

DOSSIER

MISIBAMBA: VIAJES DESDE Y HACIA EL CORAZÓN DE LA MEMORIA SONORA AFROPORTEÑA

**MISIBAMBA: JOURNEYS TO AND FROM THE HEART OF AFROPORTEÑO
SOUND MEMORY**

Augusto Pérez Guarnieri

**Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIET) – Museo Musical Azzarini, Universidad Nacional de
La Plata**

Doctor en Ciencias Sociales (FLACSO), Magíster en Antropología Social (FLACSO), Profesor en Educación Musical (Escuela de Música Popular de Avellaneda), Profesor de Batería (Escuela de Arte de Berisso). Es investigador en el Museo Musical de La Plata Dr. E. Azzarini (UNLP) y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de Bs As (IIET). Sus áreas de interés son la vinculación entre la música, la espiritualidad y la etnicidad en contextos culturales africanos y afroamericanos focalizándose en poblaciones kongo, garífunas y afroargentinas. Es docente en el Liceo V. Mercante y secretario de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (UNLP). Dictó seminarios de posgrado en FLACSO-Guatemala y Facultad de Artes (UNLP). Autor de África en el aula: Una propuesta de educación musical (Edufp, 2007), Ubafu: El legado de los abuelos garífunas (Edufp, 2011) y Palabras(s) de Oñagulei(s). La espiritualidad garífuna de Livingston, Guatemala (Flacso, 2019). En 2023 recibió el Premio IberoMúsicas para desarrollar una estancia de investigación en el Institute des Arts de Kinshasa (R.D. Congo, África) y en En 2024 obtuvo el Premio de Musicología “Casa de las Américas” (La Habana, Cuba).

Contacto: augustoperezguarnieri@gmail.com

ORCID: 0009-0009-4565-0633

DOI: [10.5281/zenodo.17476504](https://doi.org/10.5281/zenodo.17476504)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Afroargentinos**Candombe**Misibamba**Congo*

Gran parte de los africanos esclavizados introducidos en Argentina provienen de la región Congo-Angola, África Central. Muchos de sus descendientes se reconocen como "afroargentinos del tronco colonial", mantienen sus tradiciones y llevan adelante acciones políticas de reivindicación ante el Estado desde asociaciones civiles ubicadas en la mayoría de las provincias argentinas, incluyendo los afroporteños (Buenos Aires). Entre las tradiciones vigentes entre estos últimos se destaca el candombe, un género musical-dancístico en el que el tambor posee una centralidad determinante y cuyas memorias sonoras permiten acceder a experiencias que activan un vínculo con tradiciones de matriz afro como las congoleñas. En esta comunicación propongo explorar esas vinculaciones a partir de un canto emblemático para los afroporteños. Me refiero a Misibamba, que no solo le da el nombre a la asociación que los nuclea sino que también es considerado por ellos como el canto más antiguo conocido y vigente hasta el momento. Por medio de una etnografía multilocal que incluye localidades en Buenos Aires y en República Democrática del Congo, presentaré una serie de indicios que permiten establecer las conexiones entre el candombe, núcleo de la cultura afroporteña y las musicalidades kongo como un modo de amplificar el entramado atlántico sonoro.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Afro-argentinians**Candombe**Misibamba**Congo*

Most of the enslaved Africans introduced in Argentina come from the Congo-Angola region, Central Africa. Many of their descendants recognize themselves as "Afro-Argentines of the colonial trunk", maintain their traditions and carry out political actions of vindication before the State from civil associations located in most of the Argentine provinces, including the Afroporteños (Buenos Aires). Among the traditions in force among the latter, candombe stands out, a musical-dance genre in which the drum has a determining centrality and whose sound memories allow access to experiences that activate a link with traditions of Afro matrix such as the Congolese ones. In this paper I propose to explore these links from an emblematic song for Afroporteños. I am referring to "Misibamba", which not only gives its name to the association that brings them together but is also considered by them as the oldest known and still valid song. By means of a multilocal ethnography that includes localities in Buenos Aires and in the Democratic Republic of Congo, I will present a series of clues that allow to establish the connections between candombe, core of the Afroporteño culture and the Kongo musicalities as a way of amplifying the sonorous Atlantic framework.

Fecha de envío: 15/09/2025

Fecha de aceptación: 19/09/2025

1. Introducción. África central, América y los ancestros olvidados

Jan Vansina se refiere a los "ancestros olvidados" para dar cuenta del modo en el que se ha desatendido la magnitud de la contribución del África Central a la genealogía de culturas diaspóricas en el entonces llamado Nuevo Mundo. Más de la mitad de los africanos que atravesaron el océano atlántico provenían de África Central y se distribuyeron desde las Islas Malvinas a Buenos Aires, Colombia y Perú, el Caribe, incluyendo Surinam y Guyanas, hasta la costa de Estados Unidos de América, desde Nueva Orleans hasta Nueva York y, eventualmente, Nueva Escocia. En ese contexto de colonización y explotación, se reconoce la presencia de grupos de personas afro-occidentales en países como Brasil, Haití o Jamaica, a los que se han destinado estudios y relevamientos, pero también pueden comprobarse allí asentamientos centro africanos que no han recibido la atención de la academia (Vansina, 2002).

La migración forzada centroafricana generada durante los más de tres siglos del comercio triangular es el sostén principal del entramado cultural afroamericano, conformado por las líneas de vida de miles de personas que, disgregadas y dispersadas, se han ido agrupando en aldeas, ciudades y sociedades a lo largo de América. Los contingentes partían desde diversos puertos de la costa de Loango y la desembocadura del río Congo en el océano y sus procedencias culturales eran *kongo*, *mbundu* y *umbundu*, pero es imposible mencionar con exactitud todos los linajes, pueblos y grupos étnicos implicados. Este punto ha sido uno de los más estudiados y controversiales, ya que durante mucho tiempo los investigadores se han dedicado a la búsqueda de formas culturales, retenciones o "africanismos", concepto de M. Herskovits (1958), teoría criticada por su esencialismo tendiente a ignorar procesos y relaciones asimétricas de poder bajo las cuales se expresan y construyen las identidades (Frigerio, 2000; Yelvington, 2001).

Evitando la generalización de esta diversidad cultural podemos mencionar, sin embargo, que antes de su captura, estos grupos interactuaban y compartían las bases idiomáticas de las lenguas bantúes occidentales, lo que facilitó la comunicación durante la travesía intermedia y cierto grado de familiaridad con la cultura costera emergente de los intercambios entre el *kongo* y el *kimbundu*. Al momento de su arribo a América, gran parte de los esclavizados compartían un idioma, algunas características culturales y un repertorio de conocimientos sobre Europa y los europeos (Heywood, 2002).

El interés de los académicos en los aspectos demográficos y económicos de la trata permite acceder a publicaciones con información

respecto a la cantidad de esclavizados transportados, puertos de procedencia, nacionalidad de las compañías esclavistas, características de los barcos, rutas de la travesía, entre otros. Estos estudios permiten aseverar que los centroafricanos se han ubicado en todas las regiones de América, calculándose en unos 5 millones, es decir, el 45% de un total de 11 millones de esclavizados importados desde África hacia América entre 1519 y 1867 (Heywood, 2002: 8), datos a los cuales habría que sumar los cargamentos clandestinos y los años restantes hasta 1888, año de abolición en Brasil.

En las últimas décadas se ha dado un giro en los estudios atlánticos. El énfasis inicial en los aspectos demográficos ha ido cambiando hacia un interés en la dimensión cultural, evitando el siempre presente señuelo de la búsqueda de africanismos. En ese sentido, se asume que el encuentro de la magnitud de personas de diversas procedencias en el contexto de guerra y sometimiento esclavista, generó procesos de creación cultural particulares y complejos que modelaron instituciones y prácticas dando lugar a identidades colectivas que difícilmente podemos abordar desde perspectivas generalizantes (Mintz y Price, 2012). Al explorar estas identidades y sus dimensiones, es posible identificar principios y valores subyacentes que sean susceptibles de reflejar una gramática relacionable con su procedencia africana (Heywood, 2002; Balkenhol *et.al*, 2020)

En la cosmogonía *kongo*, *Kalunga* es una fuerza incandescente, generadora. Un poderoso símbolo de vitalidad e inmensidad, fuente y origen de la vida, salida y entrada, proceso de cambio. Un portal de entrada y salida entre el mundo de los vivos y el mundo espiritual. El espacio-tiempo donde continúa la existencia a partir de la muerte y donde habitan los espíritus de los ancestros. La vida de las personas se concibe como un segundo sol que se desarrolla del mismo modo, desde el amanecer hasta el crepúsculo en el ciclo nacimiento, crecimiento y muerte. Se trata de un movimiento perpetuo, circular, en el que el hombre vive-muere-vive, por eso uno de los símbolos más poderosos es el espiral, sintetizado en el cosmograma *kongo* como una cruz conocida como *dikenga* o *yowa* que representa los cuatro momentos del día –y de la existencia– (Fu Kiau, 1980; Farris Thompson, 1983; Luyaluka, 2017).

Kalunga significa también océano, inmensidad, aquello que no se puede medir. Es el mundo de los ancestros donde se aloja el poder espiritual y al que algunos líderes pueden recurrir para traerlo al mundo de los vivos a través de rituales en los que el tambor posee una función comunicativa trascendental (Fu Kiau, 1980; Desch Obi, 2002). Muchas religiosidades afroamericanas expresan esta matriz y se mantienen en prácticas que

dinamizan el portal espiritual con rituales de invocación, posesión y ofrenda. Se trata de procesos donde se entranan estos cultos con los católicos, en lo que podemos mencionar como una *creolización* que genera prácticas como la santería cubana, el vudú haitiano o el candomblé brasileiro y que José J. Carvalho (2002) rotula como tradiciones *longue durée*, al incluir fenómenos de más de doscientos años de existencia. A estas expresiones se le han dedicado muchos estudios y podemos afirmar que son prácticas reconocidas y referentes del complejo afroamericano. Pero es importante mencionar que, además, existe una diversidad de procesos similares que quizás no hayan llamado la atención de la academia por ser prácticas desarrolladas por minorías étnicas y lingüísticas, pero que también expresan la gramática subyacente centro-africana. Entre ellas, podemos mencionar el *chugú* de los garífunas afrocaribeños (Pérez Guarnieri, 2023), el *Big Drum* de Granada (Gomez y Krumah Nelson, 2012) y el tambor *bèlè* de Martinica (Jean-Baptiste, 2008).

Argentina también participó del comercio triangular y posee una población que se reconoce como descendiente de esclavizados. Mantienen vigente una serie de prácticas que dan cuenta de la presencia cultural centroafricana en Sudamérica. Entre las tradiciones afroargentinas se encuentra el candombe, práctica que involucra música de tambores, canto y danza en un contexto de reunión social. En el candombe porteño sus cultores identifican algunos cantos en idioma africano. Uno de ellos es conocido como *Misibamba* y es el que posicionan como emblema para su reivindicación identitaria ante la sociedad envolvente y el Estado. Tal es así, que Misibamba es el nombre de la Asociación Civil de Afroargentinos del Tronco Colonial fundada en Merlo (Buenos Aires) en el 2008 por María Elena Lamadrid¹ y en cuyo logo se observan algunos de los determinantes simbólicos asociables a la cosmogonía *kongo* con la bandera argentina de fondo.

¹ Respecto a la constitución de esta Asociación, la documentación consultada expresa que tuvo un primer intento de formalización en Paso del Rey, Moreno, Buenos Aires con fecha 7/08/2006, cuya comisión directiva estaba encabezada por María Elena Lamadrid (Presidenta), Roberto Enrique Garay (Vicepresidente) y María Cristina Listorti (Secretaria). La constitución efectivamente ingresada y aprobada por la Dirección Provincial de Personas Jurídicas el 4/05/2008 es con sede en Merlo, Buenos Aires y consigna a Juan Suaqué como Presidente y Flavia Fernández como Secretaria. Esta comisión directiva se modifica por primera vez el 16/06/2011, estableciendo a María Elena Lamadrid como Presidenta y su hermano Carlos César Lamadrid como Secretario. La Asociación ha tenido diversas comisiones directivas a lo largo de estos años y continúa en funcionamiento. María Elena Lamadrid es considerada como *matriarca* de la misma y, como tal, es consultada y referida de modo permanente.



Figura 1. Logotipo institucional de la Asociación Misibamba

¿Es posible interrumpir el silencio de aquellos ancestros olvidados a través de una canción? ¿Qué nos dice un grupo de palabras transmitidas fonéticamente y cantadas en un barrio empobrecido de la provincia de Buenos Aires? ¿Qué significados transmiten las memorias sonoras y corporales de personas que se identifican como descendientes de los esclavizados en la época colonial? Desde un país que históricamente ha invisibilizado el aporte africano a su identidad, tal vez sirvan estas palabras para poner en valor el océano atlántico como un portal de comunicación entre África, América y la memoria de quienes aún hoy, desde la *Kalunga*, transmiten el poder de la identidad a través del murmullo del tambor.

2. “Estamos en el mundo”. Etnografía en Moanda, República Democrática del Congo

“El día terminaba en una serenidad de tranquilo y exquisito fulgor [...] Sólo las brumas del oeste, extendidas sobre las regiones superiores, se volvían a cada minuto más sombrías, como si las irritara la proximidad del sol. Y por fin, en un imperceptible y elíptico crepúsculo, el sol descendió, y de un blanco ardiente pasó a un rojo desvanecido, sin rayos y sin luz, dispuesto a desaparecer súbitamente, herido de muerte por el contacto con aquellas tinieblas que cubrían a una multitud de hombres”.

Joseph Conrad, “El corazón de las tinieblas”

Mi segunda visita a Moanda comenzó de una manera imprevista. Había llegado en avión, en menos de una hora, junto al Ministro de Turismo de RDC y su comitiva, lo que se presentaba como una gran diferencia con respecto a mi viaje anterior, en un colectivo que demoró veinte horas para

cubrir los 500 km desde Kinshasa, atravesando postas militares inquisidoras de permisos de circulación. En *Nsiamfumu* hay sitios de memoria vinculados con la esclavitud: el pozo donde mantenían cautivos a los esclavizados, la marmita con la que los alimentaban y el fogón donde cocinaban. Allí nos esperaban los jefes de las aldeas *woyo*. Al vernos llegar, hicieron tronar los largos tambores *misaku* al ritmo del *mayeye* y, agitando sus cetros, nos invitaron a seguir el camino de telas hasta donde estaban las máscaras *ndunga ndunga*. No me había imaginado que finalmente podría verlas pero, más allá de la sorpresa, todo tenía lógica: solo salían en ocasiones tales como la visita de personajes importantes. Uno de los jefes gritó:

—¡*Makanda kasakula*! Familia ¿puedo hablar?

—¡*Ióbula*! ¡Sí! Todos contestaron.

Así comenzaba la ceremonia de recepción, con esta forma responsorial que denominan *slogan* y que continúa con diversas frases que varían de acuerdo al líder y a la aldea. Luego de un breve discurso, el jefe llamó a una de las máscaras. Se trataba de una máscara rodeada de una vestimenta cónica, realizada con rafia y hojas secas de palma que no dejaba ver a su ocupante. La máscara comenzó a hacer movimientos y cada vez que se detenía, todos hacían un movimiento de brazos y piernas para recibir el poder espiritual de los ancestros. Para la ocasión, los jefes presentaron tres máscaras, representando el principio del *makuku matatu*, las tres piedras que se requieren para sostener un caldero en el fuego y poder hacer la comida para alimentar a la aldea. Estas piedras representan los tres momentos de la vida y el sol: nacimiento-juventud; adultez-experiencia; vejez-muerte, en sintonía con la cosmogonía *kongo*.

—Para ver a las máscaras debes vestirme, me dijo uno de los jefes mientras anudaba una larga tela estampada sobre mi cintura, un requisito que implica el respeto frente al poder ancestral.



Figura 2. Máscara *woyo*. Aldea Nsiamfumu, Moanda, República Democrática del Congo. Julio 2025 (Foto: Augusto Pérez Guarnieri)

Llegó el momento de las ofrendas. Dos bidones con vino de palma se ofrecieron frente al Ministro, quien sacó de su bolsillo 300 dólares y los apoyó en el piso. Todos gritaron. Conocedor de las costumbres, repitió el *slogan* y todos contestaron jubilosamente. Luego hizo un discurso sobre la importancia del turismo y el futuro de las aldeas alrededor de ese sitio de memoria. Otra integrante de la comitiva dejó unos billetes y se presentó, todos la saludaron con un grito unísono producto de la arenga del jefe con su cetro.

Llegó mi momento. Todos me miraban debido a que el Ministro había adelantado que yo “venía desde muy lejos”. Dudé unos instantes sobre qué decir, pero una energía electrizante recorrió mi cuerpo, saqué unos billetes de mi bolsillo con la mano temblorosa mientras pensaba que no sería suficiente y de repente comencé a gritar, inventando mi propio *slogan*:

—¡Me llamo Augusto!. Todos respondieron —¡Ióbula!

—¡Vengo desde Argentina!. ¡Ióbula!

Empujado por la contestación y la atención con la que miraban, dije:

—¡Traigo en mis manos el ritmo los descendientes de los esclavizados que salieron desde acá, desde *Nsiamfumu* hacia Argentina!

—¡Ióbula! Gritaron algunos mientras otros se miraban, sorprendidos y otros traducían mis palabras e iban gritando a destiempo. Vi una figura que se movía rápidamente entre la gente y se acercó corriendo hasta mí con un tambor, que sostuvo para que yo toque. En ese momento hice solo un toque, un sonido. Y todos gritaron ¡Ióbula! Entonces comencé a tocar y cantar el candombe *Misibamba*. Todos cantaron “*Misibamba io io, Misibamba io io*”. Mi cuerpo y mis pensamientos estaban estremecidos. Me sentía confundido, como si estuviera haciendo una acrobacia en ese espacio-tiempo irrepetible, apenas sostenido por las palmas de mis manos sobre ese tambor. Solo dije “gracias” y levanté mis manos o, mejor dicho, el tambor me soltó. Escuché el *mayeye* con tambores, campanas y un canto que se traslapaba con *Misibamba*. Me abracé con un grupo de personas y me uní a cantar lo que reconocí inmediatamente por mi viaje anterior: —*Kiñeme si, kiñeme si bantou eh... Eh si bantou eh* — ¡Estamos en el mundo!

Días después, el canto no dejaba de intrusionar mis pensamientos. También me lo habían traducido como “la aldea es para la gente”². Ambas frases me resultaban maravillosas pero “estamos en el mundo” me parecía una excelente interpretación para *Misibamba*, porque finalmente eso era lo que los afroporteños deseaban gritar como un *slogan* en cada rincón de la Argentina. Caía el sol en esas playas de la desembocadura del río Congo en el océano Atlántico y las llamaradas de las plataformas petroleras sobre el horizonte parecían cobrar vida. Funcionaban como un recordatorio eficaz del persistente sistema de explotación iniciado por Leopoldo II siglos después de que el portugués Diogo Cao dirigió su expedición hacia allí, en 1482 —una década antes de la llegada de los españoles a América— intrigado por el modo en el que el océano cambiaba de color. Mis pies se hundían en el Tonde, afluente que se remonta unos 100 km hasta Boma, primera capital del Estado Libre del Congo en 1886 desde donde se administró la maquinaria de muerte y mutilación. Por allí ingresaban machetes, balas y pólvora. Desde allí se exportaba caucho, marfil y madera.

Tomé otro mate y probé el *croissant* que había comprado en la *pâtisserie*, donde una joven me compartió su sueño de trabajar en el *Kin Marché* —una cadena de supermercados locales— para ganar un poco más que los miserables

² Según Mabinga Jean, *Fumu Nteenda* —jefe de los jóvenes— de la aldea Moanda este canto “la aldea es para la gente” se utiliza para recordar a los jóvenes la importancia del bien común (comunicación personal, noviembre 2024); la traducción “estamos en el mundo” la brindó Balu Nlulu Ben Noe, tamborero *woyo* con residencia en la misma aldea, quien lo refiere como una expresión de “orgullo por quienes somos” (julio 2025).

50 dólares con los que sobrevivía a las 10 horas diarias de su jornada laboral en Moanda. “Comer es difícil, moverse es caro”, me dijo, al mismo tiempo que utilizaba repetitivamente el verbo *sortir*, salir, como la mayoría de los jóvenes a los que indagué sobre el futuro. Sonó mi teléfono y era un mensaje de audio de María Elena Lamadrid:

Gracias Augusto, muchas gracias. Preguntá qué quiere decir *Misibamba*, así nos sacamos la duda. Bueno, te espero. Espero que traigas [...] ya me estoy emocionando desde ahora, te imaginás. Con toda esa gente [a la] que creo que pertenezco. Y sí, pertenezco a ellos [...] Pero lo siento mucho, *Misibamba* lo siento mucho. Así que, si podés saber qué es, de dónde es y qué quiere decir. Gracias, muchas gracias.

Lo escuché mirando el horizonte. El mismo al que, desde el otro lado, le había expresado mi sueño de estar aquí. La voz de María Elena funcionaba como mi “estar allá”, en esta fórmula geertziana combinable con el “estar acá”, pero claro, la experiencia estaba inmantando mi brújula etnográfica desde el tantas veces deseado, imaginado y soñado “Gran Allá” de María Elena y de todos mis amigos afroporteños. Los sueños se entremezclaban: el de un futuro mejor, el de una identidad afincada, los de aquí, los de allá, como las aguas marrones y azules de esas latitudes. El sextante indicaba un rumbo de doble vía en el que debía asumir el compromiso por ensayar traducciones. He aquí un intento.

3. *Kalunga del Plata. Metodología y antecedentes*

Entre 1580 y 1861 una cantidad imprecisa pero importante de esclavizados fueron ingresados a la Argentina por el puerto de Buenos Aires, mayormente procedentes de la región centroafricana (Congo y Angola). Se distribuyeron por todas las provincias del país. La mayoría eran comercializados entre haciendas desde Buenos Aires hacia el norte, siguiendo el circuito comercial Río de La Plata-Potosí (Alto Perú, actual Bolivia) pero se registran asentamientos en las provincias patagónicas, incluyendo las islas Malvinas, donde 31 africanos esclavizados fueron llevados por Luis Vernet en 1828 para fundar Puerto Luis y ejercer soberanía territorial (Cirio, 2022).

En la actualidad, en diversas provincias argentinas, un sector de los descendientes de aquellos esclavizados se agrupa y se reconoce como “afroargentinos del tronco colonial”, continúan practicando tradiciones que identifican como propias y llevan adelante acciones políticas de reivindicación ante el Estado desde asociaciones civiles. Se trata de una

población que viene siendo históricamente invisibilizada e insonorizada, pese a formar parte de la identidad nacional. Como ya mencionamos, entre sus tradiciones vigentes se destaca el candombe, género musical-dancístico en el que el tambor posee una centralidad determinante y que adquiere diversas particularidades de acuerdo a cada locación. Las memorias sonoras afroargentinas permiten acceder a experiencias que activan un vínculo con tradiciones de matriz afro como las congoleñas.

En este artículo deseo explorar esas vinculaciones a partir de un canto emblemático para los afroargentinos del tronco colonial. Me refiero a *Misibamba*, que no solo le da el nombre a la asociación que los nuclea con sede en Merlo, Provincia de Buenos Aires, sino que también es considerado por ellos como el canto más antiguo, conocido y vigente hasta el momento.

El propósito de esta investigación no es sumar una mera hipótesis a la larga lista de posibles orígenes étnicos de esta población, sino destacar las memorias sonoras como expresiones poderosas y eficaces para dar cuenta de las relaciones entre África y los descendientes de esclavizados en Argentina. A tal efecto me focalizaré en un canto –*Misibamba*– relevado en localidades de la zona oeste de Buenos Aires, Argentina y en mis experiencias con el mismo en República Democrática de Congo (RDC). Mi metodología se basa en el trabajo etnográfico que realizo desde 2008 con familias afroargentinas del tronco colonial de la provincia de Buenos Aires y en actividades que realizamos con Norberto Pablo Cirio en la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la UNLP, así como en experiencias etnográficas desarrolladas en 2024 y 2025 en Kinshasa y en Moanda –Congo Central– (RDC). Los insumos utilizados para mis indagaciones también incluyen transcripciones y entrevistas realizadas del archivo personal de Cirio, quien trabaja con los afroporteños desde 2003.³

En términos metodológicos mi propuesta se fundamenta en una etnografía multilocal, pero no solo me refiero a la misma en términos de la ampliación del campo a diversas localidades (Buenos Aires, Kinshasa, Moanda), sino en el sentido propuesto por George Marcus (2001) y que se relaciona con los compromisos personales contradictorios que se traducen en experiencias etnográficas cambiantes que requieren de una dinámica de renegociación de identidades en diferentes lugares mientras se profundiza el conocimiento sobre el sistema-mundo. Entrevistador, entrevistado, argentino, académico, educador musical, tamborero, portador de saberes

³ Agradezco profundamente a Norberto Pablo Cirio por su generosidad al compartir sus materiales y conocimientos, así como los comentarios referidos al texto que aquí se presentan.

afroporteños y de saberes congoleños. Tales fueron algunas de las funciones que desarrollé en el campo, donde ensayé diversas estrategias lingüísticas entre el español, el francés, el inglés y algunas frases en *kikongo*. Fui un *mundele* –portador de piel blanca– en R. D. Congo, tocando el tambor *ngoma*, lo cual me inscribió de un modo particular en la consideración congoleña. De un modo similar ocurrió al ser blanco, académico y tamborero en mis encuentros en Ciudad Evita con las familias afroporteñas. Fui *mundele* en R. D. Congo pero como académico y conferencista recibí muestras de respeto en los ámbitos institucionales de Kinshasa. Fui *mundele* cargando bolsas de supermercado en el barrio Gombe y extrayendo dinero del cajero automático del hotel Memling –dónde en 1960 se hospedó Louis Armstrong– y corriendo para evitar el arrebato de los *kuluna* –bandas delincuenciales de adolescentes–. Fui un blanco académico en mi Universidad, en La Plata, presentando a María Elena Lamadrid y a Thobos Lubamba –maestro tamborero congoleño– en diversos eventos. Fui un blanco académico atemorizado y torpe esperando a Carlos Lamadrid en la intersección de las avenidas Cristania y Crovara para ir al barrio BID, en Ciudad Evita. Allí, en el patio de la tía Coca, fui un tamborero aprendiz del candombe porteño y transmisor de las musicalidades *kongo*.

Para abordar mi trabajo, utilicé el canto *Misibamba* como un sextante, aquel instrumento utilizado por los navegantes para trazar rumbos oceánicos midiendo el ángulo entre un cuerpo celeste y el horizonte (Baumann en Balkenhol *et.al*, 2020). Más allá de la poética, esta comparación señala la historicidad de los vínculos a través del Atlántico negro. Paul Gilroy (1993) destaca la figura del barco como una unidad de análisis o *cronotopo* que funciona como una referencia inmediata sobre la travesía intermedia, los proyectos del regreso redentor al África y la circulación de ideas, activistas, materialidades y sus artefactos claves: libros, documentos, grabaciones, partituras, instrumentos musicales, etc. “El barco seguía siendo quizás el conducto más importante de la comunicación panafricana antes de la aparición de las grabaciones *long play*” sostiene Linebaugh (en Gilroy, 1993: 13, traducción propia), lo que nos permite destacar el sonido como una expresión determinante para el mapeo itinerante de estas rutas. El mundo atlántico se fue costurando, uniendo y re-de-construyendo a través de los barcos que se configuraban como espacio-tiempos que conjuntaban idiomas y formas de cultura expresiva como narraciones, cantos, danzas y toques de tambor, circunstancia que invita a pensar, siguiendo a Marcus Rediker, que “todo el barco, dado que era de madera, constituía un vasto instrumento de percusión” (Rediker, 2021: 386). Solo reemplazaría “instrumento de percusión” por “tambor”, ya que en las etnografías experimentadas para esta

investigación el tambor se presenta como un concepto que trasciende su materialidad para inscribirse como emblema identitario, representativo de la ancestralidad, de la memoria y de la tradición africana y su diáspora. El *barco tambor* no solo transportaba personas esclavizadas como dispositivo ominoso y central del régimen colonial. También cargaba grupos de personas y objetos portadores e inscriptores de memorias sonoras que pueden ser activadas como un modo de revelar las redes de conexiones en las que se insertan.

3.1. Estudios sobre música afroargentina. Dos períodos

Hacia fines del siglo XIX, concomitante a la invención del fonógrafo, la recopilación de músicas extra-europeas, folclóricas y de tradición oral fue una incipiente actividad en la antropología. El entusiasmo tenía fines clasificatorios y comparativos, en sintonía con el evolucionismo propio del período fundacional de la disciplina. Esta actividad fue moldeando la figura de investigadores preparados en el lenguaje musical y su transcripción, dando lugar a la etnomusicología, un campo disciplinar que se constituye hacia 1950 y que fue motivo de transformaciones basadas en la tensión entre el enfoque estrictamente musical y el cultural –algo que Alan Merriam refiere como un dilema que la antropología de la música debía resolver (Merriam 1969; Menezes Bastos 2014; Pérez Guarnieri 2024).

La Argentina no fue ajena a ese proceso. Carlos Vega, referente e impulsor de la musicología local, inauguró el método etnográfico para recopilar música con el objetivo de rescatarlas de, lo que creía, era su inminente pérdida ante el avance de la civilización. Sin embargo, en la revisión de los materiales recopilados, la afroargentina posee un espacio extremadamente reducido, lo cual es justificado por Vega en su artículo *Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo* (1936). Allí posiciona a los afroargentinos en un espacio-tiempo suburbano del pasado caracterizado por instrumentos y prácticas simples que evoluciona por influjo del ambiente culto de la ciudad. Desde su perspectiva evolucionista y difusionista no solo establece la distinción entre pasado-presente, también la dicotomía campo-ciudad, ubicando a los afroargentinos en una ruralidad rústica y bárbara.

Esta perspectiva ya ha sido problematizada en otros trabajos (Chamosa, 2012; Cirio, 2022b) y mi objetivo no es presentar aquí una revisión de estos antecedentes, lo que excede los alcances del artículo. Pero creo importante llamar la atención sobre el campo de estudios en el cual se inserta mi investigación. Podemos mencionar a este primer período de los estudios sobre la música afroargentina como el de un prolongado silencio. Elijo la

palabra silencio de modo deliberado y agrego que podríamos mejor calificarlo como un período de *silenciamiento* o de *muteo*, ya que se trata de una música vigente, transmitida generacionalmente de modo ininterrumpido que en su momento no recibió la atención de los especialistas. Aunque los tambores retumbaban apenas a unos metros de los centros académicos y administrativos, ni la etnomusicología generó registros ni la educación musical propuso métodos que incluyan a estas músicas.

A partir del impulso generado por la publicación del libro *Los Afroargentinos de Buenos Aires* (Reid Andrews, 1989) se operó un cambio en el campo de estudios. Los académicos comenzaron a problematizar la difundida aparente “desaparición” afroargentina y a identificar su presencia en la identidad nacional. Respecto a lo musical debemos mencionar el artículo de Frigerio (1993) como uno de los primeros llamados de atención sobre la posible vigencia del candombe, lo que luego Cirio (2003) comprueba, profundiza y presenta en lo que podemos mencionar como un *giro acústico* que permitió amplificar las voces afroporteñas, sus repertorios y contextos reconstituyendo el campo de la música afroargentina y enfatizando su vigencia.

4. Registros del canto *Misibamba*

En el giro propuesto por Cirio no solo se avanza en el registro del repertorio vigente entre los afroporteños, también propone una clasificación *etic* del repertorio a los fines analíticos: Ancestral africano; Tradicional afroporteño; Tradicionalizaciones modernas, y Contemporáneo afroporteño (Cirio, 2007). Con la primera categoría se refiere al repertorio considerado más antiguo, aquel que los afroporteños vinculan con el período esclavista argentino y la travesía intermedia. Son cantos en lenguas africanas cuyo significado y/o traducción es desconocida por sus cultores, lo que motiva a que se le asigne una procedencia en África. En mi experiencia he comprobado que, en general, las *performances*, se inician con esos cantos que contienen palabras que se transmiten fonéticamente y vehiculizan significados de africanía, entendiendo a esta última como “aquella identidad que los afrodescendientes fueron modelando para resistirse a la esclavización” (Arocha en Ferreira Makl, 2008: 237). Si los afroporteños desconocen su traducción, no tienen dudas respecto a su procedencia –África– ni del modo en el cual lo han aprendido –tradición oral familiar– por lo que solo los cantan de acuerdo a una fonética comunamente consensuada. De acuerdo a consultas de Cirio al Prof. Daniel Mutombo Huta-Mukana –especialista de la República Democrática del Congo– en 2007, la lengua empleada en estos cantos es el *kikongo*. Asimismo, en dicho artículo se establece un indicio sobre el cual

indagaré más adelante: los interlocutores asocian el canto al “baile del Santo”, una práctica de invocación a las entidades espirituales por medio de la música y la danza (Cirio, 2007).

Mi objetivo en esta comunicación es tomar el canto *Misibamba* como una memoria sonora afroporteña de relevancia para poner en valor el vínculo entre los afroporteños y su africanía, evitando relaciones esencialistas y lecturas lineales tendientes a buscar correspondencias unívocas y monolíticas. A tal efecto, haré un breve repaso por los registros del canto en sus diversas versiones y fuentes para luego adicionar otros documentos y exploraciones etnográficas que funcionen como indicios para fundamentar dicho vínculo.

4.1. Registros en audio

El registro en audio más antiguo documentado del canto de referencia lo hizo hacia 1970 por el bailarín y coreógrafo José Eduardo “Cubas” Delasán en un descanso de su grupo de baile de temática afro y caribeña que integraban algunos afroporteños en un espectáculo y publicado en el CD *Candombe porteño: nuestro candombe* por del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Cirio, 2016: 18, banda 2). Unos años antes la Unesco publicó el Vol. II del proyecto La Voz de los Sin Voz (cobre con libro, CD y DVD), que incluyó una grabación de ese mismo año por el grupo *Bakongo*, integrado por afroargentinos (Cirio, 2008: 40-41 y 94, banda 8).

4.2. Fuentes escritas publicadas

4.2.1. “Mizibamba”

En el 2000 de *La Revista* –del grupo Clarín– hay una nota titulada “Raíces” con historias de vida de afroargentinos. Se inicia con la fotografía de María Magdalena Lamadrid –referente social afrorosarina– y una síntesis biográfica, comenzando con la referencia al canto que me propongo destacar:

Mizibamba: Esa es la canción que Pocha Lamadrid entona cuando está triste y necesita recuperar fuerzas para su lucha ancestral y cotidiana. Mizibamba es el canto a los dioses africanos invocados por los negros cuando, en el siglo diecisiete, se encontraban en medio del mar, a bordo de un barco rumbo a la esclavitud. Porque María Magdalena Lamadrid, Pocha, lleva en su sangre el espíritu de los tambores africanos, la sabiduría de los bantúes y el recuerdo de un continente que le resulta tan lejano como entrañable. A los 54 años vive en La Matanza, provincia de Buenos Aires, rodeada de decenas de sobrinos, una realidad teñida por estrecheces económicas, y recuerdos de la época en que trabajó como modelo en Bellas Artes. Argentina de quinta generación,

descendientes directas de esclavos que llegaron a estas costas cuando Buenos Aires era apenas la Gran Aldea del Virreinato del Río de La Plata, Pocha es uno del medio millón de afroargentinos que las estadísticas extraoficiales registran en el país (Comisso, 2000).

Aunque breve, son muchos los aspectos destacables. El posicionamiento editorial que hace referencia a los afroargentinos en tiempo presente, marca un quiebre con relación al modo en el que se los suele narrar aún hoy, que se los presenta como una población minoritaria del período colonial y desaparecida para fines del siglo XIX. El fragmento inicia con la palabra “Mizibamba” a modo de subtítulo y da una explicación del significado del canto que permite destacar los conceptos clave del análisis que me interesa desarrollar. Se trata de una música vigente, que transmite “fuerza para su lucha ancestral y cotidiana” por lo que podemos mencionarla como poderosa en el sentido asignado por John M. Chernoff cuando describe el efecto movilizador de las músicas de los tambores *dagomba* (Ghana) y el efecto que poseen para la vinculación social y espiritual (Chernoff, 1979: 170). Asimismo, se expresa la narrativa del arribo forzado de los ancestros africanos esclavizados a la Argentina. Esta narrativa concuerda con los relatos que otros interlocutores afroporteños presentan sobre este canto y que podríamos sintetizar como una memoria sonora de procedencia africana, temporalmente ubicable en el período esclavista o el inmediatamente posterior y, por tanto, una expresión que activa y actualiza las estructuras míticas de la etnogénesis afroargentina. Pero no solo debemos mencionar la africanía y la esclavitud como dos términos clave de este análisis que, como veremos, se replicará en los registros que se presentarán en este artículo. La mención a los “dioses africanos invocados” da cuenta de la religiosidad como otra de las claves del canto que surge en muchas de las explicaciones brindadas por los afroargentinos.

4.2.2. “Misi bamba”

Al momento, la primera publicación que en el ámbito de la etnomusicología incluye este canto es la de Norberto Pablo Cirio (2007: 92), que toma como fuente un video inédito realizado por Ángel Acosta Martínez, de acuerdo al detalle siguiente:

“*Misi bamba*” (probable canto de la Nación Banguela).

Informante: María Elena Aliendo (67 años de edad).

Recolección: Ángel Acosta Martínez. Buenos Aires, 15 de noviembre de 2001. Video. Externación: Canto.

$\text{♩} = 90$

Mi - si bam - bi ió ió,
mi - si bam - bi ió ió,
a misi bamba,
misi bambi ió ió.

A iyam iam kungu si
misi bamba,
misi bamba labá,
a misi bamba,
misi bamba ió ió.

A mi si - bam - ba,
mi - si bam - bi ió ió,
a mi si - bam - ba,
mi - si bam - bi ió ió.

A yam iam kun gu - si,
mi si bam ba,
mi - si bam - ba la - bá.
A mi si - bam - ba,
mi - si bam - ba ió ió
a mi si - bam - ba,
mi - si bam - ba ió ió.

Algunos datos llaman la atención para los objetivos aquí propuestos. Por un lado, que quizá sea un “antiguo canto de la Nación Banguela (Angola)” (Cirio, 2007: 91) según otro informante que en ese trabajo no detalla pero que se trata de Juan Suaqué, en ese momento presidente de la Asociación Misibamba (comunicación personal, Cirio, 2025). Por otro lado, agrega que podría tratarse de un canto religioso, ya que en las consultas al mencionado Prof. Daniel Mutombo Huta-Mukana, surgió que se trataría de un canto en lengua *kikongo* y que el verso “A iyam iam kungu si” sería la deformación de “Nzambi-ampungu” o “Dios todopoderoso” para los *bantú* (Cirio, 2007: 91). Hay dos conceptos clave que surgen en esta primera transcripción musicológica para guiar las hipótesis concernientes al origen del canto: su procedencia en una de las naciones o asociaciones étnicas africanas que existieron en Buenos Aires entre 1770 y 1900 (Reid Andrews, 1989; Chamosa, 2003), concretamente la Nación Banguela; y su posible significación religiosa teniendo en cuenta la referencia a “Dios todopoderoso”, algo sobre lo cual comentaré más adelante, cuando describo la interpretación realizada por especialistas de R. D. Congo.

4.2.3. *Misibamba*, Rita y el rito

Rita Montero (1928-2013) fue una actriz y cantante afroargentina. En una entrevista que Cirio le realizó en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” en 2005 dio su versión del canto *Misibamba* con una breve explicación: “Yo la conozco como una canción de rito [canta el estribillo]. Supongo que esto se cantaba en los sitios, porque estaba el sitio Magí, el sitio Banguela... y no sé qué otro sitio”.

Posteriormente en el libro donde Cirio compila sus entrevistas, Rita referencia a estos cantos “en africano” en un contexto ritual llamado “el baile del Santo” y explica: “Bueno, ya el ritmo [de candombe] era un ritual que hacían, hasta que se concentraban y se concentraban y bailaban y bailaban y bailaban este... con el idioma ‘africano’” (Cirio, 2012: 28). A partir de las preguntas sobre estos cantos dice que se trataba de uno en forma de pregunta y respuesta, agregando que “yo creo que ellos eran de los sitios Mají. También estaban los sitios Banguela y Congo” (Cirio, 2012: 29). También expresó desconocer el significado de la letra pero creo importante destacar que su explicación incluye aspectos claves de la ritualidad afro como la *performance* de tambores, cantos, danza y la intención invocativa, comunicacional con la dimensión espiritual —“se concentraban y se concentraban”—.

4.2.4. *Misibamba*. María Elena y Alexander

En una entrevista a María Elena Lamadrid en 2006 Cirio vuelve a registrar el canto en cuestión. Tras estudiar el video, interesan algunos aspectos. El vocablo que en el artículo de Cirio (2007) se transcribe como “A iyam iam kungu si” y que podría tratarse de una deformación “Nzambi-ampungu” es un indicio importante de su vínculo con el idioma *kikongo*. En este registro María Elena canta “Ayammianpungu si”, que es el modo en el que Cirio lo transcribe en su *Antología de literatura oral y escrita afroargentina* (Cirio, 2012: 33) y debo agregar que, en las *performances* de los años subsiguientes, esta expresión fue asimilándose fonéticamente cada vez más a “nzambi-ampungu”, seguramente por el modo en el que la mencionada conjetura del especialista congoleño interpeló a María Elena y los cultores del canto⁴. Pero más allá de la literalidad o exactitud de las transcripciones, la memoria oral sobre este canto también da cuenta de su uso en un contexto de vinculación con la dimensión espiritual afroargentina. María Elena explica que la aprendió de un africano que frecuentaba las reuniones familiares en su infancia a quien refiere como “el abuelo Alexander” y da un detalle de interés:

Era una abuelo mío que era africano y que nos venía a visitar. Él era africano. Alexander, el apellido no sé. El abuelo lo cantaba... lo tocaba. Y yo recuerdo que bailó mamá, como que le agarró el Santo... Mamá empezó a dar vueltas, vueltas y no paraba. Tocaba él con Eduardo Bahía que era otro negro... tocaban los tambores y cantaban... Bailábamos todos pero mi mamá fue la única que le agarró, decían en esa época, el santo. Todos nos hicimos a un costado porque mamá entró a dar vueltas, vueltas, vueltas, vueltas. Entonces para que se le fuera, me acuerdo que el abuelo Alexander le dijo a Eduardo “baja un poco el ritmo”. Mamá fue parando, parando, parando, parando... Cuando a mamá se le pasa, no se acordaba nada de eso. Por eso te digo que el tambor cuando se toca llama a veces, hay que saberlo tocar. Si bien a mamá la tomó una entidad espiritual, también se la sacaron ellos, con los tambores (María Elena Lamadrid, TC 27, 2006).

⁴ Este aspecto es un buen ejemplo del modo en el que los antropólogos podemos contribuir en la construcción de conocimientos en las poblaciones con las que trabajamos. Al explorar los indicios lingüísticos del canto, la interpretación del especialista congoleño fue operando cambios en su *performance* tendientes a cristalizar tal significado y, por ende, su ineludible conexión idiomática. Barz y Cooley (2008) proponen que al implicarnos en la experiencia etnográfica podemos ir más allá de textos, representaciones y registros para sumergirnos e indagar en nuestro propio agenciamiento, al que mencionan como las *sombras* que construimos y proyectamos.

En una entrevista posterior María Elena vuelve a hacer el canto, esta vez con su prima hermana Ruth Silva, quien dice:

Cuando se cantaba era cuando venía un abuelo, que era norteamericano, que era el que cantaba esa canción que María Elena le puso *Misibamba*. Ahí se cantaba porque ese abuelo sí, cantaba, cantaba cualquier tipo de canciones. [Se llamaba] Alexander. Viejito. Era alto así. Venía siempre bien arreglado con sombrero, con traje, camisa, corbata, chaleco [...] vino con una señora, Rosa, una señora alta. Él empezó a cantar *Misibamba* (Ruth Silva, TC 77, 2009).

Mientras escribía este artículo tuve una conversación telefónica con María Elena y expresó que en la escena descrita, junto a Alexander y Eduardo, estaban Julio y Alberto Lamadrid, quienes también tocaban tambores y a veces se sumaba “el Negro Charol” [Cachura Ávalos] con *mazacaya*. Luego sumó información de interés para este artículo:

El abuelo Alexander les decía, “Ustedes toquen que yo entro”, entonces él esperaba que se arme la base y luego empezaba a tocar, con un tambor finito y largo. Se lo colgaba y lo apoyaba arriba de la silla, en la puntita. Era el único que tocaba parado, los demás estaban sentados. Repiqueteaba distinto a todos los demás, él no hacía la base. No te lo puedo explicar. Yo lo sentía más intenso, más profundo. Mamita [Gumesinda Lamadrid, tía abuela] tenía el tambor en la cabeza. Ella sabía bien de candombe. Era como la matrona del tambor. Dirigía a todos, menos a Alexander. No sé cómo hacía, pero se daba cuenta. Cuando uno iba cruzado lo sacaba. Y Alexander hacía todo bien. Bailaba, tocaba, cantaba. Siempre con una sonrisa. Bailaba *Misibamba* muy diferente a lo que bailaba yo⁵. Era alto y morrudo, pero bailaba como parado con su mujer, Rosa, una mulata francesa, alta. (María Elena Lamadrid, comunicación personal, 8/9/25).

Al indagar sobre la edad de Alexander, María Elena afirma que la escena descrita ocurrió cuando tenía 12 y Alexander 90 años de edad. Asimismo, recuerda que falleció a los 92 en una casa donde vivían varias familias y que tenía una habitación en el fondo de un largo pasillo, con una escalera por donde se cayó. Su papá llegó a asistirlo y a escuchar sus últimas palabras: “No te preocupes, ya llegó mi hora”.

⁵ En Corvalan (2024) puede accederse a una investigación etnográfica que aborda las instancias comunicacionales en el baile del candombe porteño entre los integrantes de la Asociación Misibamba.

Entendiendo a la africanía como el devenir de la identidad africana en América a partir de la experiencia esclavista y asumiendo la complejidad de yuxtaposiciones, copresencias y desplazamientos operados con estas poblaciones, podemos destacar a Alexander como un *agente sonoro primordial* para identificar la posible procedencia de este canto, así como de su contextualización e importancia para la memoria de los afroargentinos del tronco colonial. Se trata de un personaje relevante para la población afroporteña de la primera mitad del siglo XX, lo que fundamenta la necesidad de sintetizar su biografía con los datos aportados, la mayoría de los cuales están expuestos en este apartado.

Alexander era posiblemente africano, hablaba alguna lengua afro y también el inglés. Habría nacido en la década de 1850 y quizás haya vivido en algún momento en Estados Unidos. Portaba conocimientos sobre las musicalidades de matriz afro que incluían su destreza al interpretar cantos, danzas y toques de tambor, así como sobre su vinculación con la dimensión espiritual –por ejemplo, indica cambios en la ejecución del tambor ante la manifestación corporal de la madre de María Elena–. Su *performance* posee indicios de musicalidades *kongo*: el modo de acción al tocar –de pie–, la interpretación y su gramática sonora –espera a que se establezca una base rítmica para luego introducir un repiqueo diferencial, “más intenso”– y el idioma de sus cantos –vocablos como *nɛambi mpungu*–. Seguramente por sus conocimientos, su edad y porte –altura, vestimenta– era muy respetado en este ámbito, tanto, que era el único a quien “la matrona del tambor” no le daba indicaciones. Su esposa, Rosa, era francesa y falleció antes que él.

La referencia al uso ritual del canto *Misibamba* no solo se expresa en el testimonio de María Elena, sino también en el de Ruth Silva y en el de Rita Montero. Son sus cultores quienes le asignan tal funcionalidad, lo que se destaca como un indicio coherente con algunos de los vocablos examinados con los especialistas de R. D. Congo, tal como desarrollaré más adelante. El tema de la espiritualidad afroargentina es uno de los más complejos, encriptados y, por ende, menos explorado en el ámbito académico (Cirio, en prensa).



Figura 3. María Elena Lamadrid bailando candombe con Oscar “Grillo” Nogueira y Perla Robles (tambor). Lomas del Mirador, Buenos Aires, noviembre de 2015
(Foto Augusto Pérez Guarnieri).

4.2.5. Naciones Congo y Bamba

Los africanos esclavizados en Buenos Aires comenzaron a organizarse en cofradías o hermandades religiosas, luego “sociedades africanas” o “naciones” y hacia el siglo XIX en sociedades de socorros mutuos. Este tipo de organizaciones eran favorecidas por las autoridades eclesiásticas y gubernamentales como un modo de aumentar el control sobre la población. Eran generalmente denominadas con nombres de sus grupos étnicos de procedencia.

La Nación Congo es la más antigua registrada y una de las más importantes, junto a las Cambundá, Benguela, Lubolo y Angola. En 1780 la Nación Congo solicita permiso al virrey para realizar bailes públicos y regulares. En 1809 compran una casa, convirtiéndose en la primera con sede. En 1834, siendo la nación más numerosa, se dividen en Congo Augunga y Loango. Evidentemente ese año fue momento de cambios en estas agrupaciones: en la búsqueda de indicios que puedan explicar y/o abrir hipótesis respecto al canto *Misibamba*, se puede acceder a una solicitud del 20 de marzo de 1834 (sugestivamente un siglo antes del nacimiento de María Elena Lamadrid), en la que un grupo de personas de la Nación Bamba solicita permiso a la Policía para formar la Sociedad Bamba (AGN, Sala X, 33-2-1). Firmaron “Antonio Gines moreno libre de la nación Bamba, por sí y á nombre de los individuos de la misma nacion” y argumentaron ser parte de

la Sociedad Conga –la primera sociedad africana establecida en Buenos Aires, en 1809– pero destacando que

la Sociedad Conga se formó primitivamente no solo de los morenos Congos, sino tambien de los Loangos, y de nosotros los Bambas, que nos adherimos á aquellos por ignorar que existiamos en número suficiente para formar Sociedad: pero con el transcurso del tiempo habiendo agregado sucesivamente otros individuos de nuestra nacion, y siendo ya nosotros en numero bastante para organizar una Sociedad de nuestra Nacion, nos hemos reunido con este objeto, separandonos de los Congos.

Ademas de este motivo hay tambien otro de no pequeña consideracion. La diferencia de origen ha causado mas de una vez desagradables disensiones en la Sociedad Conga, á terminos de hallarse en una completa anarquia, y de haber habido entre el mismo Presidente de la Nacion y uno de los socios un pleito largo y ruinoso; por cuyos antecedentes, y para evitar en lo venidero semejantes desordenes nos hemos decidido a separarnos estableciendo la Sociedad de nuestra Nacion.

La solicitud, acompañada de ciento doce firmas, la respondió el Encargado de las Sociedades Africanas de la Policía, Pedro Romero, quien expresó:

que se les puede conceder el permiso que solicitan, supuesto que ellos se proponen hacer la adquisicion de un terreno con los primeros fondos q.e recauden, y entre tanto que lo consiguen, tienen el terreno á casa de uno de los socios donde efectuar sus reuniones.

El documento permite acceder a uno de los tantos testimonios sobre la dinámica de esas sociedades, a las que se les daba, o no, permiso para la sustanciación de sus actividades de acuerdo a una normativa en el marco de las reformas rivadavianas que, entre otros requisitos, incluía la obligación de una propiedad. La autoridad desestimó la petición porque carecían de un inmueble donde desarrollar su labor social.

Vicente Rossi en su libro *Cosas de negros* (cuya primera edición es de 1926), da un pasaje que nos interesa en tanto redimensiona la antigüedad del término *bamba* en el contexto afroargentino:

En los mismos cuarteles se organizaron algunas de aquellas sociedades, en las que tomaban parte sus negros que mas aptitudes tenían para ello. Y es de recordar la de “los bambas”, soldados negros de un batallón de cazadores,

que habían arreglado al criollo cierta canción estilo de candombe clásico que titularon “Bamba queré”, con tanto éxito en el pueblo que les valió el sobrenombre (Rossi, 1958: 102).

Las referencias a *bamba* en el país no se agotan con las aquí explicitadas e incluyen por ejemplo, la mención a un kilombo –establecimiento de esclavizados fugitivos– en Córdoba, la localidad Casa Bamba (Negruzzi, 2020). Asimismo, en la genealogía del payador afroargentino Gabino Ezeiza, se registra a su bisabuelo, “Luis Vicente Ezeyza, de la nación *bamba*” (Cirio, 2022: 76). Estos documentos no son presentados aquí sino como un modo de enfatizar la presencia de la cultura de África Central en Buenos Aires.

5. *Muisi Bamba*. Etnografiando el canto desde R. D. Congo

Durante los meses de noviembre y diciembre de 2024 realicé una estancia de investigación en el *Institute des Arts de Kinshasa* (INA), la cual es parte del proyecto de “El murmullo del tambor: Rutas sonoras entre África y América”, radicado en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires (IIET) con alcances en el Museo Musical Dr. Emilio Azzarini y en el Liceo V. Mercante de la Universidad Nacional de La Plata. El objetivo es explorar las conexiones entre las tradiciones musicales de matriz afro en África y América Latina, con especial énfasis en las tradiciones *kongo* (África Central) y afroporteñas (Argentina), analizando sus contextos, simbolismos e implicancias educativas. Dicha residencia fue posible, en gran parte, por haber sido seleccionado por Programa Ibermúsicas en la línea de acción “Ayudas para la especialización y perfeccionamiento artístico y técnico del sector musical”.

La elección de República Democrática del Congo respondió a la necesidad de profundizar en el conocimiento de las tradiciones *kongo*, ya que se presentan como claves para abordar las expresiones musicales de la diáspora africana en América (Mintz y Price, 2012) y, asimismo, se constituyen como un campo de estudios de relativa vacancia. Es importante destacar que, siguiendo a Mirzoeff (2003), “Congo” fue establecido por la antropología evolutiva como un espacio-tiempo primitivo, abandonado por el progreso, sobre el que se operó una transformación de la civilización del *Reino del Kongo*, una unidad política y cultural que abarcaba la extensa región centroafricana (Balandier, 1968). Principalmente desde la exitosa publicación en 1878 de *Through the dark continent* –los relatos de viaje de Henry M. Stanley, explorador inglés al servicio de la monarquía belga– *Kongo* se difundió como el centro del África más primitiva, cristalizándose “Congo” como el

kilómetro cero de la escala evolutiva y, por tanto, un Otro primitivo del occidente civilizado:

La centralidad del conflicto entre lo moderno y lo primitivo en campos tan variados como la cultura política moderna, la ciencia de la raza, la antropología y el arte moderno sugiere que, lejos de ser un lugar irrelevante en la periferia de la historia cultural, *Kongo* era esencial para desarrollar la historia de la modernidad. Fue y sigue siendo un ejemplo espectacular del poder de la transculturización para crear y destruir a la vez. Su peculiar reputación de ser el mismo origen de lo primitivo, lo convirtió en un emplazamiento fundamental para la constitución de los conceptos occidentales de modernidad que están en continua tensión con lo primitivo y el primitivismo (Mirzoeff, 2023: 190).

El reparto colonial del continente africano generó que aquella unidad político cultural *Kongo* se haya dividido en dos estados-nación: República del Congo (ex-colonia francesa) y República Democrática del Congo (ex-colonia belga). A este último país pude viajar en 2024 para experimentar y poner en valor los lazos entre las memorias sonoras afroargentinas y congoleñas a través del trabajo etnográfico en Kinshasa y en Moanda (Congo Central), abriendo una línea de investigación que, desde los estudios afroargentinos, ha sido abordada casi exclusivamente desde el aspecto archivístico y bibliográfico. Una invitación posterior del Ministerio de Cultura de R. D. Congo me permitió realizar otra estancia en julio 2025 en dicho país, por lo que pude profundizar mi investigación.

En todas las situaciones etnográficas tuve la oportunidad de involucrarme –en mayor o menor medida, de acuerdo a las contingencias– como agente o transmisor de las memorias sonoras afroporteñas. El esquema general utilizado fue el de una breve presentación de los objetivos de mi estancia, incluyendo una *performance* de candombe porteño y la proyección de distintos registros audiovisuales del mismo género. La *performance* como escena introductoria de los encuentros, me permitió un acceso al hacer inmediato, ya que en todos los casos hubo respuestas musicales: marcando la clave con las manos; bailando; vociferando y remarcando algunas de las palabras; o involucrándose de todos esos modos junto a mí y/o a las grabaciones.

Mi *performance* se propuso como un juego especular y sorpresivo en el que los entrevistados eran invitados en primera instancia a conocer e indagar corporalmente las memorias sonoras afroporteñas. Durante el encuentro ellos accedían a mi información sobre la musicalidad afroargentina, en una

dinámica intersubjetiva en la que muchas veces ocupé el rol de entrevistado, brindando datos y detalles. Mi imagen de entrevistador-entrevistado refractaba una música que les resultaba propia, familiar, al mismo tiempo que les resultaba exótico que fuera interpretada por mis manos y voz, en tanto blanco, argentino y académico. La proyección de los videos y la mención a que los afroargentinos son “descendientes de esclavizados provenientes mayormente de la región Congo-Angola” generó una (re)significación de esas memorias sonoras. A partir de esta escena, las entrevistas se focalizaron en los conocimientos particulares de cada interlocutor.

De la información y registros obtenidos he seleccionado algunos datos y experiencias que permitirán cumplir con mi objetivo de poner en valor el vínculo del canto *Misibamba* con la cultura congoleña. Tanto en el ámbito del *Institute National des Arts* –conformado por investigadores, docentes y alumnos de música⁶– como en mis experiencias etnográficas con poblaciones en las afueras de Kinshasa y en Moanda –como la relatada al inicio de este artículo– la reacción general ante mi *performance* de candombe, fue la de sumarse a cantar, tocar y/o bailar. Hubo un reconocimiento casi inmediato, gestual, corporal y sonoro de la musicalidad afroporteña como algo que los mismos interlocutores denominaban “propio” con expresiones como: “Esto es nuestro, es de acá”; “Es familiar”; “Es de nuestros ancestros que se fueron”. Una de las definiciones más poderosas fue la ofrecida por el Prof. Salabiaku⁷ en noviembre de 2024: “El candombe es la música negra que traduce las raíces *kongo* hacia América.” Ante mi repregunta sobre si se refería a una transmisión o a una traducción, me insistió en la idea de la traducción, argumentando “que la música es un lenguaje”.

En la medida en la que pude indagar respecto a las similitudes sonoras que podrían hallar entre ambas músicas, hubo un énfasis en incluir en un todo orgánico al candombe y las musicalidades de la región Congo Central.

⁶ A modo de reconocimiento y agradecimiento por las atenciones recibidas y la generosidad en los intercambios voy a mencionar a quienes participaron en mis encuentros etnográficos en la Institución: Profesores e investigadores: Ilunga-Kasongo, Eric; Luzolo, Javier; Kuzaluka, Jules; Makwendi Zo Mbengi; Mondo Mumbanza, Simon; Nlandu Bernard, Nyimi; Salabiaku-Njunkadi, Sébastien; Mampuya Mbaki, J.C.; Kawala Nkisuka, Gracien; Ntela, Guelor; Lutangamo Kiangbeni, Michel; Lokaa is Amboyo, Aimé. *Alumnos*: Bokoso, Shoviz Sam; Lutono, Anelka; Ngalula, Regine; Mazangu, Chaceline; Makasi, Richet; Nlandu, Divine; Mbelani, Johanna; Esso, Divin.

⁷ Reconocido entre sus pares como un referente de las tradiciones culturales *kongo*, el Lic. Sébastien Salabiaku Ntunkadi está especializado en etnomusicología congoleña y es Profesor de las cátedras Análisis de las Músicas de Tradición Oral y Pedagogía y Didáctica Musical del *Institute National des Arts*, Kinshasa.

Los detalles de tales coincidencias exceden a este artículo pero voy a mencionar y agrupar algunas generalidades.

5.1. Vínculos rítmicos

La clave de candombe es una línea de tiempo reconocida y muchas veces utilizada en géneros populares como la rumba congoleña, declarado como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por UNESCO en 2021 y emblema de República Democrática del Congo y República del Congo.

El fraseo y la densidad de los toques poseen muchas similitudes con las musicalidades *manianga*, por ejemplo, en términos de los siguientes patrones:



Figura 4. Patrones rítmicos estructurantes de las musicalidades *Manianga*

Se trata de patrones identificables en el candombe porteño vigente y concretamente el patrón A en diversos documentos que los asocian con el candombe y la milonga del siglo XIX –a través de las partituras de Zenón Rolón– (Pérez Guarnieri, en prensa), así como en las milongas cantadas relevadas por Carlos Vega ca. 1940, quien denomina a esta estructura como “síncopa menor” (Vega, 1944). Los patrones B y C son variaciones que bien resumen las bases resultantes de los tambores *ngoma* en los géneros musicales *manianga*. El patrón C se conoce en Argentina como habanera, entre los afroporteños como zemba (Cirio, 2007) y es mencionado como un patrón estructurante del período fundacional del tango: “el ritmo africano guardia vieja” (Bozzarelli, 1989: 12). Esta coincidencia conduce a afirmar que, lejos de presentarse como rasgos aislados e inconexos, se trata de estructuras que vehiculizan sentidos sonoros histórica y culturalmente situados. Tales estructuras –que podrían analizarse como *topos* sonoros, en línea con la propuesta tópica de Melanie Plesch (2008)– permiten fundamentar con elementos técnicos explícitos del lenguaje musical occidental la relación entre el candombe porteño, la milonga y las musicalidades congoleñas.

5.2. Vínculos organológicos

Los tambores de cuero, tocados con la mano, representan una continuidad con los tambores *ngoma* de la tradición *kongo*, que son tubulares y de un parche

clavado. Al analizar los videos de las comparsas afroporteñas registradas en películas como *Amalia*, de 1936; o *Juvenilia* de 1943, el Prof. Mondo⁸ hizo referencia a los ensambles *masikulu* –región Congo Central– donde se utilizan tambores de colgar y cuernos de antílope –utilizados como aerófonos– para interpretar en ocasión de la entronización o fallecimiento de los jefes, así como de la visita de personajes importantes. *Sikulu* se traduce como tambor en lengua *kikongo*, palabra proveniente del verbo *sika*, batir, tocar. (Profesores Mondo y Salabiaku, noviembre 2024).

La inclusión de idiófonos de sacudimiento como la *mazacaya* se destaca como otra coincidencia. Entre los congoleños se conocen este tipo de instrumentos como *chaka-chaka* o *nzakalas*. Pueden ser elaborados con calabazas y también con latas o recipientes plásticos y pude comprobar que se les asigna mucha importancia, a tal punto que una *performance* no se considera completa sin la ejecución de *chaka-chaka*.

Con respecto a la denominación de los instrumentos, coincido con Kofi Agawu (2016) cuando critica la perspectiva homogeneizante de Hornbostel y Sachs, basada en el modo de producción sonora, relevando la *performance* a un rol secundario. Esta perspectiva –mayormente difundida en etnomusicología y los estudios que incluyen a los objetos productores de sonido– no considera el punto de vista del nativo, su realidad y el modo en el que se conceptualizan las dimensiones físicas y simbólicas de sus instrumentos musicales. Por eso se pregunta ¿qué hay en un nombre?, destacando que en general la pronunciación del nombre de un instrumento nos acerca al mundo fonético y otros patrones culturales de procedencia. La *mazacaya* es un buen ejemplo para ilustrar esta problemática. Podemos describirla como un idiófono de golpe indirecto, de sacudimiento, construida con un mango de madera que se inserta en uno o más vasos de hojalata rellenos de pequeños objetos metálicos y/o piedras. Se ha identificado en la iconografía y documentación relevada desde el siglo XIX (Rossi, 1958; Cirio, 2006 y 2013). Asimismo, debemos mencionar su vigencia y el uso que le hemos dado en la recreación de diversos toques en el marco de proyectos de investigación actualmente en curso⁹. Sin embargo, no fue hasta la etnografía en R. D. Congo que relacioné su nombre con la fonética *kongo* y esto fue en

⁸ Simon Mondo Mumbanza es Doctor en Etnomusicología y docente de tal asignatura en el *Institute National des Arts*, Kinshasa.

⁹ Puede accederse a las clases tituladas “El murmullo del tambor: el candombe porteño en el cine nacional”, disponibles en https://www.youtube.com/watch?v=22ZtTyc-bKY&list=PLB_gjTV4jL4ys4nOTOxYnhIzPfGwLomOV&index=14

mi primer encuentro en el INA. Llegué con un tambor de candombe porteño y una *mazacaya*, ambos contruidos por Alejo Ortega –luthier platense– que entregué como obsequio a las autoridades del INA. En el instante en el que hice sonar la *mazacaya*, los presentes –profesores y alumnos de música– expresaron “¡chaka-chaka!”. No he encontrado traducciones literales y mis interlocutores me explicaron que se trata de una onomatopeya representativa del instrumento. *Mazacaya* podría interpretarse en lengua *kikongo* como *ma* –pronombre “nuestra”–, *zacaya* –el sonido del instrumento– del mismo modo en el que funcionan los nombres *chaka-chaka* o *nzakala*. Es decir que este instrumento, generalmente considerado por los afroporteños como complemento, podría tener una centralidad en términos de la vinculación con la musicalidad congoleña que en esta investigación propongo identificar.

5.3. Vínculos idiomáticos

A partir de mi *performance* de candombe y de la proyección de videos, el canto *Misibamba* tuvo un impacto inesperado. Durante mis recorridos por el INA los alumnos lo cantaban al verme y fue emotivo comprobar el modo en el cual esa memoria sonora afroporteña circulaba por los pasillos y se imprimía en sus cuerpos. Fue impactante no solo por la repercusión sino por su eficacia. Se trata de un canto que yo aprendí por parte de María Elena Lamadrid –quien hoy tiene 91 años–; que lo recibió del abuelo Alexander en su infancia; que a partir de su práctica y transmisión se convirtió en un emblema afroargentino y que ahora se incorporaba a la cotidianeidad de una de las instituciones más importantes de África Central. Quizás por su melodía, por la clave de candombe, por su expresividad, por las palabras que se incluyen en el canto o por el dominio de lo inexplicable –tan habitual en el ámbito de las religiosidades de matriz africana– ocupó gran parte de las conversaciones que tuve con los especialistas.

La cuestión idiomática fue central. La sola mención a la palabra candombe implicaba la inmediata referencia a *ndombe*, que es “color negro” en lengua *kikongo*. Indagué sobre cada una de las palabras que los afroporteños incluyen en sus cantos en “africano” pero una y otra vez mis interlocutores volvían sobre *Misibamba*. Al respecto, el Prof. Sébastiane Salabiaku –reconocido como el mayor especialista sobre estas músicas– me ofreció una interpretación que fue validada por todo el cuerpo docente que participó de los encuentros: En *kikongo* la expresión *Misibamba* puede ser la contracción –algo reformada– de *Muisi Bamba*. *Muisi* es un genitivo, “son de, provienen de, pertenecen a”; y *bamba* podría hacer referencia a una de las primeras misiones católicas –*Mbamba*– de lo que se conoce como el Antiguo

Reino del *Kongo*, organización política previa a la colonización. En la imagen 5 se puede apreciar la referencia.

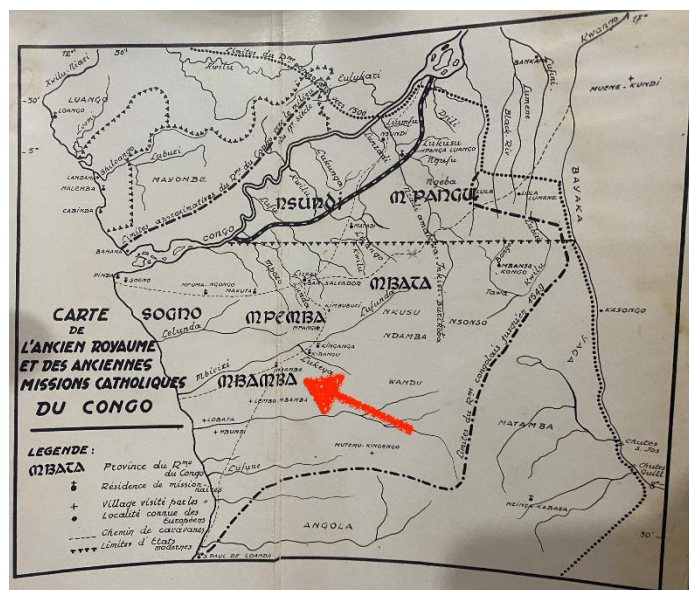


Figura 5. “Mapa del antiguo reino y las antiguas misiones católicas del Congo” (Van Wing, 1938, s/r, traducción propia). La flecha roja indica la Misión MBamba.

La expresión *nzambi ampungu* o *nzambi mpúngu* es “Dios todopoderoso” y, según el Prof. Salabiaku, es utilizada aquí como la exclamación “Oh Dios!”, probablemente como indicativo de júbilo, de alegría o satisfacción. Una aclaración es pertinente: *Nzambi*, en tanto “dios, deidad” es una expresión existente en la región aún antes de la llegada de los primeros misioneros, tal como expresa el sacerdote jesuita Joseph van Wing en uno de los estudios referenciales sobre la religiosidad congoleña:

El nombre [Nzambi Mpungu] existía antes de la llegada de los primeros misioneros. De hecho, desde principios del siglo XVI, como atestiguan todos los documentos, tanto nativos como misioneros usaban la palabra “Szambi” para designar al Dios de los cristianos.

Los paganos actuales, al igual que los del siglo XVII, suelen añadir el epíteto ‘Mpungu’ a este nombre. Asociada con verbos como ‘cantar’ y ‘hablar’, la palabra ‘mpungu’ significa: excelente cantante, excelente orador. Mpungu es también el nombre genérico de toda una clase especial de fetiches que son principalmente protectores y se dice que están habitados por el espíritu de un antepasado (van Wing, 1938: 23, traducción propia).

La acepción “fetiche” –*n`kisi*, en *kikongo*– al vocablo *mpungu* también me fue transmitida por Thobos Lubamba, maestro tamborero congoleño, en 2013 en su primera visita a la Argentina, agregando que puede traducirse como una vasija o batea donde colocar las ofrendas a la deidad y/o a los ancestros. Según Kiatezua Luyaluka (2015), la traducción de “Nzambi Mpungu” como “Dios Todopoderoso” es una interpretación superlativa que responde a una estrategia de los misioneros por sostener la idea de Dios Omnipotente. Por tal motivo llama la atención sobre el concepto *mpungu*, que es sinónimo de *n`kisi* y debe traducirse como “poder”, representando el principio bantú de ser-fuerza (Luyaluka, 2015). Es interesante el modo en el que el lenguaje dinamiza y expresa capas de sentido e historias que, como en este caso, atraviesan espacio-tiempos. De una u otra manera, la expresión es una clara mención a la religiosidad de esta zona de África Central.

Por otro lado, el monosílabo *io* –presente en el verso “misibamba io io”– se traduce como “este, el que está aquí”. Cuando luego el canto expresa “Misi bamba labá”, la referencia al francés podría indicar *Là-bas*, “allí o allá” –*iuná* en *kikongo*–. La mención a estas traducciones generó que el Prof. Salabiaku utilice una ampulosa gestualidad con sus brazos mientras me indicaba: “Este, aquel, aquí, allá”, lo cual sería históricamente plausible si consideramos que la colonización de país fue francófona. Por ende, la interpretación completa podría ser “Este o estos que están aquí son los que vienen de Bamba, Oh Dios”; que también podría incluir algún pasaje que indique “Los que están allá también”.

6. Conclusiones

En 1899 Joseph Conrad escribió *El corazón de las tinieblas*, novela corta basada en los informes de Roger Casement sobre el Estado Libre del Congo y a modo de denuncia sobre el sistema de opresión y muerte operado en esa región de África Central. La novela transcurre como una navegación río arriba, desde la desembocadura del Congo hasta encontrar al Sr. Kurtz, personaje que encarna la voracidad colonialista por el marfil. El relato expresa el despiadado avance del coloniaje sobre el África y coloca el foco en la peor de las barbaries: aquella consciente, interesada y fundamentada en la civilización y el progreso. A partir de mi etnografía y asumiendo los riesgos que implican los desplazamientos en ese país,¹⁰ pude experimentar esa matriz

¹⁰ En la actualidad se encuentran vigentes los enfrentamientos bélicos generados por los intereses de las empresas mineras multinacionales en la frontera oriental, lo que genera desplazamientos internos y controles militares de documentación en todo el país.

heredada de empobrecimiento y marginación que somete a la población congoleña a vivir en condiciones de extrema vulnerabilidad.

Unos años antes de adueñarse a título personal de la extensa región conocida hoy como República Democrática del Congo, el rey belga Leopoldo II había posicionado su interés en nuestro país, tal como surge de una carta enviada a uno de sus ayudantes, de c. 1860:

Estoy especialmente interesado por la provincia argentina de Entre Ríos y por la diminuta isla de Martín García, en la confluencia entre los ríos Uruguay y Paraná. ¿A quién pertenece esa isla? ¿Se podría comprar y establecer allí un puerto libre bajo la protección moral del rey de los belgas? [...] Nada sería más fácil que convertirse en propietario de tierras tres o cuatro veces más extensas que Bélgica en los Estados de Argentina (Hochschild, 2017: 67 y 68).

Es decir que nuestro país no solo se relaciona con el África Central a través de las rutas esclavistas, también por medio de los intereses desplegados los años siguientes por los representantes de la empresa colonial y su irracionalidad destructiva.

Cuando finalizó el siglo XIX en la Argentina habían transcurrido unas cuatro décadas desde la abolición de la esclavitud y la población africana de Buenos Aires —compuesta por los ex esclavizados y sus descendientes de primera generación— mantenía prácticas distintivas que bien podríamos sintetizar en la palabra *candombe*, que hace referencia a la música, la danza, el tambor y la reunión familiar (Cirio y Pérez Guarnieri 2021) y que se constituye como el núcleo central de la cultura afroporteña. Por diversos motivos entre los que se incluyen la narrativa hegemónica, la desatención generalizada de los académicos, el mestizaje, la marginalización y los desplazamientos, se trata de una población históricamente invisibilizada e insonorizada. A causa de ello, en las últimas décadas se ha generado un movimiento de autoafirmación y reivindicación étnica que tiene a la Asociación Misibamba de Afroargentinos del Tronco Colonial como protagonista de los reclamos de políticas públicas de visibilización ante el Estado. La búsqueda de la identidad es algo que los atraviesa. Es un tema recurrente e inacabado, como una gran espiral *kongo* que permanece de modo subterráneo. En 2010, en Ciudad Evita, César Lamadrid me dijo:

¿Guarnieri es apellido italiano, verdad? Qué suerte tenés, porque vos podés averiguar desde dónde vienen tus ancestros. Nosotros no. Somos sexta generación descendientes de los esclavizados del general Araoz de Lamadrid,

pero todas las noches me acuesto pensando cómo sería el nombre real de nuestros ancestros.

Elegí comenzar este artículo con la referencia a los “ancestros olvidados” como un intento de acercamiento a esas búsquedas. De ninguna manera me arrogo la fantasía de haber encontrado orígenes ni exactitudes genealógicas o vinculaciones étnicas para endosar los documentos de identidad de los afroporteños. Tampoco es mi intención inscribirme en el listado de rastreadores de africanismos o supervivencias toda vez que la africanía resuena en los huecos, los patios y las calles de ciudades como Buenos Aires y su complejo devenir esclavista. En el mapeo itinerante propuesto me he dedicado a destacar aquellos indicios que, a través del canto *Misibamba* permiten establecer las conexiones entre el candombe, núcleo de la cultura afroporteña y las musicalidades *kongo* como un modo de amplificar ese entramado atlántico sonoro.

Kalunga no es solo el océano, es un símbolo de vitalidad e inmensidad. El Atlántico no es solo una extensión marítima ni una frontera que separa nuestros continentes. Se trata de un territorio sonoro en el que se inscriben huellas acústicas, prácticas musicales, voces, experiencias auditivas y resonancias afectivas que conforman nuestra identidad. Un entramado que no solo refiere a un fenómeno acústico registrable, medible y cuantificable sino al modo en el que esos sonidos son vividos, recordados, compartidos y resignificados por quienes los habitan, los evocan y los invocan. Y debido a que “el acto de territorialización [es] entre otras cosas, un acto de musicalización de un lugar” (Despret, 2022: 107), el cantar *Misibamba* aquí y allá, el retumbar el candombe en Buenos Aires y en R. D. Congo, es una acción que activa las memorias sonoras afroporteñas y amplifica las voces de aquellos ancestros. Es mi deseo que mis viajes desde y hacia el corazón de estas culturas y los indicios aquí presentados contribuyan a seguir conociendo todo lo que tienen para enseñar a la humanidad ¡*Misibamba ió ió!*

Fuentes

- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Sala X 33-2-1 (1834). Buenos Aires.
COMISSO, SANDRA. “Raíces”. *La Revista*. Buenos Aires, 5 de septiembre: pp. 62-69, 2000.
CONRAD, JOSEPH. *El corazón de las tinieblas*. Buenos Aires: Lea, 2021.

Bibliografía

- AGAWU, KOFI. *The African Imagination in Music*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- BALANDIER, GEORGES. *Daily Life in the Kingdom of the Kongo. From Sixteenth to the Eighteenth Century*. London: George Allen & Unwin, 1968.
- BALKENHOL, M., LLERA BLANES AND R., SARRÓ, R. *Atlantic Perspectives. Places, Spirits and Heritage*. New York: Berghahn, 2020.
- BARZ, GREGORY Y COOLEY, TIMOTHY J. “Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Longlive Fieldwork!” En *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Barz, Gregory y Cooley, Timothy (eds.). New York: Oxford, 2008: pp. 3-24.
- CARVALHO, JOSÉ J. “Las culturas afroamericanas en Iberoamerica: Lo negociable y lo innegociable”. *Antropología Unb* vol. 311, 2002: pp. 1-23.
- CIRIO, NORBERTO PABLO. “La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud”. *Música e Investigación* núm. 12-13. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2003: pp. 181-202.
- . “¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* núm. 21. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, 2007: pp. 84-120.
- . *Mujeres y hombres en la diversidad cultural*, Vol. 2 del Programa UNESCO “La Voz de los Sin Voz”. Buenos Aires: Irco Video. Cofre con libro, CD y DVD, 2008.
- . Rita Montero. *Memorias de piel morena. Una afroargentina en el espectáculo*. Buenos Aires: Dunken, 2012.
- . *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, 2017. Folleto + CD.
- . “Integrando las Islas Malvinas al mapa musical y sonoro argentino. El período 1828-1833 como microcosmos de nuestra diversidad sociocultural”. *Revista musical chilena* vol. 76, núm. 238, 2022: pp. 87-108.
- . *Gabino Ezeiza, payador nacional (1858-1916). Obras musicales incompletas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2022b. Libro + CD.
- . “‘El baile del Santo` o Makumba desde su performance. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, en prensa. Libro + video.

- CIRIO, NORBERTO PABLO Y PÉREZ GUARNIERI, AUGUSTO. “Candombe: tambor, reunión, música. Reflexiones en torno a testimonios escritos y orales del candombe porteño como “género musical” a partir de una obra de Zenón Rolón”. *Trans. Revista transcultural de música* núm. 25, 2021: pp. 1-19.
- CHAMOSA, OSCAR. “To Honor the Ashes of Their Forebears: The Rise and Crisis of African Nations in the Post-Independence State of Buenos Aires, 1820-1860”. *The Americas*, vol. 59, núm. 3, 2003: pp. 347-378.
- . *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- CHERNOFF, JOHN MILLER. *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Music Idioms*. Chicago: University of Chicago, 1979.
- CORVALÁN, MARÍA LAURA. *Menear la bumba: Indicios de un baile quebrado. Corporalidad, comunicación e identidad cultural en el candombe afroporteño. Misibamba en el siglo XXI*. Tesis de doctorado inédita. Universidad Nacional de Rosario, 2024.
- DESCH OBI, T. J. “Combat and the Crossing of the Kalunga”. En *Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*, editado por Linda M. Heywood. Cambridge: University Press, 2002: pp. 353-370.
- DESPRET, VINCIANE. *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus, 2022.
- FARRIS THOMPSON, ROBERT. *Flash of the spirit. African and Afroamerican Art and Philosophy*. New York: Random House, 1983.
- FERREIRA MAKI, L. “Música, artes performativas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”. En G. Lechini (Comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: Herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO, 2008: pp. 225-250.
- FRIGERIO, ALEJANDRO. “El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada”. *Revista de Investigaciones Folklóricas* núm. 8. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993: pp. 50-60.
- . *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: EDUCA, 2000.

- GOMEZ, A. Y KRUMAH NELSON, L. "Drum Culture: Capturing, Connecting and Transmitting an African Legacy in Grenada, Latin American and Caribbean". *Ethnic Studies* vol. 7, núm. 3, 2012: pp. 321-346.
- HEYWOOD, LINDA. *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*. Cambridge: University Press, 2002.
- HERSKOVITS, MELVILLE J. *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon Press, 1958.
- HOCHSCHILD, ADAM. *El fantasma del Rey Leopoldo. Una historia de codicia, terror y heroísmo en el África colonial*. Barcelona: Malpaso, 2017.
- JEAN-BAPTISTE, ÉTIENNE. *Matrice bèlè: les musiques bèlè de Martinique: une référence à un mode social alternatif*. Fort de France: Mizik Label, 2008.
- LUYALUKA, KIATEZUA L. "The notion of N'zambi Ampûngu Tulêndo: an outcome of the kôngo being-force concept". *Hal Open Science*, 2015.
- . "The Spiral as the Basic Semiotic of the Kongo Religion, the Bukongo". *Journal of Black Studies*, núm. 48, 2017: pp. 91-112.
- MARCUS, GEORGE E. "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal". *Alteridades* vol. 11, núm. 22, 2001: pp. 111-127.
- MENEZES BASTOS, RAFAEL. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem". *Aceno*, vol. 1, núm. 1, 2014: pp. 49-101.
- MERRIAM, ALAN. "Ethnomusicology Revisited". *Ethnomusicology* vol. 13, núm. 2, 1969: pp. 213- 229.
- MINTZ, SIDNEY W. Y RICHARD PRICE. *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. México: CIESAS, 2012.
- MIRZOEFF, NICOLÁS. "Transcultur. del Kongo al Congo. En Mirzoeff N., *Una introducción a la cultura visual*. Buenos Aires: Paidós, 2003: pp. 185-218.
- NEGRUZZI, GUIDO ANDRÉS. "Casa Bamba: una historia impensable. Un quilombo en las sierras de Córdoba". *Intersticios de la Política y la Cultura* núm. 15, 2020: pp. 223-247.
- PÉREZ GUARNIERI, AUGUSTO. "Ugulendu: tambores, sonajas, cantos y sonofanías de la espiritualidad garífuna guatemalteca". *Resonancias* núm. 53. Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad

- Católica de Chile, 2023: pp. 93-113.
- . "El áfurugu etnógrafo. Reflexiones metodológicas a partir de experiencias con la musicalidad garífuna". *Ponto Urbe* núm. 32: pp. 1-25, 2024.
- . "Gaicho, negro y curandero: indicios de africanía en Solané". En Norberto Pablo Cirio (Ed.), *Zenón Rolón: el negr(o)culto de la música académica argentina*. Buenos Aires: Instituto de Investigación en Etnomusicología, en prensa.
- PLESCH, MELANIE. "La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". En Pablo Bardin (Comp.), *Los caminos de la música: Europa y Argentina*. San Salvador de Jujuy: UNJ, 2008: pp. 57-108.
- REDIKER, MARCUS. *Barco de esclavos. La trata a través del Atlántico*. Madrid: Capitán Swing, 2021.
- REID ANDREWS, GEORGE. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- ROSSI, VICENTE. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette, 1958.
- VANSINA, JAN. "Foreword". En *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*, editado por Linda Heywood. Cambridge: University Press, 2002: pp. XI-XIII.
- VAN WING, S. J. *Etudes Bakongo. Religion et Magie*. Institut Royal Colonial Belge: Bruxelles, 1938.
- VEGA, CARLOS. "Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo". Buenos Aires: *Cursos y Conferencias* núm. 7, 1936: pp. 765-779.
- . *Panorama de la música popular argentina: Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- YELVINGTON, KEVIN. "The anthropology of Afro-Latin America and the Caribbean: Diasporic dimensions". *Annual Review of Anthropology* vol. 30, 2001: pp. 227-260.