

Los Tambores No Callan

Candombe y nuevos *ethos* militantes en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires



Eva Lamborghini*

Recibido
29 de agosto de 2016

Aceptado:
01 de marzo de 2017

Resumen

En las últimas dos décadas, en la ciudad de Buenos Aires se viene presenciando un notable crecimiento y popularidad de distintas artes performáticas afrolatinoamericanas, de las cuales el candombe afrouruguayo es el que tiene mayor presencia en el espacio público. Habiendo trascendido la comunidad migrante afrouruguayo que lo relocalizó en la década de 1970, hoy es parte de la cultura juvenil de numerosas ciudades del país. Este artículo aborda cómo las resignificaciones al interior de este desarrollo vigoroso se intersectan con otros procesos sociales locales contemporáneos. Focaliza la resignificación del candombe como “resistencia” a partir de un colectivo de tambores y danza –Los tambores no callan– en el que se explicita la conexión entre la performance del candombe y la política en tanto lucha social. Propone que esta práctica cultural forma parte de –y da forma a– nuevos *ethos* militantes en el espacio público de Buenos Aires, la históricamente pretendida “ciudad blanca-europea”.

Palabras clave

Candombe afrouruguayo;
Buenos Aires;
Resignificaciones;
Espacio público;
Política

Drums Cannot be Silenced: candombe and new activist ethos in the public space of Buenos Aires

Abstract

In the past two decades, Buenos Aires has witnessed a surprising growth and popularity of Afro-Latin American cultural practices. Foremost among them, and most visible in the city's public space, is Afro-Uruguayan candombe. Having spread beyond the Uruguayan immigrant community that contributed to its re-localization in the 1970s, it is nowadays widely part of the youth urban culture along the country. The paper discusses the re-significations following this vigorous development and how it intersects with other social processes of contemporary Argentine society. Focusing on the re-signification

Key words

Afro-Uruguayan Candombe;
Buenos Aires;
Resignifications;
Public space;
Politics

* Doctora en Antropología. Universidad de Buenos Aires, Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos (GEALA). Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: lamborghinieva@yahoo.com.ar
Este artículo ha sido realizado en el marco del P. BID PICT 2014 n° 1211 y del PICT 2014-1289-FONCYT-MINCYT

of *candombe* as “resistance”, as performed by a collective of drummers and dancers known as “Los Tambores No Callan” (Drums cannot be silenced), it highlights the connections they establish between this cultural practice and politics as social struggle. It suggests that this cultural practice is part of –and helps shape– new activist ethos in the public space of Buenos Aires, a historically alleged “White” and “European” city.

Os Tambores Não Calam: Candombe e os novos *ethos* militantes no espaço público de Buenos Aires

Resumo

Palavras-chave
Candombe afro-uruguaio;
Buenos Aires;
Ressignificações;
Espaço público;
Política

Nas últimas décadas, vem se presenciando na cidade de Buenos Aires um crescimento popular e notável de distintas artes performáticas afro-latino-americanas, sendo o *candombe* afro-uruguaio o que tem maior presença no espaço público. Tendo transcendido além da comunidade migrante afro-uruguaia que o localizou novamente na década de 1970, faz parte hoje da cultura juvenil de numerosas cidades do país. Este artigo aborda como as ressignificações ao interior deste desenvolvimento vigoroso se interceptam com outros processos sociais locais contemporâneos. Focaliza-se na ressignificação do *candombe* como “resistência” a partir de um coletivo de tambores e dança –Os Tambores Não Calam– no qual se explícita a conexão entre a performance do *candombe* e a política enquanto luta social. Propõe-se que esta prática cultural componha e modele novos *ethos* militantes no espaço público de Buenos Aires: uma cidade historicamente assumida como “branca e europeia”.

Introducción

En Buenos Aires, la históricamente pretendida ciudad “blanca-europea” de América Latina, la práctica de distintas expresiones de “cultura negra”¹ (Frigerio, 2000; Hall, 2003; Sansone, 2003) cobra cada vez mayor relieve. Este fenómeno es parte de una trama conformada tanto por los procesos de reactivación de saberes y culturas populares en general tras la recuperación del gobierno democrático en 1983 —no sólo a través de presentaciones en eventos, plazas y calles, sino también de su enseñanza práctica en programas y talleres en centros culturales—, como por la emergencia de nuevas narrativas multiculturalistas en la década de 1990, en consonancia con cambios regionales y globales (Frigerio y Lamborghini, 2011). Así, los procesos de democratización de culturas silenciadas y negadas —tanto locales como extranjeras— desde mediados de 1980, y las posteriores narrativas de la nación argentina y de la ciudad de Buenos Aires como mosaico de identidades y de culturas diversas, propiciaron la conformación de un campo de actividades artístico-culturales “afro”, llevado a cabo inicialmente por inmigrantes afroargentinos y afrobrasileños y más tarde también por afrocubanos y de otras nacionalidades latinoamericanas y africanas occidentales (Frigerio y Lamborghini, 2009).

Con el cambio de siglo, este “circuito cultural afro” mediado por “trabajadores culturales afro” (Domínguez, 2004)² continuó creciendo, en la medida en que

1. Excede los objetivos de este trabajo una problematización de este término analítico —así como del de “artes/expresiones culturales afrolatinoamericanas”—, que lejos están de remitir a una esencia y a una correspondencia necesaria entre “cultura”, “etnicidad” e “identidad” negras, y cuyos componentes están sujetos a la transformación histórica.

2. Siguiendo a Eugenia Domínguez (2004), los “trabajadores culturales afro” son aquellos inmigrantes que reivindican una ascendencia africana (“afro”) y trabajan desarrollando actividades artísticas o culturales (y así conforman un circuito de itinerarios) que denotan marcas nacionales o regionales constitutivas de la “cultura negra”.
(continúa en página 123)

se fueron sumando más practicantes argentinos —y luego también docentes—. Este campo de actividades culturales afro, además, fue vinculándose en varios puntos con las acciones de reivindicación de un movimiento social afrodescendiente en formación (Frigerio y Lamborghini, 2011). Tras experimentar un aumento progresivo en los últimos años, entre el aprendizaje/práctica de las distintas artes performáticas afrolatinoamericanas —candombe afrouruguayo y candombe porteño,³ capoeira y danzas de orixás afrobrasileras o “danzas afro”, percusión y danzas afroperuanas, afrocubanas y del África sursahariana— se producen fluidas conexiones y tránsitos.

Dentro de este vigoroso desarrollo, el candombe afrouruguayo⁴ es, sin dudas, el que tiene mayor presencia en el espacio público. En Buenos Aires, esta “cultura popular negra” (Ferreira, 2013), transformada en símbolo de la nacionalidad uruguaya (Andrews, 2011), ha ido conformando un “campo” (Bourdieu, 2011)⁵ sumamente dinámico y en continuo crecimiento desde que fue transnacionalizada y relocalizada en el barrio de San Telmo (el antiguo “barrio del tambor”) por una primera generación de inmigrantes afrouruguayos de sectores populares entre mediados y fines de la década de 1970.⁶ Más marcadamente desde la década de 1990, traspasó las distintas generaciones de la comunidad migrante que lo introdujo y enseñó⁷ y aumentó su acceso en sectores sociales que trascienden las marcaciones y pertenencias étnicas, nacionales (y de clase) vinculadas a la práctica, siendo en la actualidad, también, parte de una cultura juvenil argentina, generalmente de clase media.⁸ Este proceso de difusión del candombe afrouruguayo entre nuevos actores sociales ha dado lugar a apropiaciones culturales creativas, en las que se evidencian distintas resignificaciones y construcciones (Lamborghini, 2015; 2017).

Con el foco puesto en algunas de las resignificaciones del candombe como expresión de “resistencia”,⁹ en este trabajo daré cuenta de la importancia que este ha cobrado en la configuración de nuevas formas de expresividad cultural *pero también política* en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires. Argumentaré que este fenómeno coincide con algunos de los cambios que se producen en nuestra escena cultural contemporánea, a la vez que estos se relacionan con las transformaciones sociales resultantes de la crisis neoliberal de fines de la década de 1990 y de 2001 (Wortman, 2009). Partiendo de esta problematización, me centraré en la conformación y las características de un colectivo de candombe —*Los tambores no callan* (LTNC)— en el que se explicita la conexión entre la *performance* de candombe y la militancia política en tanto lucha social. El análisis que presento tiene como base el trabajo de campo realizado en el marco de mi investigación doctoral iniciada en 2008 (Lamborghini, 2015)¹⁰ y el material etnográfico incluye mi participación como bailarina de candombe en numerosas convocatorias de LTNC, desde 2012 hasta la actualidad.

Nuevos ethos militantes candomberos

Cuando se observa el funcionamiento de LTNC, se evidencian características que dialogan con procesos políticos, sociales y culturales más amplios. Me refiero de manera general a la emergencia de los llamados “nuevos movimientos sociales” (Goldman, 2007), las “culturas juveniles” y las *relaciones entre ambos campos* que apuntan a la reconceptualización de la política como estrechamente ligada a la cultura (Reguillo, 2012: 35 y 117).

Estos procesos regionales-globales tienen una raigambre local que nos remite a los “nuevos lenguajes de movilización social” que se perfilan desde la década

3. El candombe porteño ha sido revisibilizado (sobre todo en actuaciones de escenario) de la mano de grupos afroporteños, así como enseñado en el contexto de seminarios teórico-prácticos (Cirio y Pérez Guarnieri, 2016).

4. La *performance* del candombe afrouruguayo es popular, colectiva y callejera. (En página 123.)

5. Esta noción resulta adecuada para pensar cómo los sujetos tejen relaciones de acuerdo con su posesión de desiguales capitales sociales y simbólicos, y así disputan significados y la definición de lo legítimo y lo ilegítimo.

6. El proceso de difusión del candombe en el escenario local está relacionado (aunque no determinado) (continúa en página 124)

7. Para un análisis de este proceso de expansión, ver Frigerio y Lamborghini (2009). (continúa en página 124)

8. Si bien hasta la década de 1990 en Montevideo la extracción social de los grupos de candombe era en sectores populares con núcleos afrodescendientes, en los años 2000 comienza una ampliación del rango social y territorial a sectores medios y populares no-afro (ver Ferreira, 2013). (continúa en página 124)

9. Más adelante especificaré los significados de esta categoría nativa.

10. Mi investigación enfoca las apropiaciones y resignificaciones del candombe afrouruguayo en nuestro contexto poniendo en diálogo distintos marcos analíticos referidos a “estudios afrolatinoamericanos”, “culturas juveniles” y “nuevos movimientos sociales” y destaca la multidimensionalidad/ interseccionalidad necesaria para su abordaje.

11. Bonvillani y colaboradores (2010) se refieren a la conformación de HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el olvido y el silencio), a los Movimientos de Trabajadores Desocupados (MTD) y a las agrupaciones estudiantiles independientes que emergen en esta época. Los “escraches” de la agrupación de derechos humanos HIJOS contra el olvido social y la impunidad concedida por el Estado en torno a la última dictadura militar abrieron un camino hacia nuevas formas de protesta que instauran la “disputa desde el terreno cultural” (Svampa, 2011: 239).

12. Natanson destaca que, a nivel mundial, después de la caída del Muro de Berlín en 1989, la juventud se retiró de la escena política y estuvo cada vez más confinada a los mundos públicos —pero despolitizados— del deporte, el espectáculo y la delincuencia. En cuanto a su repolitización en el caso argentino después del retorno democrático, además de lo referido respecto de fines de 1990 y 2001, agrega un periodo de participación juvenil inédito que se origina en 2003 con el nuevo gobierno de Néstor Kirchner (Natanson, 2013: 99).

de 1990 (Svampa, 2011), entre lo que se destaca la conformación de organizaciones con un fuerte protagonismo juvenil que comparten el rechazo a las formas tradicionales de hacer política y la búsqueda de modos de funcionamiento interno diferentes — más del estilo asambleario —, en un contexto neoliberal de abismo profundo entre ciudadanos e instituciones políticas (Bonvillani *et al.*, 2010).¹¹ Brotes minoritarios de un movimiento juvenil estallaron en simultáneo con la crisis de 2001, un momento — como plantea Natanson (2013) — de extendida antipolítica (cuyo eslogan emblemático fue “Que se vayan todos”), durante el cual, paradójicamente, se repolitizó un sector de la juventud.¹²

Asimismo, el nuevo ciclo de acción colectiva que inauguró la crisis de 2001, con intensas movilizaciones sociales, proclive a la acción directa, a la autoorganización desde abajo y potenciando la presencia de estos grupos en el espacio público (Svampa, 2011), también profundizó la emergencia de gran cantidad de proyectos y acciones culturales promovidos desde diferentes instancias de la sociedad civil: partidos políticos; nuevas formas de hacer política — como asambleas y movimientos piqueteros —; organizaciones cooperativas como comedores, centros solidarios, ONG y nuevos emprendimientos en teatros, galerías, etc. (Wortman, 2009). De manera general, el quehacer artístico se reconfiguró desde lo individual a lo colectivo (a la vez que el término “colectivo” comenzó a circular a través de distintos espacios sociales). Además, y no menos importante para el presente análisis, fue produciéndose un vuelco de la cultura al espacio público, que se configuró como uno de los lugares privilegiados de la cultura en el presente urbano de Buenos Aires (Quiña, 2009).

En este artículo me interesa destacar la continuidad y vigencia de los procesos mencionados y cómo las nuevas formas de articulación entre el arte y la protesta (o la política en general) inciden en la impronta generacional — y no sólo juvenil — que tiene la construcción de LTNC. Propongo que las características de este colectivo — construido en la “interfase” entre política y cultura (Goldman, 2007) — dialogan fluidamente con las modalidades de participación de una “generación política” (Bonvillani *et al.*, 2010). Tomando la noción del “nuevo *ethos* militante” (Svampa, 2011) que conjuga arte y política en un momento en el que distintos actores sociales convergen en la recuperación y la repolitización del espacio público, en el análisis de LTNC plantearé las particularidades de un nuevo *ethos* militante candombero. Asimismo, estableceré relaciones entre esta caracterización y el “*ethos* guerrero” correspondiente a la práctica musical colectiva de los tambores de candombe afroargentino (Ferreira, 2005), encarnado de acuerdo con procesos históricos de subalternidad e invisibilización social, así como con estrategias de resistencia de los actores afrodescendientes en el espacio público montevideano (Ferreira, 2005). Propondré la convergencia entre ambos *ethos* — guerrero y militante — en un contexto social en el que las narrativas de valoración de la diversidad cultural no han erosionado del todo ni la narrativa dominante de la “blanquedad” argentina (Frigerio, 2006), ni la racialización del espacio urbano que le corresponde (Frigerio, 2014). Señalaré cómo las *performances* de LTNC resquebrajan, sin embargo, dicho disciplinamiento y contribuyen con los procesos de desregulación del espacio público que están en marcha desde el retorno de la democracia y que se agudizan poscrisis de 2001 (Frigerio, 2014).

Candombe y luchas sociales

En otro trabajo en el que describí de manera general las apropiaciones del candombe afroargentino en esta margen del Río de la Plata “más allá de identidades negras” (Lamborghini, 2017), planteé que una de las resignificaciones del candombe más relevantes es la idea y la vivencia de la “resistencia” — social, cultural, política— asociada a su práctica. Retomando de manera sintética, en las construcciones de candombe analizadas (que van desde grupos a eventos de candombe, como llamadas y encuentros), este sentido *emic* se enuncia: a) en relación con la presencia del candombe —cultura popular— en el espacio público (más aún cuando su práctica enfrenta frecuentemente adversidades);¹³ b) pasando por la reivindicación de una forma de sociabilidad y lazos comunitarios frente a la mercantilización de la cultura, de la vida social y el individualismo imperante; hasta c) posturas o lecturas más politizadas sobre las formas de llevar a cabo eventos de candombe, como la “autogestión” y la independencia respecto del Estado en la organización de una llamada anual de comparsas. Dependiendo del contexto, grupo o sujeto, uno o varios de estos sentidos pueden ligarse, también, a la “resistencia” de los africanos esclavizados y sus descendientes en Montevideo por medio del candombe, o al papel que tuvo en la oposición a la dictadura uruguaya, así como puede hacerse extensivo a la represión de “lo negro” y a la invisibilización de los afrodescendientes en la Argentina (Lamborghini, 2015).

En el caso de LTNC, la dimensión política del candombe es explícita, constante y eje estructurante de sus acciones en el espacio público y de los modos de imaginarse colectivamente, pues LTNC acompaña/visibiliza con candombe causas y luchas sociales. Ahora bien, desde que en 2008 tamborileros/as y bailarinas/es¹⁴ se convocaron y aunaron bajo este lema por primera vez, evidenciaron que, lejos de “el candombe” y “la política” como entidades homogéneas y abstractas, llevan a la práctica cruces y fusiones entre *ciertas* construcciones del candombe y *ciertas* construcciones de la política. Su propuesta nos dirige a un terreno creado más allá del candombe en tanto que, si bien las acciones de LTNC consisten en ejecutar esta música, los tambores se tocan y los cuerpos se mueven (movilizan) “para otra cosa” —como señaló uno de sus participantes— que excede lo recreativo, lo lúdico o la pertenencia conjunta, y cuyas razones se imprimen, en cada ocasión, por distintas causas sociales siendo las causas sociales las que imprimen razones en cada ocasión. El candombe se convierte entonces en símbolo o *tropo* de significaciones (Geertz, 2003) y LTNC, como colectivo implicado en un proceso ideológico de formulación simbólica, realiza conexiones entre su estructura semántica y la realidad social (Geertz, 2003). (ídem.). Como veremos, este colectivo¹⁵ de candombe —que se plantea horizontal y permanentemente abierto— tiene un fuerte protagonismo de sectores que, así como trascienden las fronteras (étnicas, nacionales, de clase) históricamente asociadas a la práctica,¹⁶ ponen en marcha una construcción con códigos particulares que dialogan diferencialmente, tanto con las formas tradicionales de entender la participación política y la ciudadanía, como con ciertos vectores que guían la organización social del candombe, particularmente en su formato de *comparsa*.¹⁷

Una historia que comenzó un 24 de marzo

Al igual que otras agrupaciones y espacios alternativos politizados contemporáneos, LTNC no tuvo su origen en una idea o proyecto. Su devenir fue marcándose —y continúa haciéndolo— en la práctica, en una dinámica de “prueba y error” (al decir de uno de sus protagonistas) intercalada con espacios

13. Por fuera de los eventos a modo de espectáculo circunscrito en el calendario anual, la ocupación del espacio público mediante esta práctica se ha realizado plagada de conflictos con la policía, los vecinos y otros actores sociales (ver Frigerio y Lamborghini, 2009). Por ello, es posible establecer una línea de continuidad analítica en torno a los conflictos/obstáculos enfrentados por el candombe afroargentino en el espacio público de Buenos Aires hasta el siglo XIX y por el candombe afroargentino desde fines del XX.

14. Empleamos “candomberos/as” de forma intercambiable con “tamborileros/os y bailarinas/es” para no fatigar la lectura, y también para marcar la presencia de las bailarinas, figura relegada en los estudios sobre el tema.

15. El término *emic* “colectivo” se diferencia analíticamente del de “comparsa” del ambiente candombero local y del de “grupo” por fuera de este último. (continúa en página 125)

16. A las convocatorias de LTNC también asisten miembros de comparsas con distintas formas organizativas y antigüedad en el circuito del candombe (incluso algunos integrantes de comparsas más tradicionales), etc.; sobre todo a medida que la construcción se va fortaleciendo y haciendo más conocida para nuevos participantes.

17. En Uruguay, las *Sociedades de Negros y Lubolos* que actúan en el carnaval montevideano se denominan más comúnmente *comparsas*. (continúa en página 125)

18. La reconstrucción de este proceso y de las primeras etapas de LTNC proviene del relato en contexto de entrevista de uno de sus protagonistas y principales propulsores desde la primera etapa.

19. La elección de este espacio verde cercano a la Avenida Warnes, en el barrio policlasista de Agronomía, responde a la necesidad de encontrar lugares donde no superponerse con otros grupos de candombe y que sean semiaislados, de modo de aminorar la posibilidad de quejas vecinales y la actuación policial (ver Frigerio y Lamborghini, 2009).
(continúa en página 125)

20. El fin de semana previo se imprimieron con aerosol remeras blancas con un estencil de dicho lema. El día de la marcha se maquillaron el rostro de rojo y permanecieron en silencio en uno de los cortes musicales.

21. Los orígenes de este grupo femenino de danzas afrobrasileñas de *orixás* remiten a su participación en 1998 en el "Homenaje a la Memoria" de José Delfín Acosta Martínez, del Grupo Cultural Afro (asesinado por la policía en 1996) y los afrodescendientes del Río de la Plata. (continúa en página 125)

22. Ese año, Ángel Acosta, invitado por las Madres de Plaza de Mayo, desfiló con otros tambores —en su mayoría, alumnos de él— por la causa de su hermano, José Delfín (tomamos estos datos de una entrevista realizada por la colega Viviana Parody a Ángel Acosta el 12 de mayo de 2013). (continúa en página 126)

23. Se trata de la bailarina, coreógrafa y docente de danzas de *orixás* ("danzas afro") Cecilia Benavidez.

24. También comenzó a asistir a festivales por la memoria realizados en la zona norte de la ciudad, a partir del Octavo Festival por la Memoria en Florida (Vicente López, marzo de 2009) —organizado por la Asamblea de Florida y otras organizaciones sociales no partidarias—, convocatorias que, al igual que la marcha por el 24 de Marzo a la Plaza de Mayo, han sido sostenidas año a año (no así las del ECuNHi).

25. En la "Masacre de Avellaneda", los militantes populares Maximiliano Kosteki y Darío Santillán fueron asesinados por la policía bonaerense cuando esta reprimía una movilización de organizaciones sociales en las inmediaciones de la estación de Avellaneda del Gran Buenos Aires. (continúa en página 126)

de reflexión presenciales y virtuales. El proceso que le dio origen inició con "ganas de juntarse a tocar" compartidas entre amigos y conocidos¹⁸ que, a fines de 2007, comenzaron a tocar en un espacio verde público en el barrio de Agronomía. Hubo desde el comienzo, en "Warnes"¹⁹ —como fue nombrado este espacio verde por la cercanía a dicha avenida—, un interés de *no* conformar una comparsa en tanto grupo distintivo con dinámica de ensayos y encuentros semanales, etc. Para algunos de "Warnes", una referencia en este sentido fueron los toques de "Chacarita", un espacio de toque abierto localizado en uno de los costados del cementerio homónimo, alternativo del formato de las comparsas, por un lado, y más alejado de las tensiones y jerarquías de las llamadas tradicionales de Plaza Dorrego (San Telmo), por otro.

La primera proyección de un sentido y accionar políticos por parte de los candomberos que hasta entonces se venían juntando en "Warnes" "para tocar y tomar mate", se dio con el toque bajo el lema "Los tambores no callan" en la Marcha anual por la Memoria, la Verdad y la Justicia el 24 de Marzo de 2008, a treinta y dos años del golpe de estado cívico-militar de 1976.²⁰ La convocatoria de LTNC en la marcha "de la memoria" de ese año tuvo como marco tanto la creciente participación de grupos artísticos en esta marcha en general, como de grupos practicantes de formas expresivas *afro* en particular, dentro de lo cual se destacan las *performances* de *Oduduwá*. *Danza Afroamericana* desde 2001²¹ y de grupos de candombe de estilo afrouruguayo a partir de 2003.²²

La construcción de memoria y la expresión de una conciencia política respecto de la última dictadura cívico-militar argentina le imprimieron un sello fundacional y perdurable a LTNC. Al mes de la primera autoconvocatoria para la marcha del 24 de Marzo, lema, tambores y bailarinas se hicieron presentes en la inauguración del Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHi), a cargo de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, en el predio de la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA, centro clandestino de detención durante la dictadura), y a la *performance* de los tambores se sumó un grupo de bailarinas de danzas afrobrasileñas de *orixás* coordinadas por su profesora, integrante de *Oduduwá*.²³ En 2009, LTNC volvió al ECuNHi para participar de los primeros carnavales organizados allí, en lo que fue la primera convocatoria que se puso a circular abiertamente.²⁴ Con esta fuerte impronta, a partir de 2009, LTNC fue perfilando su razón de ser ampliando su espacio de acción, visibilizando con candombe otras causas y luchas sociales. Ya ese mismo año había acompañado a algunas organizaciones que ayudan a personas en situación de calle y exclusión participando de un encuentro de asambleas y de comedores en Parque Centenario. Al año siguiente, se sumó a reclamos sobre temas ambientales y espacios verdes públicos. También se añadieron convocatorias con el fin de acompañar logros o fechas festivas impulsadas por algunas organizaciones, centros culturales, etc. Pronto vendría el apoyo a causas de alcance nacional diversas, como la lucha indígena qom por su territorio; la conmemoración anual en el puente Pueyrredón de la "Masacre de Avellaneda" de 2002, así como el reclamo de justicia por el asesinato en 2010 del estudiante y militante del Partido Obrero Mariano Ferreyra; la lucha por la legalización del aborto; el reclamo de justicia por la "Tragedia de Cromañón" ocurrida en 2004,²⁵ etc. Asimismo, comenzaron las convocatorias para repudiar distintas medidas (culturales, educativas, sociales, de regulación del espacio público) de la gestión del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que se incrementaron al calor de los sucesos de represión policial a su cargo en los últimos tres años, como, por ejemplo, cuando el Frente de Artistas por el (Hospital) Borda invitó a LTNC a

participar del repudio por la demolición de los talleres terapéuticos de esta institución y la represión policial a internos, médicos, periodistas y activistas en este contexto.

LTNC en acción: las “convocatorias”

Una de las características sobresalientes de esta construcción de candombe es el principio de la “horizontalidad” que se elige como vector para relacionarse y organizarse. Se podría decir que en LTNC este principio — común a otros colectivos candomberos que se organizan de maneras alternativas (Lamborghini, 2017)— se lleva al extremo, ya que no sólo no hay un “director” y las decisiones se consensúan grupalmente, sino que, como venimos señalando, tampoco hay “comparsa” (idea que fue planteada desde el comienzo con el surgimiento de un lema en vez de un nombre). Uno de los lugares privilegiados para observar el funcionamiento de este colectivo son las “convocatorias” que son eje de su existencia, pues este se expresa como tal en cada lugar, momento y razón por la que asisten sus tambores y danza.

El término “convocatoria” refiere a la modalidad que tiene LTNC para llevar a cabo una *performance* de candombe en una ocasión puntual. Si bien esta ha ido desarrollándose sin demasiada premeditación, a lo largo del tiempo se han sedimentado algunas pautas. Las convocatorias de las que participa LTNC — ya sea que se sostengan todos los años o se realicen una sola vez— están repartidas (en proporción) entre las que son impulsadas por la motivación personal de algún/a tambor/bailarina de sumarse a algún evento, manifestación, etc. (más cercana a la idea de autoconvocatoria), y las realizadas por la invitación de integrantes de agrupaciones sociales que tienen contacto con alguno/a de los/las candomberos/as. Así, un ejemplo de autoconvocatoria sería la participación en la marcha contra la megaminería desde el Congreso de la Nación hasta la Plaza de Mayo en 2012, mientras que una acción de LTNC mediada por la invitación de una organización social es la que anualmente recibe de un comedor comunitario y al aire libre que festeja el Día del Niño en la plaza de las Barrancas de Belgrano del barrio homónimo.

Una vez tomada la iniciativa de participar en determinada/o marcha/manifestación/festival, etc., o bien cuando se ha recibido el pedido/invitación, el/la candombero/a —nexo entre esa organización/agrupación y LTNC— difunde la convocatoria al resto. El ciberespacio es la vía preponderante; desde el correo electrónico, el *blog* y el *Facebook* (que en el último tiempo se ha convertido en el medio preponderante) se realiza la propuesta, contextualizando el evento y procedencia de la invitación —si corresponde—, el día, lugar y horario del toque. Idealmente, también se hace un seguimiento de la cantidad y tipo de tambores que asistirán, para que se arme una cuerda equilibrada.²⁶ La regla tácita es que “convoca el que quiere”, si bien hay personas artífices/difusoras de gran parte de las convocatorias. Dada la visibilidad de estos candomberos, también sucede que otros les acercan propuestas para comunicar, por lo que algunos participantes han expresado que hay ciertos “referentes” en/de LTNC. Más allá de esto, y de los límites prácticos de la horizontalidad, se promueve el valor de lo abierto y no jerárquico/verticalista y se propicia que cualquier persona convoque y “tome la palabra”. La ampliación de las personas que toman iniciativas en nombre de LTNC puede observarse a lo largo de la historia del colectivo.²⁷

26. Luego de asegurar una cuerda —el grupo básico de los tres tambores del candombe—, asunto que no es de sencilla resolución, se intenta organizar que la repetición de estos tres tambores en la batea (varias cuerditas) se haga de la forma más proporcionada posible en función de cómo se estructura el tejido musical del candombe (que haya mayor cantidad de chicos que de pianos y repiques, por ejemplo).

27. El valor de la horizontalidad tiene sus límites en la práctica, sobre todo porque ha llevado un tiempo considerable que una cantidad significativa de personas comprenda que no se trata de un grupo/comparsa definido con un líder. Asimismo, la horizontalidad plantea sus propios tiempos y dificultades a la hora de resolver y tomar decisiones, por lo que lejos está de considerarse una forma sencilla de organización.

Causas sociales y militancia no-partidaria

28. Una demografía aproximada del campo del candombe afrouuguayo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires podría estimarse en 15 grupos con un promedio de 20 tamborileros/as y 10 bailarinas/es (lo cual indicaría una cifra total de entre 500 y 800 candomberos/as).

En Gran Buenos Aires y La Plata hay más de 25 grupos con similares proporciones. Las dos llamadas anuales (la de San Telmo y la de LQ en Montserrat) pueden llegar a congregarse alrededor de 1500 artistas de candombe, principalmente de comparsas de la ciudad de Buenos Aires, Gran Buenos Aires y La Plata, así como también de algunas del interior del país y de Uruguay.

(continúa en página 126)

29. Aunque el tipo de causas sociales que reciben el apoyo de LTNC no es algo que se explicita, en la definición citada sí se plasma una declaración ideológica sobre esta "construcción colectiva" mediante características que, como venimos argumentando, son afines a los nuevos lenguajes de movilización social y al nuevo *ethos* militante del campo nacional. Por lo demás, el consenso en torno a las causas es interesante porque, si bien LTNC son "los que están cada vez", una persona puede rehusarse a apoyar una causa bajo un "nombre" que ha apoyado causas con las que no se identifica.

Otro aspecto de las convocatorias es que, así como "convoca el/la que quiere", "no toda convocatoria funciona" (o funciona bien). Sin embargo, las razones por las que algunas convocatorias puedan tener poca concurrencia²⁸ —o por las que otras incluso no lleguen a efectuarse— tienen que ver con cuestiones más bien fortuitas, como un día u horario inapropiado, la lejanía y dificultad de acceso al lugar, un "agite" (difusión) no suficiente o adecuado de dicha convocatoria, etc.; y no con que resulten disonantes en relación con otras convocatorias ya realizadas. Los candomberos que comparten el espacio desde el inicio recuerdan como única anécdota en el sentido contrario una de la primera etapa (época en que las confusiones sobre el grupo eran usuales), cuando alguien propuso convocar a una marcha "contra la inseguridad" promovida mediáticamente y convocada por sectores sociales conservadores. Este aspecto denota la existencia de posiciones políticas y de lucha compartidas respecto de las causas sociales que se acompañan (o no), si bien, en lo más cercano a una definición de LTNC, las "causas sociales" se mencionan de forma genérica.²⁹

Los Tambores No Callan es el lema que elegimos un grupo de personas para tocar y bailar candombe afrouuguayo y ponerlo en apoyo a *causas sociales*. Es una construcción colectiva que se arma y desarma en cada encuentro, en el cual todos tenemos voz y voto. Es un espacio abierto a quienes quieran sumarse donde se requiere solidaridad, conciencia colectiva y respeto por el otro, tanto en lo musical como en lo social (en *Facebook* y *blog* del grupo <https://www.facebook.com/lostamboresnocallan/> <http://lostamboresnocallan.blogspot.com.ar/>).

Existe un conocimiento implícito y práctico sobre las luchas y los principios políticos compartidos. Es en el mismo recorrido de las convocatorias y, por lo tanto, de las causas a las que LTNC adhiere y apoya, que dichos principios se explicitan. Las conversaciones sobre este y otros aspectos llevaron a que en una "juntada de LTNC" se acordara que "nuestra propia historia, nuestra memoria, es la que nos da el marco para saber cuándo una convocatoria es para nosotros y cuándo no". De esta manera, las luchas y resistencias que LTNC acompaña desde hace diez años contribuyen de manera fundamental a la articulación de un discurso y a la conformación de una identidad colectiva. Tras observar este recorrido, puede decirse que se trata de un posicionamiento político que apunta a la construcción de una sociedad diferente que incluye causas y luchas que transitan por proclamas de izquierda y progresistas, de movimientos sociales ligados a sectores populares, ambientalistas, anticapitalistas, de derechos humanos y contraculturales (con énfasis en la resistencia a la mercantilización de la cultura y la privatización del espacio público, en el contexto de la gestión del Gobierno de la Ciudad vigente).

Los posicionamientos políticos de los involucrados se expresan de manera alternativa porque se canalizan mediante la fusión con el candombe (la fusión entre política y cultura/arte). En esta línea, es común escuchar o leer que, en LTNC, los participantes se sienten "cómodos" o en "su lugar". Además, la construcción de este *espacio político alternativo* (candombero) implica en muchos casos su elección, "poniéndole el cuerpo", por sobre los de otro tipo, como los partidarios:

En todas las convocatorias de Los Tambores No Callan hay un compromiso social y político, no partidario: social y político. Uno la venía militando solo, y de repente te encontrás en un espacio donde podés hacerlo con otra gente que tiene las mismas inquietudes, los mismos compromisos, y uno no se siente solo. Y además podés visibilizar muchas luchas y resistencias y cuestiones que antes era..., yo lo hacía de otra manera [...]. (participante femenina de LTNC en "Encuentro de LTNC" (29/10/11))

Aunque individualmente las/los tamborileras/os y bailarinas/es puedan tener adscripciones a partidos o agrupaciones partidarias, hay un acuerdo sobre ejercer, en tanto colectivo de candombe, una militancia no partidaria.³⁰ Estrechamente vinculado con el carácter no-partidario de las causas sociales que visibiliza, se encuentra el tipo de organizaciones que reciben su apoyo. Modos particulares de organización y participación política a las que este colectivo adhiere y con los que también puede compartir algunas características como, por ejemplo, las formas no-verticales de relacionarse al interior. Prácticas políticas alternativas que rompen con las formas tradicionales de entender esta esfera y que constituyen, en términos generales, vías de politización (para destacar su aspecto procesual) por fuera de lo estatal y/o institucional. Mayormente, estas “nuevas organizaciones sociales” no partidarias/ autónomas son comedores, ollas populares, organizaciones vecinales, asambleas — algunas de estas agrupaciones se relacionan directamente con el legado de las asambleas barriales de 2001 —, cooperativas, centros culturales, colectivos artístico-culturales, etc.³¹ A veces, el candombe de LTNC tiene un rol protagónico en la visibilización/audibilización de las causas que estas organizaciones movilizan, mientras que en otras está presente junto a diversas expresiones culturales y artes callejeras, formando parte de una programación que incluye a distintos grupos y actividades en vigiliadas o festivales. En otras ocasiones, como hemos mencionado, LTNC se suma a otros colectivos y organizaciones en marchas y manifestaciones.

Candombe *más allá* del candombe

Si se traza un paralelismo con la dinámica de otras agrupaciones de cultura popular, LTNC puede pensarse como un momento privilegiado de un “movimiento” candombero. Pero a diferencia, por ejemplo, del movimiento de las murgas que analiza Chaves (2010), no se trata en este caso de distintas agrupaciones que convergen en algo más amplio y construyen desde su particularidad (lo que en el candombe equivaldría a diferentes comparsas convergiendo en una llamada). LTNC se “arma y desarma” en cada oportunidad, lo cual destaca aún más el aspecto de “movimiento”, tanto en su acepción de movimiento social en torno a un conflicto y objeto social en disputa en el espacio público (Reguillo, 2012: 43), como por su carácter de construcción permanente que se va plasmando de maneras singulares y distintas. Este dinamismo responde no sólo a la flexibilidad y apertura en cuanto a quiénes y cuántos serán sus integrantes cada vez lo que varía en mucho la musicalidad del candombe), sino también a cómo se ubicará la cuerda/batea y las bailarinas/es en el espacio callejero y contexto de las convocatorias que, salvo las fechas que se sostienen a lo largo del tiempo, en gran parte suceden al calor de acontecimientos impredecibles.

De modo que cuando LTNC es convocado y se convoca, articula un movimiento de candombe cuya particularidad es que “se arma y desarma” en cada oportunidad. A su vez, LTNC es un colectivo y no una comparsa. Puede pensarse, también, como un *espacio* alternativo de candombe transfronterizo porque, así como trasciende las fronteras del candombe (para articularse con lo político-social), en tanto espacio abierto *en cada ocasión* a integrantes de distintas comparsas (y también a tamborileras/os, bailarinas/es y acompañantes que no forman parte de ninguna), trasciende las fronteras de las propias comparsas.³² Sus protagonistas suelen referirse a este rasgo peculiar con la expresión de “LTNC somos los que estamos cada vez”. Este código es llamativo en el campo del candombe porque se diferencia de otros espacios regidos por la lógica de

30. El no alineamiento con partidos políticos es importante en las distintas convocatorias y se observa claramente en la marcha del 24 de Marzo, movilización clásica de LTNC que conlleva la mayor concurrencia y planificación. En un artículo en proceso, analizo particularmente la vinculación entre LTNC y la construcción de memoria, incorporando, además, la experiencia novedosa del “Frente Cultural” que convoca e integra junto con otras agrupaciones artísticas y sociales desde la marcha del 24 de Marzo de 2016.

31. Seguimos a Vázquez (2008: 2) en su definición de este tipo de organizaciones como “ciertas formas de acción colectiva diferentes de aquellas basadas en el conflicto histórico que se ubicaba en el Estado y en las divisiones entre clases sociales. En la escena local contemporánea, se trata de organizaciones sociales que emergieron como forma de lucha contra las políticas neoliberales de ajuste”.

32. En el último tiempo surgieron iniciativas de LTNC en otras ciudades e incluso en Montevideo.

las comparsas en tanto organizaciones sociales distintivas, territorializadas en determinado barrio, plaza, localidad, y también atravesadas por diversas relaciones de jerarquía, como reflexionó uno de sus participantes al recordar la primera vez que formó parte de LTNC:

Estuvo buenísimo, para mí ese toque fue buenísimo, por lo emocionante de tocar ahí en la ESMA [Segundos Carnavales en el ECuNHí (27/02/2010)] me gustó mucho lo que dijeron... el tener conciencia del toque, de que estamos ahí para compartir, de que estamos ahí para escucharnos entre nosotros. Pensándolo, en ese momento, uno se podría preguntar: ¿por qué lo dicen? sin conocer el paño candombero [...]. Tiraban esas puntas que me parecieron geniales, decían: “esto es una construcción grupal, Los Tambores No Callan se arman y se desarman cada vez, y los que estamos acá somos todos Los Tambores No Callan. Para mí eso fue reimportante, sentir que uno está ahí y te hacen un lugar, no es un: “bueno, te dejamos tocar”. No, vos estás acá y tenés tu lugar, este es un lugar para que nos encontremos entre todos. Donde había algunos que tenían más la palabra, pero no por una cuestión institucional, sino en función de la tarea, en función de que se entienda cómo era la convocatoria [...] (entrevista a participante masculino de LTNC, 19/01/2012).

LTNC y otros grupos y eventos de candombe se retroalimentan; hay candomberos cuyo primer contacto se produce por haber participado de LTNC y esto abre camino a que el lazo se vaya ampliando en fiestas, talleres, “llamadas”, “encuentros”, etc. A su vez, conocerse o ser amigos en otros espacios fortalece la construcción conjunta cuando se participa de LTNC. La identificación colectiva de LTNC puede pensarse como transversal, abierta, pero también continua; puede sumarse a otras identificaciones colectivas candomberas, así como a otras identificaciones en el campo de la militancia. El más o menos prolongado ritual de pasaje para formar parte de una comparsa es, en cambio, más inmediato en LTCN, ya que sólo se requiere la adhesión ideológica a la causa de la convocatoria que se trate, lo cual no significa que no se construya un sentido de pertenencia común.³³ Con el fin de trascender el momento puntual de las convocatorias y de reflexionar sobre la construcción del colectivo/espacio, algunos de los participantes más activos han incentivado también la realización de “juntadas” y “encuentros” de LTNC. Asimismo, los entornos virtuales, primero el *blog* y ahora principalmente el *Facebook*, además de impulsar y resolver fines prácticos como la difusión de las convocatorias, se utilizan cada vez más para compartir reflexiones y actualizar cuestiones relacionadas con el recorrido realizado y con la expresión de posicionamientos sociopolíticos.

33. Este ritual tiene más desarrollo en la convocatoria para la marcha del 24 de Marzo, pues el tiempo previo al toque es extenso, así como las rondas alrededor del temple de los tambores junto al fuego, momento en el que se habla de LTNC y se organiza la marcha. Además, es uno de los contextos en los que se imprimen con aerosol las remeras de color blanco con el lema distintivo de LTNC.

Los tambores no callan como performance

Debido a su aspecto reiterativo y de despliegue en la esfera pública, el concepto de *performance* (Taylor, 2005) permite una buena aproximación analítica a las actuaciones de candombe de LTNC. A su vez, ambos elementos están presentes en las acciones de protesta en las que el arte o la cultura se transforman en herramientas contestatarias y en dispositivos políticos (Vich, 2004). Como en otros colectivos artístico-políticos argentinos, en el caso de LTNC hay un poder que radica en la “reactualización, en cada acción performática, de nuevos significados según lo demande la situación concreta; teniendo como ‘telón de fondo’ aquellas experiencias previas de construcción simbólica desplegadas por la protesta” (Vázquez, 2008: 1). Los significados políticos de LTNC son actualizados en cada convocatoria; la *performance* de los tambores y de los cuerpos danzantes se apoya, para significar, en el contexto de la causa a la que adhieren y acompañan. A su vez, cada convocatoria cobra sentido respecto de una línea de posicionamientos ideológicos que se construye y refuerza en la misma trayectoria.

Ahora bien, aunque compartan algunas características, LTNC no es una agrupación de activistas estético-políticos o un colectivo de arte político *per se*, ya que estos *performers* se convocan en tanto candomberos. Aquí cobra relevancia lo señalado por Briones (2007) sobre *performance* en tanto concepto que permite

dar cuenta de cómo ciertas escenificaciones y no cualquier actuación buscan explícitamente impactar en el espacio público de modo de refrendar o disputar significados con base en conductas restauradas que apuestan fuertemente a la dimensión estética, a la capacidad de significación alojada en las formas más que en los contenidos. (Briones, 2007: 67, el énfasis es mío)

Es con candombe que se acompaña y visibiliza —presencia e intervención visual y fundamentalmente sonora—; es con candombe —y no de otra forma— que se apoya, se lucha. Si en Buenos Aires, la ciudad pretendidamente “blanca-europea” de Latinoamérica, hacer sonar tambores y mover las caderas constituyen de por sí acciones contrahegemónicas (Frigerio y Lamborghini, 2009), las convocatorias de LTNC redimensionan esta premisa, pues estos tambores en la calle actúan como símbolo y canalización de la oposición frente a diversas situaciones de opresión social y como apoyo a construcciones y organizaciones sociales afines.

En esta misma línea significativa, las intervenciones de LTNC se anclan en el lenguaje de la *performance* que disputa significados o situaciones hegemónicas y se diferencian del “espectáculo” despolitizado. Al producir una rearticulación de sentidos, el contexto de lucha y de oposición mediante el cual estos candomberos y candomberas se apropian políticamente de esta música y danza se enlaza con aquellos significados del candombe que facilitan o encuadran dicha apropiación. De manera general, con esa dimensión de lo popular-subalterno por la cual “las músicas populares han sido pensadas más de una vez como espacios simbólicos de resistencia político-cultural” (Alabarces, 2008: 2), en este caso referida como la “alegría”, el “goce”, lo “colectivo”, la expresión del “cuerpo” en el “espacio público”. Pero además, se resignifica el sentido de resistencia de las culturas populares negras (Hall, 2003) y del candombe en particular. Los trabajos de Luis Ferreira dan cuenta del papel de la cultura performática afrouruguaya en la “constitución de un dominio cultural alternativo al dominante” (Ferreira, 2008: 116)³⁴ y de la formación de un “*ethos* guerrero” como manifestación culturalmente particular de la sensibilidad polirrítmica de este sistema musical de la diáspora africana históricamente ligado a la trata transatlántica (Ferreira, 2005).³⁵ Las acciones de LTNC se fusionan simbólicamente mediante el ejercicio de acciones políticas abiertas con la subalternidad histórica y la resistencia afrodescendiente, más aún en un país en el que persiste la negación de la presencia afroargentina y de los procesos de mestizaje.

Además, estas acciones tienen implicancias para la configuración del espacio público de la ciudad, dimensión destacada en los discursos autorreferenciales y explicitada en la lucha contra de las medidas privatizadoras y/o cercenadoras de esta esfera. En un sentido más amplio y menos explícito, las convocatorias de LTNC cuestionan un “orden racial-espacial” según el cual ciertos barrios de Buenos Aires simbolizan la pretendida identidad nacional blanca-europea (Frigerio, 2014). De esta manera, las *performances* de LTNC actúan en el resquebrajamiento y el proceso de desregulación del espacio público iniciado en 2001. A veces, en una articulación concreta con los sectores sociales “otros” que se apropian del “blanco” centro porteño, como en el apoyo al acampe de los representantes qom en la Avenida de Mayo, o a la “carpa villera” en el

34. Ferreira (2008: 116) argumenta que la *performance* “es política en tanto cultura de resistencia, constitutiva de sentidos y de dignificación en los afrodescendientes, vehículo de la memoria del grupo y de conciencia de su fuerza colectiva.”

La intencionalidad política de LTNC tiene continuidad con una interpretación, significación y vivencia del candombe como resistencia —a veces connotado como “resistir con alegría” (Lamborghini, 2015)—, a diferencia de una lectura sobre su espectacularización, o su cualidad de cultura política tanto de resistencia como de acomodación (Ferreira, 2013).

35. Sintetizado como “la agresividad” de los tambores de candombe (Ferreira, 2005: 11), según distintos contextos históricos, este *ethos* guerrero se encarna desde la resistencia a los controles policiales en el Montevideo del siglo XIX y la memoria de los desalojos forzosos de los conventillos en el siglo XX; una determinada construcción de género y etnicidad a nivel micro-social; las posiciones ganadas en la sociedad envolvente en el carnaval; la exteriorización de una fuerza política de la sociedad uruguaya extensa frente a la dictadura militar en los años setenta y el candombe como capital cultural politizado en el emergente movimiento social afrouruguayo desde fines de los años ochenta. En este punto, el autor indica la gestación de un ritual como la marcha del 11 de octubre convocada por la organización Mundo Afro, y menciona una confluencia entre la construcción de una nueva identidad étnica “afrodescendiente” y la de una identidad generacional contestataria en el contexto de la globalización.

36. Muchas de las convocatorias se realizan en lugares simbólicamente marginales y alejados de este centro, pero una parte importante de las luchas que acompañan LTNC son disputadas en espacios significativos de la ciudad cuya exclusividad es contestada, y que son democratizados con reclamos sociales y/o despliegues artísticos desde la sociedad civil.

Obelisco. Otras, tocando/danzando en una diversidad de luchas que ocupan demás “emblemas de la nacionalidad (blanca)” (Frigerio, 2014) como la zona del Congreso de la Nación; la Plaza de Mayo; la Plaza San Martín o la Avenida Corrientes.³⁶

Conclusiones

El proceso de conformación de LTNC guarda relaciones con determinados desarrollos sociopolíticos, culturales y usos de los espacios públicos pos 2001, en los que se destaca una transformación en los modos de hacer política (no-partidista/institucional/formal) donde el arte practicado aparece como herramienta de expresión y de lucha. Sin embargo, las discusiones sobre la politización del arte, o sobre la imbricación entre arte y política relativos a la “difusión actual de colectivos de artistas, del llamado ‘arte militante’ o de los lazos de los artistas con movimientos sociales” (Quiña, 2009: 215) son insuficientes para dar cuenta de la especificidad de este colectivo, que lleva a la práctica resignificaciones políticas de una manifestación de *cultura popular negra*. A su vez, en esta experiencia, los tambores y la danza del candombe son movilizados para acciones políticas que exceden demandas y/o autorrepresentaciones afrodescendientes.

La función de LTNC suele plantearse como la de “visibilizar” a partir del candombe un reclamo, lucha o compromiso social. Los tambores y el candombe, transformados en símbolos, aparecen entonces como la posibilidad de amplificar sonoramente las voces de “otros” (en el sentido de su subalternidad). En la Argentina contemporánea, la fuerza sonora y visual del candombe permite potenciar una protesta o reclamo en la esfera pública. Esta capacidad, así significada, se conjuga con la posibilidad de canalizar la expresión individual de posicionamientos y convicciones, pero, sobre todo, colectiva, de actores socializados en una determinada generación política. El candombe puede *visibilizar* y *audibilizar* una lucha. También puede unir, amalgamar, tejer lazos, construir puentes sociales y políticos en y *más allá* del candombe.

Si los tambores siempre están *diciendo* o gritando algo, cuando el colectivo LTNC se convoca, la *performance* del candombe da lugar a otra *performance*. Que la *performance* de LTNC sea *candombera* (y no de *otra forma*), le confiere particularidades respecto de un universo de colectivos artísticos-políticos y de activistas culturales con los que comparten algunas dinámicas características. En la fusión entre militancia y candombe que lleva a cabo LTNC, tanto el candombe como las causas sociales que este acompaña son apropiados y resignificados mutuamente. La apropiación politizada del candombe se efectúa al trascender la esfera meramente cultural y al practicarlo como medio de expresión política en el espacio público, poniéndolo “en apoyo a causas sociales”. Esta apropiación no se reduce, sin embargo, a este “uso” pues, al mismo tiempo, se “llevan” al candombe determinadas formas de organización y de participación características de los nuevos movimientos sociales/juveniles, alejadas de la organicidad o institucionalidad de las organizaciones políticas de tipo convencional (así como de las lógicas de las comparsas de candombe). Al mismo tiempo, en el sentido inverso de la relación entre estos dos mundos que se fusionan, LTNC realizan una apropiación cultural-candombera de la (lucha) política y, entonces, sus acciones se enlazan con la historia de esta práctica cultural racializada como “negra” en lo que tiene de “resistencia”. El candombe expresa lo que se quiere y lo que no se quiere políticamente; denuncia la desigualdad, la opresión, la injusticia, la mercantilización de la

cultura, el cercenamiento del espacio público, la devastación de los recursos naturales, la represión policial, etc. Estas causas subalternas, minoritarias, se fusionan simbólicamente con la subalternidad histórica de los sectores populares afrodescendientes, históricamente subalternos, históricamente resistentes. De esta manera, el *candombe* potencia —hace más audibles, hace más visibles— una diversidad de luchas y resistencias que, a su vez, se redimensionan al insertarse simbólicamente en una tradición de resistencia que excede las propias lógicas e historicidades de las causas apoyadas. Se produce entonces una convergencia que permite pensar en nuevos *ethos* militantes *candomberos* y nuevos *ethos* guerreros *militantes*. De este “entrelazamiento de significaciones”, que es un proceso social en el mundo público y en la interacción, deriva la fuerza final (Geertz, 2003) de sus *performances*. Además de la expresividad y la disputa de significados hegemónicos, LTNC marca el espacio público de Buenos Aires —una ciudad pensada y practicada hegemónicamente como “blanca”— y resquebraja el orden racial-espacial (Frigerio, 2014), al imprimirles la fuerza de la música de los tambores de *candombe* a luchas que interpelan a sus participantes para la solidaridad y la acción y participación colectivas.

Notas

- 2 Siguiendo a Eugenia Domínguez (2004), los “trabajadores culturales afro” son aquellos inmigrantes que reivindican una ascendencia africana (“afro”) y trabajan desarrollando actividades artísticas o culturales (y así conforman un circuito de itinerarios) que denotan marcas nacionales o regionales constitutivas de la “cultura negra”. La antropóloga enfatiza la diversidad de formas que adquieren estas iniciativas, ya que el trabajo cultural no responde a un interés excluyente y, en ocasiones, puede asumir rasgos de “activismo cultural”, poniendo de relieve los fines políticos de la actividad realizada en torno a la reivindicación y visibilización afrodescendiente en Argentina. (continúa en página 112)
- 4 La performance del *candombe* afrouruguayo es popular, colectiva y callejera. Musicalmente, el *candombe* surge de la interacción del conjunto de las células rítmicas de tres tipos de tambores: menor, mediano y grande, de respectivas funciones rítmicas y sonoridades, aguda, media y grave, y denominados ‘chico’, ‘repique’ y ‘piano’. La ejecución de estos tambores se realiza en grupos que se reúnen a ensayar y preparan presentaciones, salidas por la calle y desfiles (llamadas), acompañadas por una audiencia que participa bailando y siguiendo el desfile o ensayo. Adoptamos el término “afrouruguayo” (cada vez más apropiado y utilizado por los actores sociales) para referirnos al *candombe* de estilo montevideano y acentuar los principios culturales afroamericanos que rigen la estructura interna de la performance (Ferreira, 2008a). Siguiendo a Luis Ferreira (2013), en Uruguay esta categoría analítica implica identificaciones racializadas, pero también en la representación popular (y no en la dominante de la sociedad envolvente) incluye formas de pertenencia no marcadas por fenotipo como parentesco consanguíneo (descendencia o ascendencia), alianza, o pertenecimiento territorial con involucramiento cultural en barrios y vecindarios multi-raciales en Montevideo (Ferreira 2013: 224). (En página 113.)

- 6 El proceso de difusión del candombe en el escenario local está relacionado (aunque no determinado) con su “transnacionalización desde abajo” (Frigerio, 2013) desde Montevideo a Buenos Aires, y no con su circulación como un producto simbólico trasladado y/u ofrecido como mercancía para su consumo globalizado (Carvalho, 2002). Viviana Parody (2014) y Hugo Ferreira (2015) trabajan con los testimonios y destacan la labor de un primer contingente inmigratorio de afrouruguayos que escaparon de la dictadura cívico-militar uruguaya y se radicaron en Buenos Aires entre 1973 y 1974. Esta primera generación relocalizó la práctica de tambores de candombe con llamadas en el barrio de San Telmo, esporádicas desde 1978 y permanentes desde el fin de la dictadura argentina, hoy ya consideradas tradicionales. (En página 113.)
- 7 Para un análisis de este proceso de expansión, ver Frigerio y Lamborghini (2009). La llegada del corriente siglo trajo la realización de las cada vez mayores Llamadas de San Telmo anuales (Llamadas por comparsas en continuidad con las del carnaval montevideano) que obtienen el apoyo más o menos entusiasta del gobierno de turno y una relativa repercusión en los medios de comunicación. Desde 2009, se añade a esta llamada anual otra “independiente” denominada “Lindo Quilombo” (Lamborghini, 2017). Actualmente, existen cerca de una quincena de comparsas y grupos locales (contando solamente los del área metropolitana) que ensayan en plazas y lugares públicos. El candombe tiene una fuerte presencia también en el conurbano y en la provincia de Buenos Aires, así como en las principales capitales y muchas ciudades del interior, donde se realizan ensayos semanales y distintas llamadas locales y regionales. Anualmente, se lleva a cabo el “Encuentro de CandombeS”, que nuclea a grupos de todo el territorio nacional (ver Lamborghini, 2015 y 2017). (En página 113.)
- 8 Si bien hasta la década de 1990 en Montevideo la extracción social de los grupos de candombe era en sectores populares con núcleos afrodescendientes, en los años 2000 comienza una ampliación del rango social y territorial a sectores medios y populares no-afro (ver Ferreira, 2013). En el contexto argentino, trascendida la comunidad (afro) uruguaya de origen, una categoría analítica para referir a los nuevos sectores sociales que enfocamos nos remite a la simultaneidad o interseccionalidad de los clivajes comprendidos en la clasificación “jóvenes argentinos socialmente blancos de sectores medios”. Aunque debido a la franja etaria –de entre veinticinco y treinta y cinco años, en promedio sería más exacta su clasificación como “adultos-jóvenes”, utilizamos el término “jóvenes” partiendo de la heterogeneidad de actores sociales que abarca esta categoría, que no corresponde a un “grupo social” determinado ni significa algo “en sí”, sino que cobra significados de acuerdo con su dimensión relacional y contextual (Chaves, 2010; Reguillo, 2012 [2000]). En cuanto a la dimensión racializada, y partiendo de la base de que términos como “negritud” y “blanquitud” son categorías escurridizas, contradictorias y polisémicas, seguimos a Ferreira (2008b) al categorizar a las personas como socialmente negros/as o socialmente blancos/as para hacer hincapié en los modos socialmente construidos, históricos y cambiantes en que se perciben los colores de la piel. En la Argentina, país en el que todavía se supone que no hay afrodescendientes (ya que estos habrían “desparecido”), esto supone a grandes rasgos sectores no categorizados ni en la “negritud racial” ni en la “negritud popular” (Geler, 2016). Por último, planteamos a estos jóvenes como formando parte de un subsector/sub-grupo “alternativo” o “contracultural” “contrahegemónico” de las heterogéneas y dificultosamente definibles “clases medias”. Si el vínculo constitutivo de las clases medias con la cultura está adquiriendo nuevas significaciones (Wortman, 2009), apuntamos a la presencia de un número creciente de jóvenes que no construyen o usan una “identidad negra” políticamente (como sí lo hacen activistas y/o practicantes culturales afrodescendientes), pero que se identifican, apropian y disfrutan de “culturas populares negras” relocalizadas. (En página 113.)

- 15 El término *emic* “colectivo” se diferencia analíticamente del de “comparsa” del ambiente candombero local y del de “grupo” por fuera de este último. Siguiendo conceptualizaciones del campo de las culturas juveniles “grupo hace referencia a la reunión de varios jóvenes y no supone organicidad; su sentido está dado por las condiciones de tiempo y espacio”, mientras que “colectivo” “refiere a la reunión de varios jóvenes y exige cierta organicidad; su sentido está dado prioritariamente por un proyecto o actividad compartida [...]” (Reguillo, 2012 [2000]: 43). Las definiciones generales de “colectivo” subrayan el valor social de sus objetivos en común y la toma de decisiones con base en el consenso. (En página 115.)
- 17 En Uruguay, las *Sociedades de Negros y Lubolos* que actúan en el carnaval montevideano se denominan más comúnmente *comparsas*. En tanto grupos asociativos, las comparsas que actúan en teatros de carnaval se plantean, entre otros fines, los económicos, para posibilitar su reproducción y lograr un ingreso adicional valioso en sectores populares históricamente de bajos ingresos. En la Argentina, el término *comparsa* refiere a una agrupación de tamborileros/as y bailarinas/es con carácter menos formal que en el caso uruguayo, que logra un cierto grado de autoidentificación y permanencia en el tiempo, también relacionado con la continuidad en el lugar público de ensayo y reunión. Las comparsas locales autosolventan sus gastos de distintas maneras y no tienen un sentido (o fin) económico. En este texto, la diferencia entre LTNC y una “comparsa” está asociada, a grandes rasgos, a la ausencia de la figura de un director que por lo general tienen las comparsas, a la no delimitación precisa de sus contornos como grupo, a su no territorialización en un espacio público y/o barrio definido y a su no actuación en las llamadas anuales de candombe u otros espectáculos. Por lo demás, aunque varios integrantes de LTNC sean percusionistas, y por ende la música del candombe pueda de alguna manera contribuir a solventar su economía individual, vale aclarar que LTNC no implica un medio de sustento económico para quienes forman parte de este colectivo (esto es, las convocatorias de las que participa no son remuneradas). (En página 115.)
- 19 La elección de este espacio verde cercano a la Avenida Warnes, en el barrio policlasista de Agronomía, responde a la necesidad de encontrar lugares donde no superponerse con otros grupos de candombe y que sean semiaislados, de modo de aminorar la posibilidad de quejas vecinales y la actuación policial (ver Frigerio y Lamborghini, 2009). Los primeros encuentros de “Warnes” agruparon a algunos músicos que habían compartido escenarios tocando tambores y, de manera general, a percusionistas que “queríamos curtir el candombe fuera de un espacio de estudio”. En una primera etapa, confluó en “Warnes” gente de distintas procedencias: “‘Los tambores no callan’ es un grupo que surgió de empezar a juntarnos a candombear entre amigos y amigos de amigos (las chicas de Tamborelá, nosotros de La Percutora, gente de Kumbabantú [de la “primera generación” de comparsas de Buenos Aires], alguno que se arrió solo, alumnos, etc.” (Disponible en: cuerda-floja-candombe.blogspot.com/2008_05_01_archive.html). No todos los candomberos de “Warnes” —espacio que se mantuvo alrededor de tres años— se sumarán y/o mantendrán su presencia en las convocatorias de LTNC, aunque sí un núcleo importante de él. (En página 116.)
- 21 Los orígenes de este grupo femenino de danzas afrobrasileñas de *orixás* remiten a su participación en 1998 en el “Homenaje a la Memoria” de José Delfín Acosta Martínez, del *Grupo Cultural Afro* (asesinado por la policía en 1996) y los afrodescendientes del Río de la Plata. Allí, el cuadro principal fue la comparsa Kalakan-Güé, creada y dirigida por su hermano, Ángel Acosta Martínez, para este homenaje y fundamental para la difusión y multiplicación de los grupos de candombe tras su disolución. En 2001, las bailarinas de *Oduduwa* fueron invitadas por HIJOS, Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora y Abuelas de Plaza de Mayo para bailar en la marcha del 24 de Marzo. Las convocatorias cobraron mayor envergadura a partir de 2005 —con la reapertura

- de los casos judiciales contra los represores (ya derogadas las “leyes del perdón”—, cuando se abrió la invitación a otras mujeres que desearan participar de esta iniciativa. En 2011, más de doscientas bailarinas encabezaron las columnas de los organismos de Derechos Humanos hacia la Plaza de Mayo abriendo el camino a la bandera de los detenidos desaparecidos (En: <http://piedralibrepelicula.com.ar/oduduwa-las-madres-y-la-marcha/>). (En página 116.)
- 22 Ese año, Ángel Acosta, invitado por las Madres de Plaza de Mayo, desfiló con otros tambores —en su mayoría, alumnos de él— por la causa de su hermano, José Delfín (tomamos estos datos de una entrevista realizada por la colega Viviana Parody a Ángel Acosta el 12 de mayo de 2013). Esta convocatoria de candombe en esta marcha, a la que hoy acuden mayoritariamente miembros de las comparsas más antiguas o tradicionales —muchos de ellos, (afro)uruguayos— se realiza al finalizar todas las columnas políticas, para no alinearse con ninguna. No hay una relación causal entre esta presencia de candombe afrouruguayo en la marcha del 24 de Marzo desde 2003 y la primera participación (y surgimiento) de LTNC en 2008, motivo por el cual nombramos este antecedente como marco general y, sobre todo, porque al día de hoy coexisten en esta marcha ambos candombes (algunos de los que participan con LTNC luego lo hacen, también, en el candombe del cierre). (En página 116.)
- 25 En la “Masacre de Avellaneda”, los militantes populares Maximiliano Kosteki y Darío Santillán fueron asesinados por la policía bonaerense cuando esta reprimía una movilización de organizaciones sociales en las inmediaciones de la estación de Avellaneda del Gran Buenos Aires. A Mariano Ferreyra lo mató una patota del sindicato de la Unión Ferroviaria en un reclamo de trabajadores ferroviarios tercerizados y despedidos. En la “Tragedia de Cromañón” murieron 194 jóvenes al incendiarse el establecimiento donde asistieron al recital de una banda de rock. Con respecto a esta última causa, me interesa destacar, como una significativa fusión simbólica de luchas, la participación de LTNC en el noveno aniversario de la tragedia en una jornada artística en Plaza de Mayo, donde tambores y bailarinas/es caminaron tocando sobre el círculo de los pañuelos blancos de las Madres de Plaza de Mayo, alrededor de la Pirámide de Mayo. (En página 116.)
- 27 Una demografía aproximada del campo del candombe afrouruguayo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires podría estimarse en 15 grupos con un promedio de 20 tamborileros/as y 10 bailarinas/es (lo cual indicaría una cifra total de entre 500 y 800 candomberos/as). En Gran Buenos Aires y La Plata hay más de 25 grupos con similares proporciones. Las dos llamadas anuales (la de San Telmo y la de LQ en Montserrat) pueden llegar a congregarse alrededor de 1500 artistas de candombe, principalmente de comparsas de la ciudad de Buenos Aires, Gran Buenos Aires y La Plata, así como también de algunas del interior del país y de Uruguay. El promedio general de las convocatorias de LTNC ronda los 10 tamborileros/as y 5 bailarinas y varían desde la presencia de tres personas (una cuerda básica de candombe) hasta más de 200 (160 tambores y 50 bailarinas/es). Esta última cifra corresponde a la cada vez mayor convocatoria de la “Marcha de la Memoria”, a la que suelen integrarse candomberos/as del Gran Buenos Aires y La Plata. En el campo de candombe local, la presencia de aproximadamente 200 candomberos/as (como en la convocatoria de LTNC para la marcha del 24 de Marzo de 2016) representa el bloque de tambores y danza de mayores proporciones. LTNC existe desde hace diez años, a lo largo de los cuales asistió de forma ininterrumpida a más de un centenar de convocatorias. (En página 118.)

Referencias bibliográficas

- » ALABARCES, Pablo. 2008. “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *Revista Transcultural de Música*, 12 s/p. <http://www.sibetrans.com/trans/> [Consulta: 12 mayo 2014]
- » ANDREWS, George Reid. 2011. *Negritud en la nación blanca: una historia de Afro-Uruguay, 1830-2010*. Montevideo: Linardi.
- » BONVILLANI, Andrea, PALERMO, Alicia Iratí, VÁZQUEZ, Melina y VOMMARO, Pablo. 2010. “Del Cordobazo al kirchnerismo. Una lectura crítica acerca de los períodos, temáticas y perspectivas en los estudios sobre juventudes y participación política en la Argentina”. En: Alvarado, S. V. y Vommaro, P. (Comps.). *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas 1960-2000*. Buenos Aires y Rosario: CLACSO y Homo Sapiens, pp. 21-53.
- » BOURDIEU, Pierre. 2011. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » BRIONES, Claudia. 2007. “Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías”. *Tabula Rasa*, 6: 55-83.
- » CARVALHO, José Jorge de, 2002. *Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales*. Serie Antropología 320. Brasilia: Universidade de Brasilia-Departamento de Antropología.
- » CHÁVES, Mariana, 2010. *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- » CIRIO, Norberto Pablo y PÉREZ GUARNIERI, Augusto, 2016. “Integración entre teoría y práctica en el candombe porteño: una cátedra con comparsa o dando cátedra con comparsa”. *Huellas*, 9 (en prensa).
- » DOMÍNGUEZ, María Eugenia. 2004. *O “afro” entre os imigrantes em Buenos Aires: reflexiones sobre las diferencias*. Tesis de Maestría. Universidade Federal de Santa Catarina.
- » FERREIRA, Hugo. 2015. *Chico Repique y Piano: breve historia de la llegada del candombe a la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ciccus.
- » FERREIRA, Luis. 2013. “Desde el arte a la política y viceversa en los ciclos de política racial”. En: F. Guzmán y L. Geler (Eds.). *Cartografías afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Buenos Aires: Biblos. pp. 217-240.
- » FERREIRA, Luis. 2008a. “Dimensiones afrocéntricas en la cultura performática uruguaya”. En: G. Goldman (Comp.). *Cultura y sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz, pp. 91-123.
- » FERREIRA, Luis. 2008b. “Música, artes performáticas 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*. Córdoba: CEA-CLACSO. pp. 225-250.
- » FERREIRA, Luis. 2005. “Conectando estructuras musicales con significados culturales: Un estudio sobre sistemas musicales en el Atlántico Negro”. VI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina, agosto.
- » FRIGERIO, Alejandro. 2014. “Sobre religiosidad, raza y ciudad”. Entrevista realizada por Nicolás Viotti. <http://www.bifurcaciones.cl/2014/05/la-ciudad-salvaje/> [Consulta: 10 julio 2014]

- » FRIGERIO, Alejandro. 2006. “‘Negros’ y ‘Blancos’ en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales”. *Temas de Patrimonio Cultural*, 16: 77-98.
- » FRIGERIO, Alejandro. 2000. *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: EDUCA.
- » FRIGERIO, Alejandro y LAMBORGHINI, Eva. 2011. “Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política”. En: R. Mercado y G. Catterberg (Comps.). *Afrodescendientes y africanos en Argentina*. Buenos Aires: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). pp. 1-51.
- » FRIGERIO, Alejandro y LAMBORGHINI, Eva. 2009. “El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad ‘blanca’”. *Cuadernos de Antropología Social*, 30: 93-118.
- » GELER, Lea. 2016. “Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital”. *Runa. Archivos para las Ciencias del Hombre*, 37(1): 71-87.
- » GEERTZ, Clifford. 2003. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- » GOLDMAN, Marcio. 2007. “Introducao: Políticas e Subjetividades nos ‘Novos Movimentos Culturais’”. *ILHA*, 9(1-2): Jan a Jul — Ago a Dez 2007: 8-23.
- » HALL, Stuart. 2003. Liv Sovik (Org.) *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais.
- » LAMBORGHINI, Eva. 2017. “Apropiaciones y resignificaciones de las ‘culturas negras’: la práctica del candombe afro-uruguayo en sectores juveniles blancos de Buenos Aires (Argentina)”. *Universitas Humanística*, 83. 303-330. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/index>
- » LAMBORGHINI, Eva. 2015. *Candombe afro-uruguayo en Buenos Aires: Nuevas formas de sociabilidad, política y apropiación del espacio público*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » NATANSON, José. 2013. “El retorno de la juventud. Movimientos de repolitización juvenil en nuevos contextos urbanos”. *Nueva Sociedad*, 43 s/p. <http://nuso.org/articulo/el-retorno-de-la-juventud-movimientos-de-repolitizacion-juvenil-en-nuevos-contextos-urbanos/> [Consulta: 15 mayo 2014].
- » PARODY, Viviana. 2014. “Música, política y etnicidad: convergencias entre democracia y dictadura en el proceso de relocalización del candombe afrouruguayo en Buenos Aires (1973-2013)”. *Resonancias*, 18(34): 127-153.
- » QUIÑA, Guillermo Martín. 2009. “Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad”. En: A. Wortman (Comp.). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 213-246.
- » REGUILLO, Rossana. 2012. *Culturas juveniles. Formas Políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- » SANSONE, Livio. 2003. *Blackness without Ethnicity: Constructing Race in Brasil*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- » SVAMPA, Maristella. 2011. La política en las calles: lenguajes de movilización y espacio público en la época contemporánea. En: M. Z. Lobato (Ed.). *Buenos Aires. Manifestaciones, fiestas y rituales en el siglo XX*. Buenos Aires: Biblos, pp.237-253.
- » TAYLOR, Diana. 2005. “Hacia una definición de ‘performance’”. *Picadero*, 15: 3-5.

- » VÁZQUEZ, Cecilia. 2008. "Arte y protesta: notas sobre prácticas estéticas de oposición". En: P. Alabarces y M. C. Rodríguez (Comps.). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós. pp. 165-188.
- » VICH, Víctor. 2004. "Desobediencia simbólica performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista". En: *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100918085432/4vich.pdf> [fecha de consulta: 17 agosto 2013].
- » WORTMAN, Ana (comp.). 2009. *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires: Eudeba.

