a pasear a su mascota.

¹⁰⁰ Por ejemplo, la casa de la Familia Caballero tiene una habitación especial en la que se guardan las imágenes de San Baltasar que poseen para que las personas que decidan llevarle alguna ofrenda, pueda hacerlo sin problemas. En diferentes visitas que realizó la tesista en los últimos tres años a la vivienda, pudo observar como algunas personas se acercaban solamente porque pasaban por allí y decidían saludar al santo. Lo mismo sucede en otros altares familiares del barrio Cambá Cuá, aunque tienen menor concurrencia que el altar de la familia Caballero, que es el más publicitado por vivir allí los representantes de la cofradía.

¹⁰¹ Esto puede observarse durante el tránsito del *performer-devoto* hacia la ermita de San Baltasar donde establece una dialogo o intercambio con el santo dando cuenta la apertura que tiene a lo trascendente. Y, también, en el convencimiento del devoto de que el esfuerzo y sacrificio físico que implica participar en las *performances-rituales* está vinculado a recibir, agradecer, realizar pedidos, etc. del santo Cambá.

En el marco de las actividades de la festividad del año 2018, Boni NgitunguluNsumbu (2018), artista plástico bantú y vice presidente de la Unión Africana del Cono Sur fue invitado a dar una conferencia¹⁰². En ella explicó que cuando los esclavos africanos adoptaron a San Baltasar le otorgaron las propiedades mágicas de la deidad correspondiente en África. También, señaló que en la religiosidad africana se cree en un dios superior y que de él se desprenden las demás deidades, lo que guarda similitud con la estructura religiosa del cristianismo donde hay un dios superior y de él se desprenden Jesús, la Virgen María y el Espíritu Santo. Según el especialista, esa asimilación habría facilitado que los negros adoptaran el catolicismo y la devoción a las imágenes de cristos, vírgenes y santos. A esas imágenes le fueron imprimiendo nuevos significados a fin de mantener su devoción originaria de forma oculta, por la situación histórico-social que vivían ellos durante la época colonial (NgitunguluNsumbu, 2018).

De acuerdo con esa teoría, De La Torre (2018) señala que la religiosidad popular ligada preferencialmente al “catolicismo popular”, al “catolicismo iconográfico”, fue históricamente en América Latina el lugar “donde han resistido los cultos ancestrales”. La autora comenta que mediante las prácticas vinculadas a ese catolicismo popular “las poblaciones africanas ocultaron a sus Orishás en los santos (véase la santería, el candomblé y la umbanda)” y “los indígenas han mantenido el culto a sus antiguas deidades en bajo formas de sincretismo católico” (De La Torre, 2018:22).

Por ejemplo, en la actualidad los sentidos que adquieren la figura y el culto a San Baltasar no son homogéneos y varían de acuerdo al punto de vista de cada *performer-devoto* entrevistado y la relación personal o familiar que mantienen con esta devoción. Por ejemplo, la familia Caballero, a través de la palabra de Gabriela Caballero, referente de la cofradía enfatiza en las entrevistas su auto-adscripción negra y a su vez católica. En las conversaciones que mantuvimos, ella define a la figura de San Baltasar como uno de los tres Reyes Magos que protagonizaron la epifanía del Jesús en Belén y que luego se transformó en el “patrono de los negros”. Por su historia ligada al cristianismo y la identificación de la propia familia Caballero como de muchas otras familias del barrio Cambá Cuá como creyentes católicos, desde la Cofradía se resalta la importancia de la misa en la iglesia y la procesión dentro de los rituales del 5 y 6 de enero. Del mismo modo, Gabriela señala porque el santo Rey es

¹⁰² La conferencia que brindó se denominaba “Diáspora Africana en la Región Litoral” y fue llevada a cabo en la sala Adolfo Mors de la ciudad de Corrientes, ubicada en el parque Camba Cuá, el 7 de enero de 2018 en el marco de la festividad de San Baltasar.

considerado “el santo más alegre y candombero”¹⁰³ se le ofrenda danza y toque de tambores que se corresponden con el modo devocional ancestral de los africanos. Gabriela resalta la matriz negra y católica de la devoción, pero no identifica la representación de San Baltasar con la de otras deidades africanas ni encuentra una correspondencia de sus atributos con una contrafigura panteón yoruba.

En cambio, Esteban Molina, bailarín de las llamadas, no resalta en su relato una auto-adscripción católica ni define a San Baltasar como un santo católico como sí sucede en el caso de Gabriela Caballero¹⁰⁴. Él explica que:

“(…) en ningún sentido y desde ningún punto de vista, relaciono a San Baltasar con el catolicismo porque yo siempre lo veo desde el lado del sincretismo (…) Viví mucho tiempo con una amiga que es antropóloga social y dedicó mucho tiempo al estudio de los Orishás y su tema de estudio era la afrodescendencia desde la perspectiva de los Orishás (…) en ese sentido nunca lo relaciono con nada al catolicismo, todo lo contrario. También lo veo por otro lado, la figura de pertenencia, de resistencia de no perder las raíces, de no perder las creencias por parte de los afros que acá fueron muy sometidos. Esta manera de buscar en San Baltasar todo eso que era su pasado, lleno de riquezas (…) todo eso encierra para mí San Baltasar, toda esa fuerza del pasado que también es resistencia, es lucha, siempre voy a decir eso” (Comunicación personal, 26 de octubre de 2018)

Observamos que para Esteban San Baltasar simboliza un sincretismo en el que prevalece la conexión de la figura con las creencias africanas en general, aunque no identifica una deidad específica con la que vincule al santo; y también para él significa más que nada “una figura de pertenencia” y de resistencia para no perder las raíces” negras.

Por su parte, para Ulises Gómez, director de la cuerda de tambores de la *performance* “Saludo de tambores a los santos Cambá”, si bien no hay una asimilación reconocida de San Baltasar con la representación o los atributos de determinado Orishás, él cuenta que realizó un análisis personal donde encuentra similitudes con Elegua o Exú¹⁰⁵.

“(…) es muy parecido a otra deidad africana que se llama Elegua. El color de Elegua es negro y rojo y San Baltasar es rojo y la piel negra San Baltasar es un santo muy alegre, que le gusta los dulces, que le gusta bailar cuando está alegre, bueno Elegua es lo mismo. En Brasil le dicen Exú. Es como que San Baltasar es Exú pero no está asimilado todavía” (Comunicación personal, 23 de agosto de 2018)

¹⁰³ En una comunicación personal el 25 de agosto de 2018.

¹⁰⁴ Gabriela Caballero incluso subraya que el santo fue canonizado en los inicios del cristianismo. Esta es una versión que se contrapone con otra bibliografía, como las investigaciones de Cirio que no registra a San Baltasar dentro de los santos canonizados. Al respecto puede verse el relato de Gabriela mencionado en el Capítulo 1, página 12.

¹⁰⁵ Elegua o Exú (entre los yorubas africanos) puede ser identificado como un anciano o un niño, las vestimentas y collares que utiliza son de color rojo y negro. Se lo identifica como el “Dios de los caminos, las encrucijadas, mensajero de los dioses. (...) dios del destino de los hombres. (...) posee la llave del destino y sirve de espía a los dioses. (...) es el dios de lo ambiguo, y su simbología alude a esta ambigüedad. Es el eterno pícaro, el mejor de los *tricksters* (...)” (Castellanos y Castellanos, 1992:29-31). Los fieles de este Orishá le ofrendan los lunes aguardiente o ron, dulces y tabaco. En la advocación católica se lo identifica con: El Niño de Atocha, San Antonio, San Roque y El Anima Sola.

Lo que vemos en general es que si bien hay un discurso predominante –que viene de parte de los referentes de la cofradía o las familias más antiguas, que vincula a la festividad con la religión católica y las raíces negras sin identificar influencias de religiones afroamericanas específicas (ya sea candomblé, umbanda, quimbanda, etc.) – cada *performer-devoto* mantiene una relación muy particular con el santo y le otorga significados diferentes según sus demandas, necesidades y análisis personales.

Así también por ejemplo observamos que integrantes de los movimientos LGTBQ participan y se identifican con la celebración más desde la percusión y el baile como espacios de liberación de los cuerpos y de visibilización de la diferencia¹⁰⁶. Mientras que otros simplemente asisten a la fiesta para entretenerse y observar los números artísticos y culturales que reúne el escenario montado en el parque Cambá Cuá para la jornada central de festejos¹⁰⁷.

Cuando el santo “baja”: las señales y milagros de todos los días

Además del sincretismo, la importancia que adquieren las iconografías en el culto al santo, las *performances-rituales*, la fiesta como momento distintivo, entre otras características mencionadas que vinculan a la devoción a San Baltasar con el catolicismo popular, en este apartado queremos describir algunas formas de “manifestación de lo sagrado” que los devotos relatan y los roles que ellos le otorgan a la divinidad. Para ello vamos a centrarnos en los “milagros” que realiza el santo ya sea respondiendo a pedidos personales o colectivos. Hacemos referencia a “milagros” que se llevan a cabo en el marco de una celebración, el contexto festivo, pero también los entrevistados creen que San Baltasar actúa todos los días en su vida cotidiana. Por ciertas señales, ellos entienden que el santo “baja” para establecer conexión y concederle los pedidos.

Creemos que esas intervenciones de la divinidad en la vida cotidiana expresan la característica “cosmológica” de la experiencia popular. Por cosmológica Pablo Semán (2001)

¹⁰⁶ En la edición 2016 participaron en la “Procesión de Antorchas”: Natanela Ramírez, Miss Trans 2016, y Gerónimo Aquino, un joven correntino al que no le permitieron ingresar a su fiesta de graduación vestido como mujer. En el año 2017 y 2018, Natanela Ramírez, participó en la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los Santos Cambá” como *performer-devota*.

¹⁰⁷ Entre los números artísticos que se presentaron durante la festividad de San Baltasar, se pueden destacar: En la edición 2016, a Diego Gutierrez, Belén Majúl, Joselo Shuap, Luz del Curto, Grupo Sonko, Nestor Ariel Acuña, Lucas Segovia, la comparsa oficial “Sapucay” y Pablo Delvalle (El litoral, 2016). En la edición, 2017 se presentaron: Los del Paraná, Ipú Porá, Los Criollos de Corrientes, el grupo Ismael Viana, la Orquesta y Coro Municipal Herminio Giménez, el ballet El Fortín, La Bohemia, el ballet Raíces Nuestras, Pablo del Valle, Amores Tango y Guaynará (El litoral, 2017). En la edición 2018 participaron: Pelo Blues & Amigos, Mauro Bonamino Grupo, Ballet Raíces Nuestras, Selva Guaraní, Ballet las 7 Corrientes, Corrientes Norte, Luis Moulin, G-Latina, Ballet Aramí, Guaynará, Del Valle-Galarza-Fernández, Los del Paraná, Miriñay Costa, Grupo Alma Guaraní y Maquinaria del Ritmo (Época, 2018).

entiende una concepción singular del mundo que no sostiene divisiones y distinciones tajantes entre los dioses y los hombres sino que ellos interactúan en un mismo nivel de la realidad¹⁰⁸.

A continuación, se mencionará brevemente tres referencias de situaciones reales y diferentes en las que tres de nuestros informantes consideran que el santo se manifestó, que “bajó”, a lo largo de los últimos siete años.

El primer relato surge de una conversación con Gabriela Caballero¹⁰⁹, quien nos comentó que una vez se encontraba hablando del santo con otras personas en su casa cuando de repente se cortó la luz. Ese corte fue entendido como una señal de que la divinidad respondía a una invocación y fue entonces que los integrantes de su familia les dijeron a los presentes que “el santo bajó” y que aprovecharan para pedir todo lo que se necesitaban.

La segunda situación se relaciona con el entorno de la festividad de 2016. Ese año hubo varios días de lluvia previa a la celebración del 5 y 6 de enero. Como no cesaba y ya faltaba menos de un día, nos comunicamos con Gabriela Caballero consultándole si se realizaría la fiesta a pesar del clima y, ella nos respondió que sí porque el “santo iba a querer bailar”¹¹⁰. Al otro día, en contra de lo que pronosticaban los meteorólogos, salió el sol y la festividad se llevó a cabo sin problemas en el Anfiteatro “José Hernández”.

Por último, vale mencionar la historia de una mujer contada de forma anónima durante la festividad de San Baltasar de enero de 2017¹¹¹. Ella nos contó que tenía un bajo ingreso salarial que no le permitía adquirir un auto, entonces le pidió al santo que la ayudara y, al poco tiempo, recibió un aumento salarial lo cual le permitió comprarse uno. Durante este relato, la mujer hacía hincapié continuamente en que San Baltasar es “un santito muy milagroso” que le concede muchas gracias en su vida diaria.

Estos breves relatos dan cuenta cómo en la religiosidad popular, como sostiene Ameigeiras (2008), los devotos reconocen consciente o inconscientemente la presencia a través de estas “manifestaciones sagradas”. Asimismo, sucede que la intervención de la

¹⁰⁸ Pablo Semán (2001) señala que la experiencia cosmológica es uno de los rasgos distintivos de la religiosidad popular. “Cuando afirmo que la experiencia popular es cosmológica lo hago pensando en una contraposición clave la tendencia propia de la modernidad. Esta ha sido la cultura que instaura una cisura radical entre el aquí y ahora y el más allá, un divorcio entre los hombres y los dioses, una autonomía y una segmentación de dominios de modo que desde el punto de vista moderno es justificado hablar de lo trascendente y lo sobrenatural. La visión cosmológica, en cambio, está más acá de las distinciones entre lo trascendente y lo immanente, entre lo natural y lo sobrenatural, y supone que lo sagrado es un nivel más de la realidad” (Semán, 2001:54).

¹⁰⁹ Situación narrada en una comunicación personal con integrantes de la familia Caballero -encargadas en organizar junto con la Municipalidad de Corrientes la festividad de San Baltasar- el 6 de noviembre del 2015.

¹¹⁰ En una comunicación personal el 4 de enero de 2016 por medio de mensajes de textos.

¹¹¹ Ese año, mientras se realizaban las notas del campo en la “Procesión de antorchas”, una mujer de alrededor de treinta años se acercó a la tésista para darle su testimonio sobre los milagros de San Baltasar, cuando finalizó el mismo, se alejó para seguir con la procesión.

divinidad no se da sólo en los momentos extraordinarios, sino que tiene presencia en el día a día, en la vida cotidiana de los devotos. Esa relación muestra cómo “en la experiencia cosmológica cuando se habla de milagros, se habla, ni más ni menos, de la eficacia de uno de los principios constitutivos de lo real” (Semán, 2001: 55).

También observamos que los devotos piden soluciones a urgencias de la vida diaria. Piden por un aumento salarial, poder comprarse un auto, por enfermedad, y a largo plazo, persiguen con la manifestación pública de su devoción un reconocimiento social como comunidad afro-correntina. Este tipo de demandas muestra que la experiencia expresa el “sentido práctico de la religión” (De La Torre, 2012) y cómo la religiosidad popular en realidad es “un campo heterogeneizado” donde como dice Semán (2013) se busca la salvación pero también se busca la sanación, la prosperidad, el bienestar y es en ese lugar donde se da la redefinición de nociones de identidades individuales y colectivas.

La multidimensionalidad de las performances-rituales: entre las artes y la devoción

Como vimos en el apartado anterior, las formas en que los devotos entienden las “manifestaciones de lo sagrado” son un elemento distintivo en la devoción a San Baltasar y en esa relación las *performances-rituales* adquieren un rol central como forma de mediación.

A continuación, vamos a reflexionar brevemente sobre estas *performances-rituales* como prácticas que tienen un doble carácter: son artísticas y, a la vez, devocionales. Para ello vamos a tomar principalmente como referencia el análisis de las *performances artísticas afroamericanas* que realiza Frigerio (2000) y, de forma complementaria, algunas herramientas de análisis de la *performance* y la *puesta en escena*¹¹² desarrollada por Pavis (1998). El aporte de Pavis (1998) nos servirá para entender cuál es la “función de lo que hacen los performers” (Pavis, 1998:348), es decir cómo se construyen las corporalidades y para qué; pero también para observar la dimensión *espectacular*¹¹³ de estas prácticas. Como *prácticas espectaculares*¹¹⁴ es importante considerar en las *performances* las funciones de

¹¹² Para referirnos a *puesta en escena* utilizamos la definición realizada por Veinstein (1995), en Pavis (1998), en la cual se establece que es “el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores (...)” (Pavis, 1998: 362).

¹¹³ La categoría de *espectacular* refiere a aquella parte visible de la obra, la representación, que se da en (...) aquellas otras actividades que implican la “participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales), en resumen, a todas las *cultural-performances*” (Pavis, 1998:178). La definición de *Cultural-Performance* fue elaborada por el etnólogo Milton Singer en la década del 50 y permite “reunir bajo esta etiqueta a prácticas culturales (ritos, fiestas, ceremonias, danzas, etc.) que incluyen elementos de representación que el grupo se proporciona a sí mismo (Pavis, 1998:180).

¹¹⁴ Según Pavis (1998), el término *práctica espectacular* “traduce (mal) la noción de performance en el sentido en que se habla, en inglés de *performance studies*, estudio de las prácticas espectaculares y culturales. Los

ciertos elementos como el vestuario, la decoración u ornamentación del espacio, la conformación del escenario, etc.

En su análisis Frigerio (2000) sintetiza en seis características los patrones comunes que comparten estas performances de origen africana: la multidimensionalidad, la participación, la ubicuidad en la vida cotidiana, la conversacionalidad, el estilo individual de cada participante y sus roles en funciones sociales. Si bien, no todas las características pueden darse a la vez en todas las *performances*, nosotros consideramos que la mayoría de estas características sobresalen en la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos cambá” realizada el 5 de enero y, la “Procesión de antorchas”, llevada a cabo el 6 de enero.

1. Las performance-rituales son multidimensionales

De todas las características descritas por Frigerio, la multidimensionalidad es una de las dimensiones más importantes de las *performances-rituales* realizadas por la cofradía de San Baltasar. Son multidimensionales porque en ellas se mixturán diferentes lenguajes artísticos como la danza, la música y el teatro. Frigerio distingue también el juego y la lucha cuando habla de la *capoeira* específicamente. Sin embargo, en el caso que analizamos lo que más se destaca es mixtura de géneros musicales y de danza como el *candombe*, el *candombe correntino* –que mezcla a su vez *candombe* y *chamamé*–, la *charanda* y la *samba brasilera* propia de los carnavales locales.

De lo observado en la festividad del santo, hay dos momentos de confluencia de estos géneros que se pueden marcar. El primero sucede en la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los Santos Cambá” en la cual los *performers-devotos* ejecutan toques de tambores al son del *candombe correntino* o la *charanda* y recorren las calles del barrio Cambá Cuá danzando en torno a los altares públicos donde se exhiben las imágenes familiares del santo. Esto se da en un trayecto que va desde la casa de Ulises Gómez hasta la ermita de San Baltasar en el parque (mapas del 7 a 9; fotografías del 13 a 17) y la finalidad es la alabanza, agradecimiento por favores recibidos, nuevas promesas y compartir con el santo que en ese momento “baja” bailar con ellos. El segundo momento se da en la “Procesión de antorchas” cuando las comparsas tocan y bailan *samba brasilera* con la finalidad de pedir al santo la bendición de los parches para los carnavales de la ciudad de Corrientes.

performances studies fueron creados en los años setenta por los etnólogos (...), teóricos y gentes de teatro (...) para englobar el conjunto de las manifestaciones espectaculares o culturales que van de los ritos y las danzas folklóricas a los espectáculos de teatro, de danza, (...) a las practicas ritualizadas de la vida cotidiana” (Pavis, 1998:348).

La dimensión teatral está presente en la *puesta en escena* de los altares públicos y en los vestuarios y maquillajes de los bailarines o personajes de las *performances-rituales*, en la construcción de las corporalidades que actualizan al mismo tiempo las formas de vestir, bailar y venerar de los ancestros africanos y también de los rituales de matriz católica. En este sentido, como dice Frigerio (2000), estas *performances* son multidimensionales porque transmiten varios mensajes a la vez. Entre ellas, se puede destacar la utilización de prácticas corporales africanas que fueron transmitidas de generación en generación y que, actualmente, tienen la finalidad de visibilizar la existencia de los negros en el pasado de Corrientes, pero también la continuidad de esa cultura en el presente en su contacto con otras cosmovisiones y sistemas religiosos como el guaraní y el catolicismo.

2. *Las performance-rituales son participativas*

Las *performances-rituales* que se realizan en la festividad de San Baltasar son *participativas* porque en su desarrollo no presentan división tajante entre los *performers-devotos* y el público. Aunque existe un cuerpo de baile, personajes, etc. que llevan adelante las llamadas, la finalidad del recorrido por las calles y la manifestación en el parque es que el “espectador” abandone ese rol pasivo, se incorpore y participe, en mayor o menor medida, de las mismas. En base a los comportamientos del público durante el período 2016-2018, cuatro tipos de espectadores:

El *participante-espontáneo*: este tipo de espectador se encuentra, generalmente, en la “Llamada de San Baltasar” o “Saludo de tambores a los santos Cambá” y es aquel que asiste como público y se incorpora voluntariamente a la *performance ritual* para bailar al ritmo de la cuerda de tambores junto a los *performer-devotos* que tienen asignados roles que guían la manifestación.

El *participante-espectador*: este participante se puede encontrar en las dos *performances-rituales* que se realizan en la festividad de San Baltasar, la “Procesión de antorchas” y la “Llamada de San Baltasar” o “Saludo de tambores a los santos Cambá”. La característica que tiene el *participante-espectador* es que se encuentra al límite entre participante y no participante porque no se integra a la *performance-ritual* como lo hace el *participante-espontáneo* pero, al mismo tiempo, establece un vínculo participativo a través de los aplausos, gritos y movimientos corporales involuntarios al ritmo de los tambores como, por ejemplo, caminar, mover levemente los hombros o la cabeza, entre otros, al ritmo del *candombe* correntino, la *charanda* o la samba brasilera. Según la perspectiva africana, las

respuestas corporales y sonoras que realiza el público durante una *performance-ritual* ya lo involucra, en alguna medida, como participante de la misma.

El *espectador-eventual*: este tipo de espectador no se incorpora directamente a las *performances-rituales* y se suele encontrar en el parque Cambá Cuá con su silleta, conservadora, bebida, etc. porque se acerca a la festividad no por el carácter religioso de la misma sino por los espectáculos que brinda la Municipalidad de Corrientes en un escenario contiguo en el marco de esta celebración. Aun así, se convierte en *espectador-eventual* en el momento que las llamadas y procesiones ingresan al parque. Cuando sucede esto, se levanta de su asiento y, sin trasladarse o acercarse observa lo que sucede a lo lejos sin reaccionar de forma corporal o sonora a lo que está viendo, como si lo hacen el *espectador-espontáneo* y el *espectador-participativo*.

El *espectador-expectante*: este tipo de espectador es un intermedio entre el *espectador-participativo* y el *espectador-eventual* porque no participa de las *performances-rituales* durante el trayecto pautado, sino que espera a verlas en el momento que lleguen al parque Cambá Cuá y, cuando eso sucede, se acerca a la ermita, que es final del recorrido, y aplaude, grita, filma con el celular, mueve el cuerpo levemente al ritmo de los tambores, etc. No participa del trayecto pero sí de la culminación la llamada.

3. Las performances plantean ubicuidad en la vida cotidiana

Si bien el despliegue multitudinario de las llamadas por las calles de la ciudad y la procesión de antorchas se realizan en una fecha determinada y no se repiten en toda su dimensión otros días del año, sí parte de las danzas, toques de tambores y rituales para pedir o agradecer en los altares familiares o en la ermita del parque que conforman estas *performances-rituales* son practicadas por fuera de la celebración central. También se incluyen una serie de participaciones de los cófrades a lo largo del año en eventos culturales provinciales y nacionales (encuentros de cultura afro; carnavales, charlas, festivales, etc.) que tienen la finalidad de visibilizar la cultura afro-correntina y se incluyen danzas, toque de tambores con la utilización de prendas de vestir de origen africano como turbantes, túnicas, etc.,

4. Las performances-rituales son conversacionales

Las *performances-rituales* analizadas tienen carácter *conversacional* porque hay interacciones entre el público y los performers, entre los tambores, entre los bailarines y la

cuerda de tambores. Algunos de estos intercambios, según la interpretación brindada por algunos *performers-devotos*, recuerdan los *cries and calls* o *cries and response* que realizaban los esclavos africanos en los momentos de descanso, luego de ser castigados, durante las jornadas de trabajo en las plantaciones. A continuación, vamos a enumerar los diferentes “tipos conversacionales”¹¹⁵ para vincularlos con las situaciones observadas en la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos cambá” y en la “Procesión de antorchas”.

a) Conversación entre solista y coro:

La conversación entre solista y coro se da cuando una persona canta o dice una frase y el grupo le responde. En el caso de las *performances-rituales* analizadas los intercambios se relacionan con los “vivas” a San Baltasar. En diversas oportunidades de los trayectos, un cófrade o performer grita “¡Viva San Baltasar!” y el público, bailarines y percusionistas responden: “¡Viva!”.

b) Conversación entre tambores:

La *conversación entre los tambores* es un rasgo distintivo en la música africana porque los tambores se responden unos a otros en el momento de la ejecución y el resultado es un sonido polirítmico (Ferreira Makl, 2008; Gómez, 2018). Estas conversaciones se pueden observar, sobre todo, en la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los Santos Cambá” cuando tocan *candombe correntino*, *candombe afro-uruguayo* y *charanda*.

c) Conversación entre solista y tambores:

La *conversación entre solista y tambores* se da, generalmente, cuando en la *performance-ritual* un solista canta o dice una frase y la percusión responde a ésta para darle más énfasis a lo que se está expresando en ese momento. Este tipo de interacciones se dan en la “llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos cambá” cuando el custodio del santo¹¹⁶ eleva al santo con las manos para que los devotos pueda verlos desde todas partes y emite unas palabras haciendo referencia a San Baltasar mientras la cuerda de tambores realiza un tamborileo suave constante al unísono para realzar la frase del custodio.

d) Conversación entre bailarines y tambores¹¹⁷:

¹¹⁵ Los tipos de *conversaciones* fueron planteadas y definidas por Frigerio (2000) en base a las observaciones realizadas en diferentes *performances artísticas afroamericanas*. En este caso, solo tomamos aquellas categorías conversacionales que son practicadas en la festividad de San Baltasar.

¹¹⁶ Los “custodios de santo”, en el caso de la festividad de San Baltasar, son aquellas personas que cuidan y mantienen la celebración del santo. La utilización de la “custodia de santo” es para evitar que la celebración de San Baltasar se extinga (Gabriela Caballero, en entrevista personal el 25 agosto del 2018).

¹¹⁷ Frigerio (2000) establece la conversación entre un bailarín y un tambor, pero en caso de la festividad de San Baltasar observamos que la interacción se da entre los bailarines y la cuerda de tambores durante la *performance-ritual*.

La conversación entre bailarines y tambores se observa en diferentes situaciones en la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos cambá”. Una de ellas se da cuando los bailarines se alejan bailando de la cuerda de tambores para retornar corriendo y riéndose en dirección a los percusionistas, a modo de juego interno entre los participantes. Luego, bailan mirándolos de frente mientras continúan el recorrido de la *performance-ritual*.

Otro de los momentos de interacción entre *bailarines y percusionistas* se da cuando los bailarines se toman de las manos y forman un círculo rodeando a la cuerda de tambores. Después, los bailarines danzan rodeándolos mientras los percusionistas tocan detenidos en el centro del círculo.

En la *procesión de antorchas* hay una conversación entre la escuela de samba de las diferentes comparsas¹¹⁸ con su respectiva bastonera, cuando musicalmente marcan los pasos que ella ejecuta en la danza.

e) Conversación entre bailarines:

La *conversación entre bailarines* se da cuando ellos comunican rítmicamente a través del movimiento uno con otro. En la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos cambá” es donde más se puede observar interacciones de este tipo. Como ejemplos concretos podemos citar fragmentos de la *performance* en que bailarines y bailarinas se enfrentan en pares y comienzan a moverse brincando formando un círculo. Los movimientos en el caso de los varones se caracterizan por la utilización de las piernas abiertas, rodillas semiflexionadas hacia abajo mientras los hombros se mueven hacia adelante y hacia atrás de forma rápida. En el caso de las bailarinas, los pasos son similares aunque se destacan los movimientos de cadera hacia los costados y hombros hacia adelante y atrás.

Las conversaciones que se describieron están basadas en algunas de las definidas por Frigerio (1999) cuando analiza las propiedades de la *performance artística afroamericana*, pero además, en el caso de la festividad de San Baltasar, identificamos tres tipos de conversaciones más.

f) Conversación entre coro y percusionistas:

La conversación entre el coro y los percusionistas se da cuando los performers (en el caso de la festividad, los bailarines) comienzan a cantar alguna canción que hace referencia al santo o a los afrodescendientes y, la cuerda de tambores, ejecuta la percusión siguiendo al coro. Este tipo de conversación se pudo observar en dos momentos. El primero, en la

¹¹⁸ En la edición 2016 y 2017 participaron las comparsas de Sapucay y Osiris. En la edición 2018, participaron las comparsas Sapucay, Imperio Bahiano, Copacabana, Osiris y Arandú Belleza.

“Procesión de antorchas” de la edición 2017 cuando bailarines cantaban la siguiente estrofa: “Mírala, que viene; Mírala, que linda va; La comparsa de los negros; Que se va y no vuelve más” (Notas de campo, 2017)¹¹⁹; y como respuesta, dos tambores que se desplazaban en una carreta tirada por caballos, comenzaron a tocar. El segundo caso se dio en el inicio de la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los santos cambá” de la edición 2018. Allí los bailarines comenzaron a cantar lo siguiente: “Del barrio sale...le...le; Te invita el *candombe*... be... be; Limpia heridas; Con su alegría” (Notas de campo, 2018)¹²⁰ y la cuerda de tambores se unió segundos después en respuesta y para acompañar al coro.

g) *Conversación entre performers y el santo:*

La *conversación entre performers y el santo* se da en los diferentes momentos de alabanza durante las *performances-rituales*. Algunos de los más trascendentes en los distintos trayectos se da durante la danza y toque de tambores en torno a los altares familiares y en la ermita del parque. De hecho, los *performers-devotos* creen que en esos momentos el santo “baja” a bailar con ellos. También se manifiesta a través de los “santos vivos” que suelen recoger pedidos por parte de los fieles. Como señala Cirio, ellos no representan sino que en esos momentos “son el santo”. Desde una perspectiva religiosa católica, la conexión con el santo se realiza a través del rezo o de las misas como se da en la misa que se realiza en la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” y, luego, en la “Procesión de antorchas”.

5. *Las performances-rituales resaltan el estilo individual de cada participante*

Si bien durante estas *performances-rituales* se observan conjuntos de personas que comparten un mismo estilo de vestuario y también personajes que se destacan sobre los demás, otro rasgo distintivo es que cada *performer-devoto* tiene una forma artística individual de manifestar su devoción. Se trata de una forma singular de desenvolverse corporalmente al bailar, tocar el tambor, caminar, hacer malabares con fuego, etc., lo que va produciendo las variantes en las *performances*. En ese sentido, estas prácticas no responden a una *situación de representación*, donde uno o varios actores construyen personajes distintos a su propia personalidad insertos en una situación específica, sino, que los *performers-devotos* a pesar de

¹¹⁹ Esta cita se basa en lo observado y escuchado por la tesista durante la “Procesión de antorchas” en la edición 2017.

¹²⁰ Esta cita se basa en lo observado y escuchado por la tesista durante la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos de los santos cambá” en la edición 2018.

que construyen una corporalidad diferente actualizan en estas *performances* rasgos propios de su *corporalidad cotidiana*¹²¹ en un lugar público no-teatral¹²².

6. *Las performances- rituales cumplen funciones sociales específicas*

Por otra parte, estas *performances-rituales claramente* cumplen *funciones sociales* en la medida que son realizadas por una comunidad en primer lugar para visibilizar la devoción al santo (este fue uno de los objetivos que llevó a los integrantes de la cofradía a trasladar las *performances-rituales* al espacio público en los años 90) y, en segundo lugar, también reivindicar en términos más amplios la cultura afro-correntina en el marco provincial y regional.

7. *Las performances-rituales tienen características espectaculares*

Además de las seis características propias de las *performances* artísticas afroamericanas, las realizadas en la festividad de San Baltasar tienen la particularidad de ser como señala Manuela Rodríguez (2009) un acontecimiento social que se desarrollan en un “espacio tiempo intermedio entre el ritual y el espectáculo” donde lo corporal y la puesta en escena cobran un rol central.

En nuestras observaciones entre 2016 y 2018 observamos transformaciones en ese carácter espectacular de estas prácticas que implicaron alteraciones en algunos de los rasgos singulares de lo “afroamericano” que Frigerio distingue y que identificamos anteriormente. En la “Llamada de San Baltasar” o “Saludos de tambores a los santos Cambá” y la “Procesión de antorchas”, pudimos observar que hubo modificaciones en el montaje y manejo de luces, vestuarios, ornamentaciones, las demarcaciones del escenario, distribución de los espacios, a los que referimos a continuación.

a) *Delimitación del espacio performer-devoto y espectador*

En lo que respecta a la delimitación del espacio entre los *performers-devotos* y el *público* se fueron produciendo transformaciones en base al aumento de la cantidad de espectadores. Con el correr de las ediciones desde fines de los años 90 hasta principios de los 2000, la festividad fue adquiriendo notoriedad en la ciudad y en la región. Se fue convirtiendo en un espectáculo que no sólo atrae a devotos del santo sino también a turistas y vecinos

¹²¹ Cuando hablamos de *corporalidad cotidiana*, nos referimos a la corporalidad que tiene una persona en las situaciones que transita durante su vida cotidiana.

¹²² Cuando hablamos de “espacio público no-teatral” hacemos referencia a que el espacio donde se desarrollan las *performances-rituales* no es el lugar usual en donde se desarrollan obras teatrales, exceptuando en el género de teatro callejero.

interesados en disfrutar de las performances y los números musicales (de chamamé, de cumbia y otros que se presentan en el escenario contiguo a la ermita en el festival del parque Cambá Cuá del 5 y 6 de enero). Eso incrementó el público y la afluencia masiva significó un reacomodamiento de la disposición de las prácticas y los espacios. Con ello también se fue separando y distinguiendo los sectores de los bailarines y músicos con los asistentes.

En el año, 2016, se podía establecer una separación mínima porque el público que presenció las *performances-rituales* no sobrepasaba las cincuenta personas. En cambio, en la edición del año 2017, se duplicó la cantidad de espectadores. Eso complicó el tránsito de personas de un lugar a otro y también el cómodo desenvolvimiento de las prácticas devocionales de los *performers-devotos*. En 2018, la cantidad de asistentes ascendió a 250 personas y por este motivo, los organizadores instrumentaron una tarea de acordonado y ordenamiento que fue coordinada por agentes municipales y marcaron las zonas por donde debían pasar los *performers-devotos*, sobre todo cuando ingresaban al parque Cambá Cuá, y los separaron de los sectores del gran público, la prensa, los fotógrafos. Esta división entre *performers-devotos* y *público* introduce una alteración en una de las características de las *performances artísticas afroamericanas* identificada por Frigerio (2000) y la noción de arte africano planteada por Balogun (1982).

b) Puesta en escena: escenografía, iluminación y vestuarios

Con el paso de las ediciones y la afluencia masiva de público también la puesta *en escena*, principalmente de la denominada “Llamada de San Baltasar” o “Saludos a los Santos Cambá” fue variando, sobre todo en la preparación de los vestuarios, maquillaje e iluminación. Aquello que antes era más espontáneo, en los últimos años, comenzó a ser más premeditado en función de lo que la cofradía busca mostrar para el público que incluso no se autoadscribe como afrodescendiente. Hubo mejoras que persiguieron bridle mayores honores a San Baltasar pero también buscaron perfeccionar la forma en que se visualizan los altares públicos y los *performers-devotos* en sus respectivos trayectos.

En 2016 y 2017 no se pensaba en luminarias que destaquen los altares ni permita mayor claridad para la visualización de la *performances-ritual* durante el trayecto. Además, los vestuarios se limitaban a un conjunto básico en color blanco, rojo y amarillo. El blanco es el color de la indumentaria que según ellos remite al utilizado los africanos y afrodescendientes durante la época colonial, y el rojo y amarillo se identifica con los colores de San Baltasar. Sin embargo, en 2018, los altares públicos fueron iluminados por luces leds blancas y luces led giratorias de diferentes colores. Las decoraciones de los altares familiares

sumaron telas de los colores del santo (rojo y amarillo), del Divino Niño y la bandera papal (amarillo y blanco). Además, se instalaron parlantes para reproducir música durante los momentos previos al ingreso de las llamadas al parque Cambá Cuá. También en ese tiempo de espera se transmitieron discursos que reforzaron el carácter católico del santo. Los vestuarios de los *performers-devotos* se mantuvieron en los colores blanco, rojo y amarillo pero se adhirieron collares, turbantes, abanicos, etc. en base a una mayor investigación realizada por el grupo de bailarines sobre las características y significados de las vestimentas africanas¹²³.

¹²³ La búsqueda de vestimentas africanas consistía en la recolección oral de historias y de fotos sobre la festividad de San Baltasar en sus inicios (Gabriela Caballero, en una entrevista personal realizada en 25 de agosto de 2018).



CONCLUSIONES

Conclusiones

La devoción a San Baltasar surge en el siglo XVIII en el Virreinato del Río de la Plata por una imposición de la Iglesia y la corona española a los esclavos como un mecanismo que buscaba asegurar la conversión de los negros al catolicismo pero también como un instrumento de control social.

Los registros más antiguos de la festividad en honor al santo en el país están asociadas a las actividades desarrolladas por la Cofradía de San Baltasar y Ánimas, registrada en 1772, con sede la Parroquia Nuestra Señora de la Piedad del Monte Calvario, en San Nicolás, Buenos Aires. Según el estudio de Pablo Cirio, existen muy pocos documentos vinculados a otras cofradías pero en torno a ésta se conservan actas justamente por los conflictos que mantenían los cófrades y los integrantes de la iglesia cada vez que los negros veneraban a su santo con bailes que eran considerados “obscenos” por parte del clero (Cirio, 2000; 2002).

Aunque esa cofradía que sostenía el culto de un santo no canonizado con la aprobación eclesial fue disuelta en 1856, como sucediera con otras cofradías del país y América tras la abolición de la esclavitud (Gutiérrez Azopardo, s/f), la celebración a San Baltasar continuó y actualmente está vigente en diferentes países de Latinoamérica como Brasil, Paraguay, Uruguay, además de la Argentina. Uno de los motivos de esta permanencia tuvo que ver con la apropiación que los negros realizaron tanto del santo como la festividad a la que le fueron incorporando pautas culturales y formas devocionales de raíz afro, como la danza y el baile.

Actualmente, la duración del festejo al “santo de los negros” varía de acuerdo a los distintos lugares y los años de edición. Aun así, todos coinciden su culminación el 6 de enero porque, según el calendario litúrgico del catolicismo, ese día se recuerda la visita de los Reyes Magos al niño Jesús, el hijo de Dios, en Belén (Israel).

En la ciudad de Corrientes, las jornadas centrales de la festividad se desarrollan los días 5 y 6 de enero y desde 1994 la celebración, que antes se realizaba sólo en los altares familiares, se desarrolla en espacios públicos. Estas manifestaciones se caracterizan por la realización de una serie de *performances artístico-religiosas* que incluyen llamadas con música y baile en calles del barrio Cambá Cuá (“cueva de negros”, en guaraní); rituales al ritmo de los tambores en torno a una ermita erigida en honor al santo en el parque del mismo nombre, así como una misa en la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” y una procesión de antorchas.

El traslado de la celebración del espacio privado al público coincide con la refundación de la institución de la cofradía que llevaron adelante los devotos y afrodescendientes de Corrientes con la intención de recobrar el auge de la devoción que empezaba a perderse, según comentó Gabriela Caballero principal referente de la cofradía, y también con el objetivo de visibilizar la histórica presencia negra en Corrientes, luego de un largo proceso de invisibilización (Cirio, 2000; Valenzuela, 2018).

En esta tesina nos propusimos indagar cómo se configuran las *performances artístico-religiosas* que realiza la cofradía de San Baltasar en las dos jornadas centrales de festejos. En este sentido, nos preguntamos cuáles son lenguajes artísticos que intervienen en estas manifestaciones, de qué modo se combinan en los rituales; y cuáles son los roles y sentidos que estas prácticas adquieren para la comunidad afro-correntina.

En función de esas preguntas durante las ediciones de 2016, 2017 y 2018 asistimos a la festividad para observar, tomar notas y realizar registros audiovisuales, fotográficos y sonoros. Además, incorporamos información de entrevistas semi-dirigidas a cinco integrantes de la cofradía, el relevamiento de antecedentes, la contextualización histórica a través de la referencia investigaciones previas.

Lo que pudimos observar es que las *performances artístico-religiosas* tienen una configuración compleja y pese a que poseen varias características, la más importante es la multidimensionalidad, porque mezclan diferentes lenguajes artísticos y medios (cuerpo, teatro, danza, música) y transmiten diferentes mensajes a la vez (Frigerio, 2000). Son utilizadas como formas de alabanza y conexión con el santo, pero también sirven para transmitir saberes, memorias y rasgos identitarios de la cultura afro correntina.

En ese sentido, vimos que estas *performances* tienen rasgos de lo que Balogun (1982), Sow (1928) y otros autores definen como propio del “arte africano”, donde las artes y el ritual se combinan, y comparten algunos de los rasgos que Frigerio (2000) identifica “performances artísticas afroamericanas”.

Además, como estas *performances* tienen una finalidad expresa que entroncan en una experiencia comunitaria religiosa, política y cultural específica, se relacionan con lo que Rodríguez (2018) y Escobar (2008) llaman “estéticas populares”. Aunque este tipo de *performances artístico-religiosas* han sufrido un desprestigio como “prácticas estéticas” frente al denominado “arte autónomo”, como señala Rodríguez (2018), en esta tesis decidimos recuperarlas por su vigencia y significación en la ciudad de Corrientes.

Si bien son diversas las prácticas socioculturales que se realizan en la festividad, nosotros decidimos centrarnos en la descripción de dos *performances-rituales* donde la

combinación de las artes y la devoción cumplen un rol central: la “Llamada de San Baltasar” o también denominada “Saludos de tambores a los santos Cambá”, que se desarrolla el 5 de enero, y la “Procesión de antorchas”, que tiene lugar el 6 de enero.

Estas *performances-rituales* transforman lo cotidiano en sagrado; actualizan un espacio-tiempo sagrado muy vinculado a la memoria africana. Son prácticas que se reiteran año a año en los mismos días que se cree que los esclavos celebraban el día del santo en la época colonial; y se realizan en el barrio Cambá Cuá, lugar donde vivían los esclavos y afrodescendientes cuando se inició la celebración en la ciudad de Corrientes.

Asimismo, son *performances-rituales* que forman parte de prácticas de religiosidad popular no sólo porque incluyen desde sus inicios prácticas paralitúrgicas que se desarrollan en torno a un santo no canonizado, sino porque expresan la mixtura de cosmovisiones y sistemas religioso (De La Torre, 2012). En la misa, la procesión y los rituales donde los cuerpos se caracterizan por recogimiento y la penitencia están presentes elementos del catolicismo. Mientras que en las formas más festivas, en las llamadas caracterizadas por la danza y el baile, donde los cuerpos mantienen movimientos más relacionados a la liberación y la alegría pervive la raíz cultural africana.

La ejecución de la música y la danza cumplen una función canalizadora de energías y de mediación con lo sagrado (Cirio, 2002). Y en el marco de la festividad correntina se relevó la ejecución de al menos cuatro géneros que en sí son productos de diferentes mezclas y tradiciones sonoras: el candombe afro-uruguayo, la charanda, la samba brasilera y el candombe correntino. La samba brasilera es muy distintiva de las performances locales porque se vincula directamente con la influencia del carnaval y la participación de integrantes de diversas comparsas en la devoción a San Baltasar; y el candombe correntino es una creación local que mezcla los sonidos del candombe afro-uruguayo con el chamamé. Esta fusión musical, sumada a formas de danza y hasta las vestimentas de los percusionistas que recrean personajes mitológicos guaraníes, como el pombero, muestra que en la mixtura de lo afro-católico también hay presencia de otras cosmovisiones como la guaraní que es un componente importante en la cultura correntina.

Además de la *multidimensionalidad*, que expresa esa mezcla de géneros y medios, observamos que las *performances* comparten otras características similares a las “performances artísticas afroamericanas” planteadas por Frigerio (2000). Las performances artístico-religiosas de San Baltasar también son:

- *participativas*: porque durante su realización se elimina la delimitación tajante entre el público y los *performers-devotos*; y pudimos distinguir al menos cuatro tipos de

participantes: el *espectador-espontáneo*, el *participante-espectador*, el *espectador-eventual* y el *espectador-expectante*.

- *conversacionales*: porque en ellas se establecen distintos tipos de conversaciones entre *performers-devotos*, entre estos y el público, entre tambores y entre *los performers-devotos* y el santo.

- son *parte de la vida cotidiana*: porque luego de la celebración, los cófrades y devotos siguen realizando *performances-rituales* en su vida cotidiana como, por ejemplo, utilizar ropas de origen africano, tocar los tambores en la ermita, etc.; y por ende cualquier devoto es un performer en potencia.

- se *resalta los estilos individuales de los participantes*: porque cada *performer-devoto* tiene una forma artística individual de manifestar su devoción; y si bien, cada uno construye una corporalidad diferente para estas performances, con la recreación de personajes por ejemplo, también actualizan en ellas rasgos propios de su *corporalidad cotidiana*:

-*cumplen funciones sociales específicas*: ayudan a la transmisión y transferencia de saberes sociales, memorias y sentidos de identidad ligados a la comunidad afro-correntina.

Vimos también que la preparación de las formas de construcción de los cuerpos y la *puesta en escena* en las últimas ediciones adquirió un rol central en la configuración de las *performances-rituales*. Es decir, comenzó a tener relevancia su carácter *espectacular* sobre todo motivado por el incremento de público y la necesidad de la cofradía de transmitir un mensaje cada vez más claro respecto a la reivindicación de la presencia negra en Corrientes que persiguen con la festividad pública. En este sentido, los *performers-devotos* empezaron a establecer y organizar aún más el escenario de las presentaciones que antes tenían un carácter más espontáneo. Sobre todo en la edición de 2018, se notó un trabajo mayor en la preparación del vestuario, la caracterización de personajes, la iluminación y la ornamentación de caminos, altares, etc., con banderas y colores simbólicos.

Por un lado, esta planificación se orientó a brindar una mejor *puesta en escena* incluso para el espectador no familiarizado con la devoción y la cultura afro, como los turistas que cada vez más visitan la celebración; y también a reforzar la transmisión de un mensaje claro de que en la ciudad de Corrientes hay afrodescendientes y que sus ancestros formaron parte e influyeron en la historia, la cultura y la tradición correntina.

Por otro lado, la planificación que en 2018 incluyó hasta tareas de acordonado y marcación de las zonas por donde debían pasar los *performers-devotos* y dónde debía ubicarse el público, la prensa, los fotógrafos, produjo alteraciones en el carácter participativo propio de

las *performances* artísticas de origen africano, ya que esto instauró una mayor separación entre los *performers-devotos* y el *público*.

También en los últimos años la cofradía sumó a diferentes actores en la organización de la festividad, como el aporte de funcionarios de Cultura y Turismo de gobiernos locales, artistas de diferentes géneros que realizan shows en un escenario contiguo a la ermita del santo en el parque Cambá Cuá, que fueron modificando la festividad y llevaron a asociarla con una mercancía política y producto de entretenimiento.

El trabajo de investigación hasta aquí desarrollado y las transformaciones identificadas en la festividad habilitan nuevas preguntas para futuras investigaciones. Nos interesaría seguir indagando más en esa tensión entre “arte autónomo” y “estéticas populares”; y las relaciones posibles entre arte religioso, social y político que expone el estudio de *estas performances artístico-religiosas*. En este sentido, nos preguntamos si estas *performances* ¿pierden la cualidad de arte al considerarse como ritual o la de ritual al pensar cómo arte? o ¿qué o quiénes legitiman y deslegitiman a estas prácticas como arte?; y teniendo en cuenta que estas *performances artístico-religiosas* se fueron configurando como un espectáculo cultural reivindicativo ¿se puede considerar por encima de su función religiosa su función social y política?; ¿se pueden considerar a las *performances-rituales* una “mercancía política” a partir de la colaboración de la Municipalidad de Corrientes con la cofradía de San Baltasar, como lo plantea Fernández Bravo (2005)? También es relevante investigar más sobre ¿cuál fue papel que cumplió la figura de San Baltasar en el arte religioso de la época colonial en Argentina y Latinoamérica?; ¿qué rol se le atribuye hoy en día desde la iglesia y desde las religiones afroamericanas? y en el contexto de la reivindicación de políticas de identidades locales ver ¿qué se persigue con la exaltación del carácter “católico” de la festividad que se realiza desde ciertos sectores de la cofradía? ¿y por qué se tiende a la invisibilización de la asimilación de los atributos del santo con el de las deidades afroamericanas que algunos devotos identifican de forma aislada?

Las preguntas anteriores demuestran que queda mucho por investigar sobre la festividad de San Baltasar, las *performances-rituales* que se realizan allí y sobre los sentidos atribuidos al santo. Teniendo en cuenta esto, esperamos que esta tesina de investigación sea el inicio a nuevas indagaciones sobre esta temática con la finalidad de recuperar los aportes de los africanos y afrodescendientes a la cultura, las tradiciones y la religiosidad de la provincia de Corrientes.

Por otra parte, los registros audiovisuales, fotográficos y sonoros realizados durante las tres ediciones de la festividad relevadas son un material interesante para ser trabajadas en

futuras producciones artístico-documentales. De hecho podemos mencionar que un breve video que hemos editado con el material de 2016 se divulgó en diferentes plataformas digitales¹²⁴. También hemos pensado en la posibilidad de realizar una muestra específica en el marco de los 25 años de la festividad pública que se conmemorará en 2019 y también recientemente integramos un proyecto de exposición transmedia sobre religiosidad correntina que comenzará a desarrollarse también en 2019.

¹²⁴ Video “festividad de San Baltazar – Enero 2016” Disponible en: <https://youtu.be/h4zBAJabjE>



BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

Referencias bibliográficas

- ABADI, F.** (2002). *Diálogo entre Gadamer y Adorno en torno a una definición del arte*. En: Primeras Jornadas de Adscriptos del Departamento de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Disponible: <https://www.uma.es/gadamer/resources/Abadi-G-Adorno.pdf>
- AMEIGEIRAS, A. R.** (2008). *Religiosidad popular: creencias religiosas populares en la sociedad argentina*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Disponible en URL: http://repositoriorecursos-download.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=acba14e4-e746-46bc-8194-d16563d4c632
- ANGLARILL, N. B.** (1984). Noticias académicas: Actividades de la Asociación Argentina de Estudios Africanos en *Estudios de Asia y África*. Vol. 19, Nro. 4 (62) Octubre-diciembre, pp. 581-587. ISSN: 2448-654X. El Colegio de México. Ciudad de México. Disponible en: <http://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/860/860>
- ARZOBISPADO DE CORRIENTES** (s.f.). Parroquia “Nuestra Señora de la Merced”. Corrientes, Argentina. Disponible en: http://www.arzcorrientes.com.ar/guia_eclesiastica_santuarios_la_merced.html
- BARBA, E.** (1987). *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires, Argentina: Firpo y Dobal.
- BARRIOS, C.** (2015). *Re-presentaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentidos y formas de articulación de la cultura popular-masiva*. Tesis Doctoral. Doctorado en Comunicación. UNLP. Inédito.
- (2016). *El Santo Cambá y el Carnaval Caté: in-visibilityes y re-significaciones de la cultura afro-correntina*. En: Red de Estudios de la Diversidad Religiosa en Argentina. Disponible en: <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/el-santo-Cambá-y-el-carnaval-cate-in-visibilityes-y-re-significaciones-de-la-cultura-afro-correntina/>
- BORGdorFF, H.** (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Göteborg Universitet. Suecia. Disponible en URL: http://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc
- BREST, J. R.** (1992). *Qué es una obra de arte*. Buenos Aires: Emecé.

- BUFFA, D.** (2011). Pasado y presente en los estudios e investigaciones sobre África en Argentina en *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Comp. por Gladys Lechini. Editores: Diego Buffa y María José Becerra. Pp. 341– 356. Ed.: Centro de Estudios Avanzados: Programa de Estudios Africanos (CEA) y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Córdoba y Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/AFRICAN/19buffa.pdf>
- CAÑEDO-ARGUELLO, T.** (1988). *Un modelo de colonización en el Alto Paraná. La provincia de Corrientes en el siglo XVII y XVIII*. Colección Tierra Nueva e Cielo Nuevo, Madrid.
- CASTELLANOS, J. Y CASTELLANOS, I.** (1992). *Cultura Afrocubana 3: Las religiones y las lenguas*. Tomo 3. Ed. Universal. Miami (EE. UU). Disponible en: <http://www.hispanocubano.org/cas/cul3.htm>
- CHECA, C. Y ESPINOZA, M. C.** (2013). *Corporalidades Negras en Cuerpos Blancos: Reflexiones en torno de Performances Afro en el Noroeste*. En Revista de Humanidades populares. Volumen n°7: Estética. Corporalidad y Política pp. 60-73. Chile. Editorial Academia Libre y Popular Latinoamericana de Humanidades
- CIRIO, N. P.** (2000). *Antecedentes históricos del Culto a San Baltasar en la Argentina: La Cofradía de San Baltasar y Animas (1772-1856)*. Latin American Music Review. Volumen 21. Número 2. pp. 190-214. Austin: University of Texas.
- (2000-2002). *Rey Mago Baltasar y san Baltasar. Dos devociones en la tradición religiosa afro argentina*. Cuadernos 19. pp. 167-185. Buenos aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- (2002). *¿Rezán o bailan? Disputas en torno a la devoción a San Baltasar por los negros en el Buenos Aires colonial*". En: Actas de la IV Reunión Científica: "Mujeres, negros y niños en la música y la sociedad colonial iberoamericana". Víctor Rondón (Ed.). Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura. Pp. 88-100.
- (2003). *"Vistiendo las ropas del santo": Atributos afro en la personalidad de san Baltasar a través de algunos cargos devocionales en su culto en la Argentina*. Revista Memoria, Volumen 7 N° 15. Pontificia Universidad Javeriana, pp. 125-131. Colombia. Disponible en url: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/7777>
- CITRO, S.** (1997). *"Cuerpos festivo-rituales: un abordaje desde el rock"*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires.

- (2009). *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Biblos.
- CREMBIL, G. Y DI MARCO, G.** (2007). Arte y Gestión artística, En: BOBBIO, Daniela (comp.) *Inconsciente colectivo. Producir y gestionar cultura desde la periferia*, Córdoba, Abaco-Fundación Universidad Blas Pascal.
- DE LA TORRE, R.** (2012) “*La religiosidad popular como entre-medio*” entre la religión institucional y la espiritualidad individualizada. En Civitas, Vol. 12, N°3, Porto Alegre. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/742/74225010005.pdf>
- (2018). *Videogracia y las recomposiciones de la religiosidad contemporánea en Latinoamérica*. Fiar Vol. 11.1.
- ELIADE, M.** (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Emecé. Disponible en: [https://monoskop.org/images/b/b8/Eliade Mircea El mito del eterno retorno 2001.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Eliade_Mircea_El_mito_del_eterno_retorno_2001.pdf)
- ESCOBAR, T.** (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile, Chile. Editorial Metales Pesados.
- ESPINOZA, M. C.** (2012). *Los “candombes” como Memorias Vivas: Reflexiones en torno a africanidades en la provincia de Salta, Argentina*. 2da Jornadas de investigadores en formación. Instituto de desarrollo, económico y social (IDES). Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ BRAVO, N.** (2015). *San Baltasar: ¡Viva el santo negro!* En: Red de Estudios de la Diversidad Religiosa en Argentina. Disponible en: <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/san-baltasar-viva-el-santo-negro/>
- FERREIRA MAKL, L.** (2008). *Dimensiones Afrocéntricas en la Cultura Performática Afrouruguaya*. En: Goldman, G., *Cultura y sociedad afrorioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones.
- (2008). *Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina*. En: Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro. Córdoba; Buenos Aires. CLACSO y CEA-UNC. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/cea-nc/20121213121612/13ferre.pdf>
- FLORIA, C. A. Y GARCÍA BELSUNCE, C. A.** (1975). *Historia de los argentinos tomo 1*. 2da ed. Buenos Aires, Argentina. Ed. Kapeluz.

FRIGERIO, A. (2000). Capítulo 4: Artes Negras: Una perspectiva Afrocentrica. En Frigerio, A. (Ed.), *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: EDUCA.

----- (2008) *De la "desaparición" de los negros a la "reaparición" de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina*; en *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Córdoba, Argentina. CLACSO y CEA-UNC: Disponible en URL: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/AFRICAN/08frig.pdf>

FRIGERIO, A. Y LAMBORGHINI, E. (2011a). *Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política*. Centro de Desarrollo Humano en Aportes para el desarrollo humano en Argentina 2011 / Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, PNUD-Argentina. Disponible en URL: http://www.centrodesarrollohumano.org/pmb/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=1473

----- (2011b). (De)mostrando cultura: estrategias políticas y culturales de visibilización y reivindicación en el movimiento afroargentino en *Boletín Americanista*, Año lxi. 2, n.º 63, pp. 101-120. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/39088586.pdf>

FUNDACIÓN JIMÉNEZ ARELLANO. (2016). *De colores africanos – Educación Primaria 4º, 5º y 6º*. Valladolid, España. Recuperado de: <http://www.fundacionjimenezarellano.com/index.php/2016/01/de-colores-africanos-educacion-primaria-4o-5o-y-6o/>

GOLDMAN, G. (2015). *Negros modernos: música, territorio y asociacionismo al sur de la ciudad de Montevideo a fines del siglo XIX*. En: Casa de las Américas: *Boletín de Música* N° 41 pp. 49-65. Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/41/GustavoGoldman.pdf>

GOMBRICH, E. H. (2011). *La historia del arte*. 16ta ed. China. Ed. Phaidon.

GRIMSON, A. (2012). *Mitomanías argentinas: Cómo hablamos de nosotros mismos*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Siglo XXI.

GRONDONA OLMÍ, V. (2012). *la cofradía de San Baltasar y Ánimas en la parroquia de Nuestra Señora de la Piedad del Monte Calvario, San Nicolás, ciudad de Buenos Aires*. En: *Argentina para mirar*. Disponible en:

http://www.argentinaparamirar.com.ar/notas/ver/124/la_cofradía_de_san_Baltasar_y_animas_en_la_parroquia_de_nuestra_senora_de_la_piedad_del_monte_calvario_san_nicolas_ciudad_de_buenos_aires

GUBER, R. (2001). *La etnografía: Método Campo y Reflexividad*. Norma. Colombia. Obtenido de: Institutional repository National Mining University of Ukraine, Ucrania. Disponible en URL: <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/guber-r-2001-la-etnografia.pdf>

----- (2011). *La etnografía: Método Campo y Reflexividad*. Siglo Veintiuno (Ed.) Argentina.

GUTIERREZ AZOPARDO, I. (s./f.) *Las cofradías de negros en la América hispana. Siglos XVI-XVIII*. En África Fundación. Disponible en: <http://www.africafundacion.org/IMG/pdf/Frater.pdf>

GUZMÁN, F. (2006). *Africanos en la Argentina: una reflexión desprevenida*. Revista Andes. Pp. 197 – 197. Salta.

HAUSER, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama. España.

JUAN PABLO II (1983). *Código de Derecho Canónico*. Libro IV: De la función de santificar en la Iglesia Parte II: De los demás cultos de la Iglesia Título IV: Del culto de los santos, de las imágenes sagradas y de las reliquias (Cann. 1186 – 1190). Roma: Librería Editrice vaticana. Disponible en URL: http://www.vatican.va/archive/ESL0020/_P4B.HTM

KLEIDERMACHER, G. (2011). *Africanos y afrodescendientes en la Argentina: invisibilización, discriminación y racismo* en Revista Interdisciplinaria de trabajos sobre las Américas (RITA) N°5. Disponible en URL: <http://www.revue-rita.com/traits-dunion-thema-59/africanos-y-afrodescendientes-en-la-argentina-invisibilizacion-discriminacion-y-racismo.html>

LEITÃO, L. R. (22 de diciembre de 2016). *Las raíces negras de la samba*. Brasil de Fato. Disponible en: <https://www.brasildefato.com.br/2016/12/22/las-raices-negras-de-la-samba/>

LEYENDA POPULAR (2015) *El Pombero (leyenda de Paraguay)*. Leyenda Popular. Disponible en: <https://www.leyendapopular.com/2015/02/pombero-leyenda-paraguay.html>

MARTÍNEZ CAMPOS, G. (2008). *La presencia de lo ritual en el arte contemporáneo: Ana Mendieta. Vida, Muerte, Arte y Religión*. [Tesina de licenciatura]. Disponible en: <http://lupeMartíneztesis.blogspot.com.ar/>

- MARTIN, E.** (2007). “*Aportes al concepto de religiosidad popular*”, en Carozzi, M y Cernadas, C (Ed) *Ciencias sociales y religión en América Latina. Perspectivas en debate*. Biblos, Buenos Aires, pp.61-86.
- MARTÍNEZ MONTIEL, L. M.** (1992). *Negros en América*. Madrid (España): Ed. Mapfre.
- MENEZES BASTOS, R. J.** (1971). *La música tradicional del Brasil*. Paris, Francia.
Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000001/000193Sb.pdf>
- MORASSO, C.** (2011). *Eurocentrismo y estudios africanos en Argentina* en Revista Otro Sur Digital año: 1 Nro.: 2. ISSN: 1853-5682. Cátedra de Relaciones Internacionales. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional del Rosario.
Disponible en: http://www.academia.edu/2517275/Eurocentrismo_y_estudios_africanos_en_Argentina
- NGITUKULUNSUMBU, B.** (2017). *Diáspora africana del Litoral*. 24° festividad de San Baltasar. [Conferencia]
- ORTIZ ODERIGO, N.** (1974). *Aspectos de la cultura africana en el Rio de la Plata*. Buenos Aires. Editorial: Plus Ultra.
- OLIVERAS, E.** (2015). *Estética: la cuestión del arte*. 4ta ed. Buenos Aires: Ed. Emecé.
- PAVIS, P.** (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
- PICOTTI C., D. V.** (1998). *La presencia africana en nuestra identidad*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- PINEAU, M.** (2011). Estudios sobre África desde Argentina. Los aportes de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional del Luján en *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Comp. por Gladys Lechini. Editores: Diego Buffa y María José Becerra. Pp. 357 – 368 Ed.: Centro de Estudios Avanzados: Programa de Estudios Africanos (CEA) y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Córdoba y Buenos Aires.
Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/AFRICAN/>
- PÉREZ RUBIO, A. M.** (2013). *Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades*. En: *Comunicación y Sociedad*, núm. 20, julio-diciembre, 2013, pp. 191-210 Universidad de Guadalajara Zapopan, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34627020009>
- RAFFO, J. C.** (13 de noviembre 2009). *Una usina cultural*. El Litoral. Disponible en: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2009-11-13-21-0-0-una-usina-cultural>

- RESTREPO, E.** (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá: Envió editores.
Disponible en: <http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/libro-etnografia.pdf>
- RIELP, M.** (11 mayo 2017). *Perú: el explícito arte erótico de los moche, unos de los primeros pueblos de América*. BBC Mundo. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-39887814>
- RODRÍGUEZ, M.** (2010). *Cuerpo y género en las religiones afrobrasileñas en Argentina: avance de investigación*. Jornadas de Estudios Afro latinoamericanos de GEALA. Buenos Aires. Disponible en: <https://geala.files.wordpress.com/2011/03/manuela-rodriguez-cuerpo-y-gc3a9nero-en-las-religiones-afrobrasilec3b1as-en-argentina.pdf>
- (2015a). *Giros de una mae de santo: Corporalidad y performatividad en un caso de conversión a las religiones afrobrasileñas en Argentina*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires. Disponible en: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6023/uba_ffyl_t_2015_88253.pdf?sequence=1
- (2015b). *Cuerpo y género en las religiones afrobrasileñas en Argentina: avance de investigación*. Alucín, S y Biasatti, S. (Coord.). Cruce de Tesis. Publicación colectiva de Tesis de Grado para la Licenciatura en Antropología. Rosario: UNR Editora. E-Book. Disponible en: https://www.academia.edu/29165862/TESIS_Cuerpos_femeninos_en_el_candombe_Manuela_Rodriguez
- (2018). *Estética de las culturas populares: repensando el vínculo arte/vida*. Revista Tempos e Espaços em Educação, São Cristóvão, Sergipe, Brasil, v. 11, n. 24, p. 29-44, jan./mar. 2018. Disponible en: <https://seer.ufs.br/index.php/revtee/article/view/7705/pdf>
- ROSENTAL, M. Y IUDIN, P.** (1959). *Diccionario filosófico abreviado*. Montevideo, Uruguay. Disponible en: <http://www.filosofia.org/urss/dfa1959.htm>
- (1965) *Diccionario filosófico*. Montevideo, Uruguay. Disponible en: <http://www.filosofia.org/urss/dfi1965.htm>
- SCRIBANO, A. O.** (2008). *El proceso de investigación social Cualitativo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SECRETARÍA DE DERECHOS HUMANOS** (2014). *Argentina, raíces afro: visibilidad, reconocimiento y derechos*. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos.

- Disponible en:
http://www.jus.gob.ar/media/2810213/publicacion_afro_raices_afro_web_b.pdf
- SEMÁN, P.** (2001). *Cosmológica, holista, y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea*, en Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre, año 3, n. 3, p. 45-74.
- (2013) “*Pluralismo religioso en una sociedad de pluralidad jerarquizada*”, Corpus [En línea], Vol. 3, No 2. Disponible en: [http:// corpusarchivos.revues.org/584](http://corpusarchivos.revues.org/584)
- SOW, A. I., BALOGUN, O., AGUESSY, H., & DIAGNE, P.** (1982). *Introducción a la cultura africana: aspectos generales*. España: Serbal/UNESCO. Disponible en URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0002/000245/024553so.pdf>
- TAYLOR, D.** (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.
- TESORIERO, M. V.** (2010). *Política y teoría social en la Teoría Estética de Theodor Adorno: Los aportes políticos de la Teoría Estética*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5022/ev.5022.pdf
- TURNER, V.** (1982). *From Ritual to Theatre. The human seriousness of Play*. Performing Arts Journal (PAJ) Publication. Baltimore (Estados Unidos).
- VALENZUELA, F.** (2012a). *La población afrodescendiente en las primeras décadas del siglo XIX*. XXXII° Encuentro de Geohistoria Regional. Instituto de Investigaciones Geo-Históricas. UNNE-CONICET. Disponible en:
https://www.academia.edu/12130376/La_población_afrodescendiente_en_Corrientes_en_las_primeras_décadas_del_siglo_XIX
- (2012b). *Los afrodescendientes en la ciudad de Corrientes, una mirada historiográfica*. V Jornadas de Diversidad Cultural y IV Encuentro de Discusión de Avances de Investigación sobre Diversidad Cultural. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario. Disponible en:
https://www.academia.edu/12128895/Los_afrodescendientes_en_la_ciudad_de_Corrientes_una_mirada_historiográfica
- (2013). *La condición de pardos y libertos en las primeras décadas del siglo XIX en Corrientes*; V Jornadas de Trabajo y Discusión sobre el siglo XIX, I Jornadas Internacionales de Trabajo y Discusión sobre el siglo XIX. Mar del Plata. Disponible en:

https://www.academia.edu/12128809/La_condici3n_de_pardos_y_libertos_en_las_primeras_d3cadas_del_siglo_XIX_en_Corrientes

----- (2018). *Fátima Valenzuela: “El pasado negro está en nuestras raíces”*. [Entrevista].

Disponible en: <http://diarioepoca.com/804078/fatima-valenzuela-el-pasado-negro-esta-en-nuestras-raices/>

VARSAVSKY, J. (2011). *En busca del sincretismo correntino*. [Entrevista]. Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-159735-2011-01-03.html>

VASILACHIS DE GIALDINO, I. (2006). *Estrategias de Investigación Cualitativa*. España: Gedisa.

WUNENBURGER, J. (2006) *Lo Sagrado*. -1ª. Ed.- Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Otras fuentes y documentos:

CIUDAD DE CORRIENTES (s.f.). *Fundación de la ciudad de Corrientes*. Corrientes, Argentina. Disponible en: <http://ciudaddecorrientes.gov.ar/la-ciudad/fundaci-n-de-la-ciudad-de-corrientes>

----- (s.f.). *Nuestra señora de la Merced*. Corrientes, Argentina. Disponible en: <http://ciudaddecorrientes.gov.ar/content/nuestra-se-ora-de-la-merced>

CONSTITUCIÓN DE LA NACIÓN ARGENTINA (2010). *Constitución de 1949* En: publicación del Bicentenario - 1a ed. - Buenos Aires. Disponible en: <https://bibliotecadigital.csjn.gov.ar/Constitucion-de-la-Nacion-Argentina-Publicacion-del-Bicent.pdf>

EL LITORAL (5 de septiembre de 2013). *Iglesia de la Merced, reflejo de la majestuosidad y belleza neoclásica*. Corrientes, Argentina. Disponible en:

<https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2013-9-5-1-0-0-iglesia-de-la-merced-reflejo-de-la-majestuosidad-y-belleza-neoclasica>

----- (3 de enero de 2016). *San Baltasar, en el Hernández*. Corrientes, Argentina. Disponible en: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2016-1-3-1-0-0-san-baltasar-en-el-hernandez>

----- (4 de enero de 2017). *Comienza la fiesta que rinde honor a San Baltasar*. Corrientes, Argentina. Disponible en: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2017-1-4-1-0-0-comienza-la-fieta-que-rinde-honor-a-san-baltasar>

- ÉPOCA** (2 de enero de 2018). *Se sienten los tambores, habrá fiesta en el Cambá Cuá.* Corrientes, Argentina. Disponible en: <http://diarioepoca.com/804070/se-sienten-los-tambores-habra-fieta-en-el-camba-cua/>
- (5 de enero de 2018). *Tamboradas y candombes para honrar a San Baltasar.* Corrientes, Argentina. Disponible en: <http://diarioepoca.com/804928/tamboradas-y-candombes-para-honrar-a-san-baltasar/>
- FERNÁNDEZ, H.** (Productor). (2017). *Argentina también es afro.* [serie de televisión y web]. Buenos Aires, Argentina. Canal Encuentro. Disponible en: <https://encuentro.gob.ar/programas/serie/8668/7295?temporada=1>
- MASLÍAH, A.** (Dirección). (2005). *Negro Che: Los primeros desaparecidos* [Película].
- TÉLAM** (1 de enero de 2013). *Las 10 medidas más trascendentes de la asamblea de 1813.* Télam. Recuperado de: <http://www.telam.com.ar/notas/201301/6313-las-10-medidas-mas-trascendentes-de-la-asamblea-de-1813.html>
- TOBA, S.** (2015). *El santo de los Cambá.* Universidad Nacional del Nordeste. Facultad de Humanidades. Corrientes [Película].
- UNESCO** (2012). *La ruta del esclavo.* [Película].
- USINA CULTURAL CORRIENTES** (2009). *Usina Cultural Corrientes* [Blog]. Disponible en: <http://usinaculturaldecorrientes.blogspot.com>

Entrevistas:

- CABALLERO, G.** (comunicación personal, 25 de agosto del 2018)
- GÓMEZ, U.** (comunicación personal, 23 de agosto del 2018)
- MOLINA, E.** (comunicación personal, 26 de octubre del 2018)
- PAIM, T.** (comunicación personal, 25 de octubre del 2018)

Referencias de imágenes:

- ATENTI CARNAVAL** (2018). *Con San Baltasar, el carnaval comienza a vibrar en Corrientes* [Fotografía]. Disponible en: <https://atenticarnaval.com.ar/11287>
- EL IBERA** (2018). *Plano céntrico de la ciudad* [Mapa]. Disponible en: <http://elibera.com.ar/mapa-turistico-ciudad-de-corrientes/>

- Cavaliere, A. B.** (2016a). *El altar de la cofradía con las imágenes de San Baltasar* [Fotografía].
- (2016b). *Los devotos del santo en la Iglesia “Nuestra Sra. de la Merced” durante la misa en la edición del año 2016 de la festividad* [Fotografía].
- (2016c). *Los “santos vivos” santo en la Iglesia “Nuestra Sra. de la Merced” durante la misa en la edición del año 2016 de la festividad* [Fotografía].
- (2016d). *Devotos saludando al santo en el altar de la cofradía en la edición del año 2016* [Fotografía].
- (2016e). *Preparación de la sangría por los cófrades de San Baltasar en la edición del 2016* [Fotografía].
- (2016f). *Performers-devotos tocando los tambores en “Llamada de San Baltasar” en 2016* [Fotografía].
- (2016g). *Los reyes y los “santos vivos” al finalizar la “Procesión de antorchas” en la edición 2016* [Fotografía].
- (2016h). *Los “santos vivos” al iniciar la “Procesión de antorchas” del año 2016* [Fotografía].
- (2016i). *Claudia Margosa, la guía de los bailarines durante la “Llamada de San Baltasar” en el año 2016* [Fotografía].
- (2016j). *Estampita de “San Baltasar” de la festividad del año 2016 que pertenece a la tesista* [Fotografía].
- (2016k). *Templado de tambores en la casa de Ulises Gómez durante la previa a la “Llamada de San Baltasar” en enero del 2016* [Fotografía].
- (2016l). *San Baltasar con los brazos abiertos con modificación del color* [Fotografía].
- (2016m). *Performers-devotas bailándole al santo con modificación del color* [Fotografía].
- (2016n). *Devotos en el altar de San Baltasar en el anfiteatro “José Hernández” con modificación del color* [Fotografía].
- (2016o). *Imagen de San Baltasar con modificación del color* [Fotografía].
- (2018a). *El Parque Cambá Cuá desde la esquina de San Luis y Pellegrini* [Fotografía].
- (2018b). *La ermita de San Baltasar ubicada en el Parque Cambá Cuá* [Fotografía].
- (2018c). *Fachada de la Iglesia “Nuestra Sra. de la Merced”* [Fotografía].
- (2018d). *Altar de San Baltasar de la cofradía en la edición del año 2018* [Fotografía].
- (2018e). *La comparsa correntina “Sapucay” al inicio de la “Procesión de antorchas” en la edición 2018* [Fotografía].

- (2018f). *Estructura de la “Procesión de antorchas” (2016)* [Diagrama].
- (2018g). *Ira. Estructura de la “Procesión de antorchas” (2017)* [Diagrama].
- (2018h). *2da. Estructura de la “Procesión de antorchas” (2017)* [Diagrama].
- (2018i). *Estructura inicial de la “Procesión de antorchas” (2018)* [Diagrama].
- (2018j). *Estructura final estimativa de la “Procesión de antorchas” (2018)* [Diagrama].
- ESPINOZA, N.** (2016). *Niño vestido de San Baltasar” durante la “Procesión de antorchas” en la edición 2016* [Fotografía].
- (2017a). *Los preparativos antes que inicie la “Llamada de San Baltasar” en 2017* [Fotografía].
- (2017b). *Los preparativos antes que inicie la “Llamada de San Baltasar” en 2017* [Fotografía].
- (2017c). *Esteban Molina, performer-devoto, participando de la “Llamada de San Baltasar” en 2017* [Fotografía].
- (2017d). *Performers-devotas al finalizar la performance-ritual de la “Llamada de San Baltasar” en 2017* [Fotografía].
- (2017e). *Performer-devota danzando en una de las paradas de la “Llamada de San Baltasar” en 2017* [Fotografía].
- (2017f). *Performers-devotos tocando los tambores en “Llamada de San Baltasar” en 2017* [Fotografía].
- (2017g). *Performers-devotos tocando los tambores en “Llamada de San Baltasar” en 2017* [Fotografía].
- (2017h). *La “Chica del fuego”, Tania Paim, en la “Llamada de San Baltasar” en 2017* [Fotografía].
- (2017i). *Ulises Gómez, el guía de los percusionistas durante la “Llamada de San Baltasar” en 2017* [Fotografía].
- (2017j). *Los reyes, reinas y “santos vivos” en la “Procesión de antorchas” en enero de 2017* [Fotografía].
- (2017k). *Performer-devoto saludando al santo durante la “Llamada de San Baltasar” en enero de 2017* [Fotografía].
- GOOGLE MAPS** (2018a). *Vista satelital del parque Cambá Cuá* [Mapa]. Disponible en: <https://goo.gl/maps/L6q6ZUVxNf32>
- (2018b). *Vista satelital del anfiteatro “José Hernández”* [Mapa]. Disponible en: <https://goo.gl/maps/4LAeCzLdEe72>

MAPOTECA (2018a). *Mapa político de Argentina* [Mapa]. Disponible en:
<http://mapoteca.educ.ar/.files/index.html.1.27.html>

----- (2018b). *Mapa político de Corrientes* [Mapa]. Disponible en:
<http://mapoteca.educ.ar/.files/index.html.1.14.html>

RAMÍREZ, G. A. (2017). *Devotos en la “Procesión de antorchas” de la edición 2017*
[Fotografía].



Trid:
ento d
port

ANEXO



Anexo

Letra de “Charanda de la libertad” de Zitto Segovia

Los parches estarán sonando la noche entera
Al ritmo de la charanda que nunca espera
El fuego de tu pollera luna mulata
Camisa de flor pintada que se desata

Los parches gritan arriba mi compañero
Es tiempo que nos juntemos todos los negros
Bandera de cielo limpio para mi tierra
Mi patria tiene su rostro de piel morena

Ole y oleie y ole o ola
Con la charanda la libertad
Candombe y luna para bailar
Sobre mi pena retumba y va

Collares de cuentas rojas lleva la negra
Con un pañuelo de seda color de pena
El negro de dientes blancos guarda sus sueños
Y bailando el 6 de enero será su dueño

Los parches gritan arriba mi compañero
Es tiempo que nos juntemos todos los negros
Bandera de cielo limpio para mi tierra
Mi patria tiene su rostro de piel morena.

Fuente:

LOS ALONSITOS (2008) *Charanda de la Libertad* en Los Alonsitos ¡Vivo! [Disco Compacto]. Corrientes. Productora: Los Alonsitos. Disponible en: https://www.cmtv.com.ar/discos_letras/letra.php?bnid=1543&banda=Los_Alonsitos&DS_DS=6655&tmid=84058&tema=CHARANDA_DE_LA_LIBERTAD

Registros audiovisuales de las performances-rituales (2016-2018)

Audiovisual de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2016

- Disponible en YouTube en: https://youtu.be/4c_sMyG1CAk
- Disponible en CD.

Audiovisual de la misa en la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced” del 6 de enero de 2016

- Disponible en YouTube en: <https://youtu.be/ubYeQ5oM-dY>
- Disponible en CD.

Audiovisual de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2016

- Disponible en YouTube en: <https://youtu.be/XVuR9le2MnU>
- Disponible en CD.

Audiovisual de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2017

- Disponible en YouTube en: <https://youtu.be/YwoRRG42uig>
- Disponible en CD.

Audiovisual de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2017

- Disponible en YouTube en: <https://youtu.be/1VUNB7rFiFU>
- Disponible en CD.

Audiovisual de la “Llamada de San Baltasar “o “Saludos de los santos Cambá” del 5 de enero de 2018

- Disponible en YouTube en: https://youtu.be/ZwNzC_8TCWc
- Disponible en CD.

Audiovisual de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2018

- Disponible en YouTube en: <https://youtu.be/FzHhHzXVpik>
- Disponible en el CD.

Registros fotográficos de las performances-rituales (2016-2018)

Fotografías de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2016

- Disponible en Google Drive en: <http://bit.ly/fotografiasllamada2016>

- Disponible en CD.

Fotografías de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2016

- Disponible en Google Drive en: <http://bit.ly/fotografiasprocesion2016>
- Disponible en CD.

Fotografías de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2017

- Disponible en Google Drive en: <http://bit.ly/fotografiasllamada2017>
- Disponible en CD.

Fotografías de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2017

- Disponible en Google Drive en: <http://bit.ly/fotografiasprocesion2017>
- Disponible en CD.

Fotografías de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2018

- Disponible en Google Drive en: <http://bit.ly/fotografiasllamada2018>
- Disponible en CD.

Fotografías de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2018

- Disponible en Google Drive en: <http://bit.ly/fotografiasprocesion2018>
- Disponible en CD.

Registros sonoros de las performances-rituales (2017)

Sonidos de la “Llamada de San Baltasar” del 5 de enero de 2017

- Disponible en Google Drive en: <http://bit.ly/sonidollamada2017>
- Disponible en CD.

Sonido de la “Procesión de antorchas” del 6 de enero de 2017

- Disponible en Google Drive en: <http://bit.ly/sonidosprocesion2017>
- Disponible en CD.

La tesina “La festividad de San Baltasar: Performances artístico-religiosas de la cofradía de la ciudad de Corrientes” y el anexo de la misma se encuentran disponibles en el CD.

Ejemplo de entrevista¹²⁵

Entrevista a Gabriela Caballero

Situación de entrevista: La entrevista se realizó el sábado 25 de agosto de 2018 a las 17 hs. en su casa en la ciudad de Corrientes. Nos encontramos en el living de la casa, sentadas en unas sillecitas de patio junto a su perro caniche.

La entrevista se realizó a Gabriela Caballero, representante de la cofradía de San Baltasar y parte de la organización de la festividad del santo. Nos conocemos desde antes de la realización de esta tesina de investigación y nos encontramos en las diferentes actividades extras a la festividad de San Baltasar que realiza la cofradía para el 8 de noviembre, día del afroargentino y la cultura afro. Le comenté la mecánica de la entrevista y pido permiso para grabarla.

Para la redacción de esta entrevista se identificará a la entrevistadora como (AB) y a la entrevistada como (GC).

(AB): Para empezar, la festividad de San Baltasar se festeja desde 1994 de forma pública en el parque Cambá Cuá, pero ¿Hace cuánto se tiene registro de la fiesta de San Baltasar?

(GC): Y bueno, la fiesta más o menos está en su apogeo, de lo que se tiene un registro digamos, de la década del 20', 1920-1930 era como que estaban en mayor auge. Seguramente antes no tanto, porque aparte también con todos los movimientos esclavistas y de toda la parte de la Iglesia y Misiones Jesuitas que contribuyeron también a la gran traída de población africana y afroamericana que bueno, después ya se va mestizando y se van haciendo afrodescendientes. Y la fiesta de San Baltasar en concreto esa fecha, 1920/1930 con las familias, las más renombradas en ese momento, eh... la familia de la Señora Mercedes Bedoya (Doña Mecheca) y la familia del Mulato Justo, que su momento todavía era Liberto hasta que lo adquiere la familia Cosio, lo compra y pasa a ser el Mulato Justo Cosio y, bueno, la Señora Mercedes Bedoya, festejaba en su casa pero públicamente... digamos, abría la puerta y bueno, sabemos que el Cambá Cuá en esa época era un suburbio, entonces sabemos que habían descampados, las casas tenían patios muy pero muy amplios, entonces allí se

¹²⁵ Aclaración: sólo se transcribe parte de una de las cinco entrevistas semi-dirigidas realizadas en el marco de la investigación, a modo de ejemplo.

desarrollaban las fiestas y bueno, Doña Mercedes festejaba ahí, en su casa con la procesión que salía el día 6, porque todo se concentraba las imágenes en la Iglesia La Merced, como nosotros también ahora. Bueno, antiguamente también se llevaban los santos hasta ahí y se traía en una procesión por el barrio hasta las casas. Bueno, una vez que entraban en las casas, se hacía esa reunión abierta al público. Y bueno, doña Mercedes festejaba ahí, no me acuerdo bien las calles, pero creo que era por Entre Ríos, la casa de ella y la casa de Don Justo Cosío era, el festejaba por Irigoyen y Chaco, la Esquina donde está ahora ese gran edificio que antes era un lavadero y bueno, ahora se construyó un edificio y esa esquina... toda esa esquina era un predio de un patio también de una casa muy amplio de Don Abad. Seguramente la familia del Mulato Justo pedía allí permiso para hacer en ese gran patio arbolado la fiesta por la noche y esa era una fiesta muy también importante en la Cual, inclusive se adornaba con alfombra roja porque el Gobernador asistía a esa fiesta por ser Don Abad caudillo autonomista, en su momento también. Entonces, por ahí también, se comienza a asociar el color rojo digamos por los colores políticos, entonces bueno, los gobernadores en ese momento asistían a la fiesta de este patio de Don Abad y ahí el mulato Justo tocaba los tambores. El único registro que se tiene de donde se bailaba el candombe y se tocaba el tambor con el mulato Justo Cosío, la familia, unas sobrinas nietas, ahora ya están muy ancianas también y ahora no se, parece que fallecieron porque ellas vivían acá por Don Bosco, entre Moreno y Belgrano, ahí estaba la casa y ahora parece que ya fallecieron porque también está totalmente desmantelado la casa, parece que se va a levantar otro edificio porque así es el Cambá Cuá, caen las casas y ahora se levantan edificios en los predios. Y bueno, en su momento cuando nosotros visitábamos a las señoras, que ellas por estar ya muy ancianas le daba a otra familia para que se haga cargo de la fiesta porque ya no podían hacer cargo y le daban a la Familia Ríos, que hasta hoy, ellos festejan acá por la calle San Martín, ellos hacen un altar en común y ya tradición de la familia festejar ahí, no estar en el parque como nosotros los hicimos desde el 94'. Entonces esas señoras, en su momento, estas sobrinas nietas, nos cuentan de que su tío abuelo, como tocaba esos tambores, nosotros preguntamos pro esos instrumentos, ella dijo que el ya no paso el toque ni nos enseñó nada y entonces nosotros teníamos, iban pasando los tambores por nuestra familia y uno de nuestros primos como para salvaguardar, como ya nadie sabía tocar ni nada esos instrumentos, dono al Museo Histórico de la Provincia de Corrientes. Hasta ahí llego Norberto Pablo Cirio, nuestro antropólogo, el que se dedicó mucho a los estudios

justo de la fiesta de San Baltasar y bueno, el llevo hasta ahí a investigar y los tambores no estaban, no fueron ni siquiera inventariados, ni registrados, se perdieron esos tambores. Y nosotros bueno, comenzamos en el 94 con Don Fortunato Rofé y otras familias, lo convocan también a mi papa a Osvaldo Caballero y ahí, en ese momento, se forma la “Comisión de Cultura y Festejo del Barrio Cambá Cuá”. Después nosotros, al otro año, Cuando ya Don Rofé fallece, queda en poder... es decir, mi papa toma la posta de continuar la fiesta y ahí nos conformamos como “Cofradía de San Baltasar”, tomando justamente ese nombre por la Cofradía de San Baltasar y Animas que está registrada en la colonia... en el virreinato del Rio de la Plata en Buenos Aires el 24 de septiembre de 1772, que en definitiva, esta cofradía eran dos, porque una era de los negros ya libertos y la otra no era todavía libres... la de los libertos era de San Baltasar y de los que estaban todavía esclavizados o dependían de sus familias, o sea estaban todavía con la familias que los habían comprado eran “Animas” pero se juntaban los dos cada 6 de enero entonces era “Cofradía de San Baltasar y Animas” pero nosotros tomamos solamente el nombre de “Cofradía de San Baltasar”.

(AB): ¿Y actualmente quienes conforman la cofradía de San Baltasar? ¿Cuántas familias?

(GC): Actualmente, nosotros somos catorce familias y se siguen sumando porque año tras año siguen auto convocando familias que tienen las imágenes y como nosotros somos siempre abiertos digamos, seguimos invitando, no es algo cerrado, sino que seguimos invitando, entonces siguen sumándose. Y nosotros empezamos, seguimos en el 95, con la familia Alegre y la familia a Ramírez que, en su momento, se habían auto convocado por los medios periodísticos, se había invitado a toda la gente que tenía imágenes a acercarse que se realizaba, nuevamente, en el año 94 en el parque Cambá Cuá. Entonces se convocaron las familias Ramírez y alegre y después se fueron sumando la Familia Encinas, el profesor Francisco Torres Ruda, la familia Galarza, la familia García, dos familias nuevas que vinieron este año, ahora no recuerdo bien el nombre pero uno vinieron de Molina Punta y el otro viene del barrio Ex aeroclub son nuevos, así que no recuerdo bien ahora el nombre, después Verónica Silberman, ella también se hizo muy devota tiene su imagen y es parte de la Cofradía, así como Mauro Santamaría, e inclusive construyo su imagen de san Baltasar y nos donó, nosotros tenemos el santo de él pero bueno, por supuesto, él es el custodio y siempre todos los 6 de enero, está con nosotros y bueno y así, se siguen sumando, siguen viniendo. Y en su

momento, otras familias que venían, pero no sé porque por ese motivo que fallecen y seguramente no van dejando custodia, porque eso también era lo que pasaba antes, por eso la fiesta también se perdió en la época del '80, '70 y '80', a mediados del '60, '70 y '80, la fiesta prácticamente estaba desapareciendo justamente por este no traspaso. Ellos se llamaban “dueños” de las imágenes o de los santos, entonces, estos dueños digamos, porque nadie es “dueño” de nada digamos, pero bueno, ellos se denominaban así, la familia respetaba mucho, ellos no delegaban entonces fallecían y entonces la familia ya no festejaba. Entonces se decía, nosotros inclusive, mi papá conocía a muchos de la Señora China Avellaneda, después de otras familias que tenían y él iba y les invitaba y decían “no porque mi papá o mi abuelo ya falleció y nosotros tenemos acá nomas, no sacamos más” “Falleció ya el dueño o la dueña”, te decían. Entonces en ese momento también mi padre adopta la figura de “los custodios” entonces nosotros, todos los que integramos la cofradía, somos custodios de las imágenes y vamos, en su momento, a delegar a otras personas para que se continúe y que no se pierda, nuevamente. Y, bueno, después uno de estos custodios fue el señor Jorge Alegre, le hizo la imagen que bueno, que estaba en la ermita, que ahora en su momento fue destruida. Bueno, él hizo de su imagen, hizo la réplica y la colocó en la ermita. Nuevamente la está haciendo ahora. Y bueno, esto seguro se va a reconstruir para noviembre, principio de diciembre, ya la ermita para nosotros volver a entronizar ahí a San Baltasar.

(AB): La otra vez justo pasó una señora y me dijo “¡Ay! ¿Qué pasó con San Baltasar?”

(GC): Claro, porque la gente se acostumbró mucho. Esa imagen está desde el año 2000 ya hace mucho tiempo. Vos pasas y ya no está, nos acostumbramos, es una costumbre... Y bueno, para poner esa ermita también en su lugar digamos mi papá también anduvo mucho con el Subsecretario de Cultura, con la gente que era de parque y paseos. Y, en ese momento, en el '99/'2000 principios del 2000, se estaba como rearmando el parque, como que se estaban haciendo nuevos caminos y se lo estaba remozando... y bueno en ese momento el encargado era Vignolo que estaba encargado de Parques y paseos y él también vive acá en el Cambá Cuá, él vive por la calle Belgrano entre Entre Ríos y San Luis. Entonces, nos acercamos y le acercamos esa inquietud y dijo “sí, si estamos remozando el parque, y ustedes eligen como tiene que ser, como tiene que ser la grutita”, decía el “o la ermita, o lo que sé que van a poner y se la hacemos”. Y bueno, entonces fue así que en el 2000 el quedó ahí entronizado hasta bueno... hasta el

momento, la ermita está, pero no está la imagen que fue destruida pero ya está, la imagen ya fue nuevamente hecha... digamos. Ya está para ser entronizada ahora en enero. Porque bueno, como vos decís, la gente pasa y busca porque es un lugar también de oración y por eso también pensando en eso, lo mando a hacer mi papa. Si uno tiene que ir, casa por casa visitando a los santos o lo que sea, mejor dejar acá ya una imagen entonces la gente se acerca, le pide, le pone flores, le prende velas, es como en vez de ir a una casa particular, él ya está ahí como cualquier imagen que está en cualquier ermita, cualquier parte o al costado del camino, donde sea, pero el bueno, en el parque porque es patrono del barrio Cambá Cuá.

(AB): ¿Cómo comenzó a celebrarse la misa en la Iglesia “Nuestra Señora de la Merced”?

(GC): Y... eso bueno, justamente al ser la Iglesia...digamos... lo que, en su momento, históricamente, cuando se funda las ciudades. Todas las ciudades, tienen sus plazas centrales, sus iglesias matrices, madres, la nuestra sería la “Catedral” pero acá también se hizo muy grande la Merced. Y bueno las iglesia o las misiones o los franciscanos, siempre tenían a su orden como mucha servidumbre esclava negra, entonces...ellos eligen también sus imágenes, hacen sincretismo, y por eso se crean también las cofradías. Y bueno, en esta, seguramente, la iglesia la merced como estaban muy cercano al parque Cambá Cuá... entonces ellos tenían las imágenes, seguramente muchas de las familias negras, las imágenes de san Baltasar... entonces seguramente, los días...seguramente 4, 5 y 6 de enero se pedía permiso, porque se pedía permiso para celebrar la misa y para el candombe porque eso es un rasgo característico de este santo y no así otros santos que le hacen serenatas o algo más devocional más con... como más solemnidad... ceremonial... ceremonioso. Y, sin embargo, San Baltasar no es todo lo contrario, pero es de mucha alegría, hay que recibirlo con tambores, con la danza... entonces se pedía permiso porque muchas de estas familias estaban a la guardia de los franciscanos, de la iglesia mercedarios, pedían permiso y llevaban sus imágenes ahí y se hacía la misa como cualquier santo de su día patronal digamos y después bueno, iban hasta sus casas o hasta los lugares donde se festejaban. Entonces nosotros, por este dato histórico fehaciente que esta...digamos, quisimos retomar nuevamente ese lugar y por eso, hace varios años ya le estamos llevando a la Merced. Porque habíamos empezado acá en la Iglesia de Pio XI en la capilla “María Auxiliadora” cuando empezamos en el '94 todavía estaban los sacerdotes acá,

viviendo o venían esporádicamente, ahora ya no. Esa capilla ahora ya está cerrada, solamente quedo como instituto de colegio, de escuela y... la capilla ya no se utiliza, ya no vienen más los sacerdotes, entonces por ese motivo también, tuvimos que irnos a la iglesia La Merced, retomamos nuevamente el lugar histórico. Entonces, por eso ese lugar es tan importante y también es muy cercano al Cambá Cuá. Ahí, ya bajamos y estamos enseguida en el parque.

(AB): ¿Y la “Procesión de antorchas” que se hace después de la misa? ¿Se recupera también de alguna tradición que tenían los africanos o los afrodescendientes en la época colonial o es algo que se empezó a implementar ahora, en los últimos años?

(GC): Nosotros todo eso tenemos, digamos, seguimos repitiendo lo que son los datos históricos que se tienen o que están asentados, sabemos que... bueno trasladémonos que se yo 60, 70, 80 años atrás de este lugar era totalmente descampado, había calles de tierra, las casa son eran como ahora, ahora hay mucho edificio antes no, eran todas casas bajas, no había energía eléctrica y por eso también el uso de las antorchas. Inclusive también tan distintivas en nuestros 3 de mayo, que se prenden en las casas las luminarias y justamente eso, las luminarias eran para guiar el camino de la procesión, donde va a pasar la procesión hasta la iglesia. Y bueno imaginemos que la antorcha para guiarlo a san Baltasar también era así no había energía eléctrica por la calle ni nada entonces la gente prendía antorchas para iluminarse y para llegar así hasta los lugares. Es una cuestión, lógica de pensar nomas de todo lo que no había antes y nosotros bueno, seguimos manteniendo, pero queda como una cosa pintoresca digamos, pero es lo que siempre se usaba, era común usarlo en esa época, lo mismo las banderas, todo eso tiene que ver con las procesiones, las imágenes de los santos. Las banderas, los estandartes y la figura del rey, que eso también es muy propio de acá del festejo del Cambá Cuá, personas que se visten como san Baltasar para tomar ese lugar de santo vivo, digamos, de representación viva de la imagen de san Baltasar y acompañar así a los niños y dar una especie de acompañamiento, a los niños le dan golosinas, caramelos, eso también. En su momento fue Tururú, bueno después falleció, quedo Chin Chin...bueno Chin Chin todavía no falleció, pero quedó muy anciano e imposibilitado para caminar o cosas así y el inclusive espera que salgan la procesión de los tambores de acá de la casa de Uli porque como vive enfrente entonces lo ayudan a cruzar y el preside la salida de los tambores. Ya no puede acompañar caminando, pero por lo menos está ahí, acompaña el momento de calentar los parches, todo ese

momento también muy importante en la ceremonia y bueno el, está en la casa de Uli hasta que salen todos los tambores. Y, ahora bueno... tenemos otras figuras de San Baltasar también que son Abel Rodríguez, también el señor que ahora no me acuerdo el nombre, pero le apodan "Chuchi" y Gonzalo (...) que este año tomo la figura, porque como te decía van delegando porque esta es una fiesta que tiene que seguir pasándose. El ya tomo esa figura y esa responsabilidad porque también es una responsabilidad estar con la vestimenta del santo, pero eso no le priva de que se baile porque es un santo alegre también, ellos van acompañando, van bailando, así que también es muy característico de la fiesta acá del Cambá Cuá.

(AB): ¿Y los otros? Porque siempre, en todos los años que releve, hay reyes, reinas de belleza, de comparsas, un año estuvo Miss Trans...

(GC): Si... si... Nuestra fiesta es, hablando de la diversidad, es muy diversa porque al ser también, yo creo que la gente también se acerca por ese sentido de Corrientes, de ser una sociedad muy conservadora también y como nosotros... digamos... nos costó mucho también implantar esta festividad por el hecho de la discriminación, de considerarlo un no-santo siéndolo porque san Baltasar esta canonizado por el Papá León IV en el año 800 y siempre dicen un santo ¿no? pagano, una fiesta profana y él está en el santoral católico nada más que esta separado de los otros dos reyes por tomarlo los afrodescendientes o la gente negra tomarlo como su santo patrono. Son ya digamos familias que ya están... ya son católicas, yo ya nací en una familia católica, soy por lo tanto católica, creyente, entonces no desmerezco, pero no puedo conocer otra religiosidad, otro tipo. Seguramente en mis ancestros veían un san Baltasar, otro dios u otra deidad, pero ya lo veo al san Baltasar que visito al niño Dios, yo ya no veo otra imagen digamos. Entonces...bueno, eso también la gente por ahí tomo confusión, llegando al tema de la diversidad, y entonces todas este tipo de comunidades que se sintieron en su momento discriminadas o desplazadas... eh, buscaron el refugio digamos en San Baltasar, se vieron como contenidos, por ser también por el color de la piel rechazado muchas veces, entonces nosotros en ese sentido no somos cerrados sino que somos... aceptamos y creemos totalmente en que el mundo es el mundo... porque somos diversos, nadie es igual. El otro día en el Congreso de Folclore estaba hablando Platero Pallarols y dijo "a mí siempre me queda un proverbio o una frase de un sabio japonés que le decía a su aprendiz 'fíjate en las flores de los cerezos ¿Qué ves?' y entonces el aprendiz le decía 'y son todas bellas, maestro' y dice 'Claro, porque

ninguna es igual a la otra, ninguna es perfectas, todos tienen algo, son diferentes” Y bueno, seguramente estas comunidades vieron algo en la festividad porque ven como los recibimos y estamos con ellos, aceptamos...por decirlo así... si no que congregamos lo diferente entonces ellos se sienten bien, se sienten contenidos. Inclusive el año antepasado había venido el chico que tuvo problemas en la recepción de su promoción porque él quería presentarse vestido de mujer, usar vestido de mujer en la recepción y entonces fue echado de la fiesta porque él tenía que presentarse con traje, como un varón y el no, él quería presentarse como mujer con su traje de mujer, es lo que él siente, es lo que le indica su organismo, su pensamiento, su corazón y ¿Por qué uno no puede representarse o presentarse? uno siente eso y tiene que hacerlo. Muchas veces a nosotros nos dijeron, inclusive a mi padre, le dijeron ‘ustedes no tienen que decir que ustedes son negros, si ustedes no son’ y muchos vecinos le decían ‘vos Caballero, no digas que sos negro, si vos no sos negro, tus padres no eran negros’ y mi papá decía ‘y ustedes que saben ¿Por qué me tienen que decir lo que yo tengo que decir, lo que decido ser o lo que yo pienso? Esto es lo que yo pienso y por suerte me estoy auto reconociendo y definiendo y sabiendo por fin lo que yo soy y tener mi identidad’. Y bueno, esto todavía cuesta mucho en la sociedad, inclusive hoy, hace poco tuvimos lo de la Ley del Aborto que no salió e inclusive nosotros, como católicos decíamos con mamá y ella me decía ‘¿Por qué uno no puede decir y no puede ser feliz con lo que quiere? ¿No es acaso torturarse mantener 9 meses una vida que uno no quiere? ¿Por qué uno no puede decidir?’ Entonces bueno, eso es lo que por ahí le falta a mucha gente, desgraciadamente, como pegarse esa vuelta de tuerca y entender... no sé, ellos creen que entienden pensamientos diferentes o diversidades o hay diferencia por ahí, pero ‘yo ya no lo veo así o no acepto otra forma’. Entonces nosotros tenemos como otra mirada, y, por eso, en esta fiesta vienen las reinas de belleza o de diversidad, mucha comunidad también Gay se acerca también se sienten, por eso te digo, contenidos con un santo que también es diferente porque no se lo representa como un santo católico como Jesús o como la virgen, él tiene otras cosas totalmente diferentes, pero no deja de ser un santo que congregate mucha gente y que le gente tenga fe.

(AB): Entonces, los reyes y reinas ¿Ellos hablan con ustedes previamente o se presentan para participar ese día en la festividad?

(GC): Ellos se acercan para acomodarse en la procesión porque si no sería un caos, hay que ordenar digamos y ahora justamente, que este año que paso, se reedito también la tamborada que fue el gran boom de la comparsa, también que se acercaron y fueron a bendecir sus parches también para salir al carnaval. Bueno si, año tras años, son cosas que la gente no está acostumbrada digamos pero que se hacía acá en el Cambá Cuá porque mi papá me cuenta, mi abuelo era carrocerero, el papa de mi papa, mi abuelo le decía ‘si el candombe, esta acá en nosotros, está con nosotros, el tambor esta acá en el Cambá Cuá, entonces las mejores comparsas y los mejores carros y lo mejor todo, va a salir del barrio Cambá Cuá’. Y salían y representaban, inclusive recuerdo de una carroza de mi abuelo de un canoero negro y... la zona del pecho, alto por supuesto muy alto a grande escala, y en el pecho iba la reina parada y después en ambos costados de los brazos porque él estaba sosteniendo el remo iban las princesas y en las canoas iban generalmente otros chicos o chicas que le acompañaban también pero era una carroza del barrio y se representaba la figura del negro canoero, pescador, bueno... muy común aquí, en el barrio Camba Cuá y aparte como oficio también preferencial de la comunidad afrodescendiente porque eso también nos permite ahora internet y todas las redes, ver como otras sociedades parece distintas a las nuestras pero en definitiva somos todos muy parecidas porque de allá... o comunidades de África que nosotros vemos ahora y mi papá dice ‘así era mi casa’ por ejemplo él les ve y dice ‘así era mi casa, tal cual... mi papá hacia así, nos pedía ayuda y nosotros hacíamos con el adobe y hacíamos así el techo a dos agua’ y el ve y yo le dije ‘A ver papá, vos ves donde esta esto’ y ‘¡y es África esto!’ dice. Es Angola, por ejemplo, como vimos el otro día... un caserío... ¿viste? Y él decía ‘¡Este es el Cambá Cuá! Como yo vi de chico... así era el Cambá Cuá’ y bueno... eso nos dice las redes, ver esa otredad que no... no se podía dimensionar y entonces eso genéticamente se trae y uno vuelve a implantar nuevamente como fue la pesca, los oficios de carnicero, de carpintero... bueno, pescador sobretodo y... bueno toda esta comunidad afro que se asentó en esta parte y... así y todo en argentina. Y son siempre así barrios, las barriadas de negro que después pasan con el tiempo a cotizarse y a tener... a adquirir mucho valor monetario digamos, nos pasó acá en el Cambá Cuá, en el barrio de San Telmo, de Palermo, en Colombia también nos comentan también en algunas sociedades, bueno, en toda Latinoamérica nos dijeron que paso lo mismo. Las barriadas de los negros que antes nadie quería vivir ahí o tenia vergüenza o lo que sea, pasaron a adquirir valores monetarios altos... paso así también.

(AB): Te consulto ¿En este año cuantas comparsas participaron de la “Procesión de antorchas”?

(GC): Sapucay siempre desde que se presentaron en el 2016, presentaron el santo Cambá, ellos se hicieron muy creyentes y devotos de San Baltasar...nosotros en febrero, todos los primeros o los últimos días si siempre ellos nos vienen a buscar para bendecir con el santo, el corsodromo y el galpón, pero mama dice que ‘el santo no es exclusivo de nadie’ ella va y bendice todos los galpones por igual, pero nos quedamos con ellos porque son los que nos llevan, nos traen y estamos con ellos. Y bueno, este año siempre Sapucay está a la afuera de la iglesia en el atrio, espera ahí, después en la otra esquina ya nos esperó Imperio Bahiano (en la esquina de Pellegrini y Buenos Aires), después a mitad de Cuadra o casi llegando al Josefina Comte nos pero Copacabana...ellos tenían la remera de Puerto Carioca que es una agrupación musical pero que están acompañando a la batería de Copacabana, después la otra mitad de Cuadra estaba Arandú Belleza y en el Final Osiris, la comparsa barrial y ahí comenzamos a sambar, no pudimos dar la vuelta porque había una multitud impresionante y muy larga. Entonces bueno, eso tenemos que pedir este año porque este año nos va a volver a pasar y pedir un cordón o un vallado mucho más largo o resistente, no se... tenemos que vallar nosotros, no sé cómo tenemos que hacer porque si no es impresionante, no podemos llegar a colocar a los santos a la mesa porque la gente es una cosa. Encima que nos acompañó también el gobernador y el intendente, entonces era una cosa...

(AB): Este año fue mucho más porque en 2016 y 2017 no muchos esperaban a la llamada del santo en el Cambá Cuá y este año llegamos a las 1 de la mañana y había gente esperando... y encima este año habían terminado temprano todas las actividades del escenario principal y me preguntaban ‘pero acá ya termino todo ¿sigue la llamada o el saludo?’ y yo les respondía ‘nosotros estamos acá...’

(GC): Claro, para esperar eso, porque estaban por llegar. Lo que pasa que siempre se demora... esa llamada que hace Uli, el empezó desde el año 2012/2013 con esa llamada. Lo que pasa que después con el tiempo, como todas las cosas, va creciendo y él también dice ‘la gente se congrega y ya llega un momento en que nos ahoga, nosotros no podemos avanzar porque la gente se pone entre nosotros y ya a mí ya no me ven, ya nos cruzamos y ya... los bailarines también y que se yo’. Entonces es

impresionante también la gente que traen ellos desde el parque hasta el Cambá Cuá, entonces es un caos que ya no sabemos ya cómo organizar. Como ordenar, porque inclusive... la gente lo que quiere es ver, pero lo que nosotros no queremos que se pierda digamos es el saludo a los tambores. Hubo un año que mi papa con otra gente tuvo que pedir a la gente que se corran de delante de los santos porque se ponían todos delante de los santos y justamente los tambores están viniendo para los santos pero la gente quiere que los hijos vean y que se yo y se pusieron un montón de personas de familias delante de la mesa de los santos que no se los veía a ellos, nosotros estábamos llegando y los veíamos a ellos... gente... gente y no a las imágenes y bueno hace dos años, tres años atrás nos empezaron a poner una especie de vallado, una vallita algo así pero no contiene la cantidad enorme de gente, cada año es más gente y yo creo que este año que viene va a ser muchísimo más todavía por los festejos de plata ya, que cumple los 25 años ya de ininterrumpido, va a explotar el parque.

(AB): La llamada de San Baltasar comenzó en el 2012 entonces...

(GC): En el 2012 comenzó con una cuerda grande de Chaco que se llamaba 'La cuerda floja' en ese momento que nosotros también nos cruzábamos, un día después del 6 para saludar al santo de la familia Francia allá en Chaco en la laguna Arguello, en esa cercanía de ese barrio está la Familia Francia. Bueno ahora creo que tampoco, paso como lo que te comenté, el señor falleció, la mamá quedo muy anciana y el hijo no le dio importancia y no se mueve el santito de ahí, no se si no lo sacan más, no sé qué paso. Y bueno, entonces, en ese momento, la cuerda floja que ahora muchos de ellos pasaron a constituir 'oreja de negro', la cuerda actual que es esta ahora, bueno en ese momento se llamaban así y se cruzaban muchos de ellos con Uli también que estaba acá con esta movida y no se salía por el barrio, se hacia el calentamiento de los parches ahí mismo, o sea los chicos de chaco venían, se ponían los tambores ahí, cerca de la ermita y... ahí se calentaba y ya tocaba ahí directamente. Después, en el 2013, ya ahí comienza a congregarse acá en su casa porque comienza a sumarse cada vez más gente, más tambores y todo y ahí comienza a congregarlos en su casa y hacer el calentamiento ahí y todo. Y, en el 2013, comienza a salir desde acá, de Pago Largo y bolívar porque primero vienen acá, saludan las imágenes de acá y de acá recorren y se van a San Martín y así. Y, bueno, eso también año a año va creciendo y es una festividad dentro de otra festividad porque es muy importante, yo siempre a todos los que vienen... bueno, quieren estar con las imágenes del santo, pero también si pueden

no se pierdan este momento porque ahí, en la casa de Uli es donde se hace el calentamiento de los parches, se toca con los batá. El hace una ceremonia muy particular para pedir permiso a los tambores para salir en la noche y para tocar a San Baltasar. Bueno es una ceremonia muy emotiva, que el también le dedico mucho tiempo a investigar, viajo a Bahía, viajo a Cuba... bueno el constantemente está estudiando sobre el tema de la percusión y de los tambores, entonces es muy importante también esa ceremonia y eso tomo mucha fuerza en el 2013. Bueno ahí la ‘cuerda floja’ se comenzó a desintegrar, empezaron a tener los chicos de ‘oreja de negro’ como más énfasis digamos y se quedaron también ahí, porque en la laguna arguello le tienen cerca a la familia Francia, aunque salga o no salga el santo, ellos por lo menos hacen el toque ahí el día 6 de enero y algunos... bueno, se cruzan para este lado, no se aguantan digamos y se vienen y se unen a Uli. Y así todo el país también porque el suele recibir gente de Rosario, Entre Ríos, de Buenos Aires, de Córdoba, bueno mucha gente y bueno, nosotros también... la posibilidad que nos dan los congresos es poder ir difundiendo también la fiesta y también gente, muchos percusionistas... que van también a esos congresos, los invitamos y así se van sumando”

(AB): Y ¿Claudia es la guía a todas las bailarinas?

(GC): Exacto, tiene el grupo de baile que está a cargo de ella, que es como la que guía, la que da como los pasos, aunque el candombe en definitiva no tiene pasos pero como para tener algo preferente en el momento de la charanda, en el momento del chamamé y después bueno se toca el candombe afro-uruguayo, para tener una serie de pasos como para no ir tan libremente pero después cuando se llega allá, se está llegando al parque, ya cada uno se va bailando como ya va sintiendo y también hace un tiempito atrás que se sumó Tania, también con la figura del fuego que va abriendo el camino y que también es muy importante esa figura porque el fuego es uno de los dones del espíritu santo entonces tiene mucho que ver con San Baltasar con abrir el camino, ir derramando esa luz y... que mucha gente también no entendía, creían que era también una circense o decían “estos de san Baltasar siempre hacen payasadas, ahora no están contentos con bailar y tocar esos tambores y ahora ponen para hacer circo” y no entiende por ahí y la gente habla por ignorancia y por no investigar. Y bueno, eso también tiene mucho que ver, por eso, con ir abriendo el camino, inclusive eso en una capilla en el Batel en Goya, la fiesta que documento Sebastián Toba, el santo de los

Cambá, bueno ahí tiene una figura la que esta Tania acá con los fuegos tienen los Cambá ranga pero ellos en vez del fuego, utilizan las boleadoras, entonces ellos van como adelante del camino abriendo así el camino porque como ellos hacen todo de día, de noche más que nada es la fiesta, de día es más que nada la procesión, de día por el campo y ellos van siempre por delante con la boleadora como para abrir el camino. Bueno, esa figura es la que toma acá Tania con el fuego, pero eso también fue hace muy poquito, habrá empezado en el 2016-2017”.

(AB): Este año también vi a un escobillero ¿puede ser?

(GC): Si, son figuras del candombe más que nada afro-uruguayo que tiene sus figuras distintivas el de la mamá vieja, el ramillero, que es el chamán, el anciano que cura con los yuyos y el escobillero, que va con la escoba haciendo malabarismo, y después los que tocan los tambores, la figura de la estrella y la luna y las banderas. Y bueno, acá eso mucho no se usa, se está usando más que nada la figura del escobillero, se empezó a usar eso. Unos años atrás, Cuando recién se estaba empezando a salir Uli, sobretodo, las chicas del chaco venían con la mamá vieja o como ramillero, eso fue en el año 2010, 2011 o 2012, también puede ser, ellos vinieron con esas figuras pero como todos íbamos aprendiendo, reaprendiendo en el camino, nos dimos cuenta que esas son figuras propias del candombe afro-uruguayo nosotros lo que queremos recuperar y mostrar nuestra identidad, el candombe afro-correntino, por eso ahora, un tiempo atrás comenzamos a usar mucho el chamamé y la charanda, no tanto el uruguayo. Tocan también un momento, pero más que nada, tocan charanda y chámame que es lo propio como correntino.

(AB): Hablando de las banderas, hay como unos banners que tiene la estampita de San Baltasar y una bandera ¿Qué significa esa bandera? ¿Es de la bandera panafricana o la de Senegal?

(GC): Es de los colores panafricanos, porque tienen verde, amarillo y rojo, es de la unión panafricana es esa bandera, al nosotros también comenzar a trabajar y descubrimos a nuestras familias como afrodescendiente empezamos a tomar identidad con esos colores, con esa comunidades, al salir y asistir a estos congresos que pudimos asistir, al congreso de folklore o al congreso que hacemos con las comunidades, nos vamos acercando, nos vamos viendo que no somos tan diferentes entonces por eso tomamos los colores e inclusive la vestimenta también, empezamos usar turbantes, no hace

mucho íbamos la mayoría con cabello suelto y una vincha o algo así, la bailarina, y ahora de a poquito comenzamos a usar turbantes también, bueno es a gusto de cada bailarina, porque hay muchas que quieren ir usando el pañuelo y el cabello suelto y está bien, pero otras quieren usar el turbante que también está bien, son digamos aditamentos o cosas que se van agregando pero nada está mal, como toda cultura viva. Siempre, la cultura no es estática, siempre va sufriendo transformación, o sea, no es que sufre transformación, se va transformando para vivir e ir también resistiendo en el tiempo. Como vos me decís porque si se conserva las antorchas, si se conserva la dueña de santos, se conservaría como antes pero también se va a extinguir. Entonces, ahora se lo saco a la calle, se hizo otra vez las procesiones de las banderas y se van poniendo aditamentos, lo mismo Abel trae el carruaje, él va como entronizado digamos el en ese carruaje, en su momento yo creo que no había y si había iban en caballo pero bueno, él le va agregando... se van agregando cosas para no extinguirse, la cultura es así, continuamente se va transformando para seguir existiendo, no hay cultura estática, si no ya sería algo de museo, estaría ahí para... no se transforma nunca más, está ahí para observar y nada más. Sin embargo, esto, que es un patrimonio intangible justamente, siempre va a ir sufriendo... no sufriendo, se va a ir modificando... modificando siempre. Quien sabe después estaremos hablando las dos no se dentro de cuantos años y quien sabe que estamos conversando en ese momento, que otras cosas estarán sucediendo.

(AB): Bueno, para las vestimentas de los bailarines ¿se dan una pauta general de los colores?

(GC): Los colores... tiene los colores mayoritariamente blanco porque se rememora la figura de las lavanderas y como esas lavanderas estaban al servicio de las casas de la gente elite, de dinero de acá de corrientes, en ese momento ellas podían confeccionarse vestimenta con las telas más baratas del mercado o con percal o con lienzo o telas... o blusas o combinaciones de telas debajo de los vestidos que usaban las patronas y ellas podían rescatar y bueno da la casualidad que son colores blancos y bueno, si era un lienzo, siempre son color te o beige, bueno con los lavados y con el uso se va blanqueando también, así que queda un color bien blanco. Bueno las chicas por ese... esa figura y recordar esa figura de la lavandera se visten con los colores blancos pero muchas llevan las faldas con los colores el santo también arriba, la falda con color rojo o color rojo y amarillo o amarillo con algo rojo, siempre... y el blanco por

supuesto y muchas están empezando también a usar los turbantes, bueno eso yo les voy mostrando las figuras o ellas mismas se van interesando por sus trajes. Bueno ahora inclusive tenemos esa posibilidad de armar los grupos de WhatsApp, bueno los que nos permite la tecnología ahora, entonces nos preguntamos, va llegando la época entonces nos preguntamos, fulana tiene tal tela y nos vamos mostrando para armar nuestro traje o nos vamos también a las casas de los artesanos de los biju y nos compramos para hacer unos collares y todo eso... que en su momento era muy costo porque las patronas a sus negras las engalanaban y las enjoyaban y entre ellas competían entre las patronas para ver cuál de las negras esta mejor enjoyada y “ay María era la más vistosa” y “ay esa es mi negra” saltaba la patrona por ejemplo, bueno eso en su momento, usaban alhajas de oro muy costosas que las patronas prestaban para que se lucieran en el baile del candombe y en la fiesta y bueno ahora ya no hay esa oportunidad pero bueno vamos y compramos dije todo para armar la biju y armamos nuestros collares, nuestros aros, cambian los tiempos, es así. No podríamos salir con algo de oro hoy en día, no vamos a llegar al parque, vamos a llegar sin nada... digamos. Es así, como te dije antes, la cultura se va transformando.”

(AB): Las mujeres toman esto de las lavanderas ¿Y los varones a quién representa?

(GC): Los varones que bailan también toman como esas vestimentas características, además en verano, entonces tomas esas prendas muy frescas, blancas por el calor del verano y más que nada ese pantalón corto por el tema del rio, como te había dicho, de la pesca. Ellos dejan sus labores de pesca o de lo que sea de trabajo de mercado, lo que sea, que están con la ropa fresca, caminando con camisolas anchas y se colocaban algunos los pañuelos o vinchas y collares también, ellos usaban collares de semillas y eso, más rustico digamos, pero sí, así nos vamos consultando por los grupos de WhatsApp y nos vamos mandando fotos, imágenes que vamos encontrando y también no dejar de conocer.

(AB): Cambiando de tema un poco... ¿Dónde y en qué momento se recolectan los limones para la sangría?

(GC): La sangría se toma en la fiesta de San Baltasar por ser una bebida dulce, muy... se la sirve fresca con mucho hielo y justamente tiene también mucho que ver con la época de los carnavales, o sea, después de la fiesta de San Baltasar antiguamente, eso me cuenta mi papa, ya se empezaba a preparar, a hacer los preparativos para las carrozas

de barrio y para los carnavales, entonces se hacían bailes en las calles de pre-carnaval, entonces, era muy común usar y convidar esta bebida a todos los presentes y quedo de costumbre de hacerlo ya en San Baltasar, como es la fiesta... la primer fiesta del año y después de eso ya se empezaban a preparar para el pre-carnaval queda de costumbre, en el Cambá Cuá sobre todo de convidar con esa bebida en la fiesta como porte del santo.

(AB): ¿Por qué se toma esa bebida en la festividad? ¿Tiene alguna significación?

(GC): Los limones para la sangría se recolectan en una casaquinta en Santa Ana, esto surgió a partir de una amistad que hicimos con una familia allí en el pueblo y... justamente ellos tienen estos frutales y como se hicieron también devotos del santo se comprometieron en ese sentido a donar los limones para la bebida, para hacer la sangría. Antes, Cuando no teníamos la posibilidad de tener la fruta de los limones, bueno los teníamos que comprar o sino comprábamos las botellitas, esas botellitas que son de jugo de limón, que dicen que se es de jugo de limón y sino, también, salíamos y pedíamos colaboración a los comercios o a los vecinos o la propias familias de la cofradía traían para colaborar como ahora tenemos la posibilidad de buscar unos días, esto es finalizando diciembre, los primeros días de enero porque tampoco podemos recolectar mucho tiempo antes porque también se pueden echar a perder la fruta

(AB): ¿Hay algún momento específico donde se reparta la bebida en el parque Cambá Cuá?

(GC): Y la bebida se reparte cerca de la media noche el día 5 y también el día 6 después de la procesión, ahora ya no tanto después de la procesión porque como ya tenemos muchísima cantidad de gente que nos acompaña desde la Iglesia de la Merced hasta el parque cada vez es más la cantidad de gente, entonces ya dejamos de hacer los días 6, solamente hacemos los días 5 para recibir el 6. O sea que se prepara momentos antes de la medianoche, para poder esperar también a todos los bailarines y a todos los tambores que vienen y a toda la gente que viene acompañando a esos tambores y a esos bailarines convidarle ese porte del santo fresco a como... una bebida fresca y se reparte en ese momento, unos minutos antes de la medianoche se convida y también, después de tocar los tambores, la sangría, también jugo o agua según lo que cada uno quiera beber.



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DEL NORDESTE



Facultad de Artes, Diseño
y Ciencias de la Cultura

Licenciatura en Artes Combinadas

-2018-