

*Prácticas musicales de procedencia afro  
en el culto a San Baltazar.  
La "charanda" de Empedrado  
(provincia de Corrientes, Argentina)*

por

*Norberto Pablo Cirio*

¿Y por qué vienen ustedes ahora, de dónde vienen?  
"De Buenos Aires" dijeron. Y bueno, el espíritu de él  
ya le está trayendo porque sabe que son hijos de él,  
entonces vienen acá.

Rufino Pérez, *charandero*. 1993

El culto a Baltazar en la Argentina se articula en torno a tres características. 1. Aunque un rasgo distintivo de la religión popular es la existencia de un centro sagrado hacia el cual convergen los fieles, éste no posee un santuario o capilla mayor, central. Todas tienen el mismo estatus, todas conservan su autonomía religiosa y los devotos tienen la libertad de elegir a cuál concurrir, pero cuando eligen una es para siempre, aunque muden su domicilio a una localidad distante. 2. El modo devocional en su fiesta es con música y baile aunque, manteniendo el estilo autárquico de su organización, cada capilla lo hace mediante determinados géneros bailables. Si bien la fiesta es una característica primordial en toda celebración religiosa popular, las de este culto cobran especial relevancia dada la advocación de este santo con la alegría. 3. Sus devotos hacen explícito reconocimiento del origen negro del culto, más allá de que la población afroargentina se halle actualmente muy reducida.

Las dos primeras características señalan que no hay un modo único de veneración, y permiten destacar que haya existido una *Urform* de la cual los actuales modos devocionales serían derivados más o menos lejanos y distorsionados de ese original. Las segunda y tercera dan cuenta de la unidad como culto; unidad mínima, pues cada capilla mantiene un estilo particular de veneración que se evidencia en la organización del culto, sus prácticas musicales, rezos, días de fiesta, etc. La tercera característica en particular, señala que los devotos hacen explícito reconocimiento del origen afroargentino del mismo, que comenzó con la creación de la *Cofradía de San Baltazar y Animas* en 1772 por el clero de la Ciudad de Buenos Aires para los negros e indios de la ciudad. Esta cofradía se disolvió en 1854, pero

el culto se mantuvo en forma popular en gran parte de las provincias del Litoral mesopotámico hasta el presente.

En el Litoral este culto se inscribe en un contexto de religiosidad más amplio que va desde veneraciones reconocidas por la ortodoxia católica, como la de la Virgen de Itatí, hasta una amplia gama de santos erigidos popularmente como la del Gauchito Gil y San La Muerte. En esta zona la religión católica ocupa un lugar destacado en la vida cotidiana. Ella es vivida tanto de manera comunitaria-oficial (por ejemplo, concurrencia a misa) como comunitaria-popular y doméstica (por ejemplo, altares y capillas familiares). El altar doméstico consiste en una pequeña mesa casi siempre ubicada en la habitación principal de el asa que alberga los santos, propiedad de la familia, estampitas y amuletos. Dentro de este complejo sagrado siempre hay un santo o una virgen que es tenido/a como el/la "patrón/a" a quien se encomienda la protección y la prosperidad de la casa. A estas imágenes se les reza y encienden velas (preferentemente de color) con regularidad y se celebra su día con una fiesta. La capilla familiar consiste en una pequeña construcción especialmente destinada al/la patrón/a de la familia y suele construirse separada de la casa. Esta construcción no invalida la existencia de un altar familiar, pues mientras la capilla está abierta a la comunidad el altar es de uso exclusivo del núcleo familiar. Por extensión, se denomina capilla a todo el terreno donde se ubica ésta, contando generalmente con una cancha de baile y un puesto de comidas. El día del/la santo/virgen suele festejarse con comida y baile, algunos de los cuales adquieren características distintivas como San Juan (24 de junio), quien al estar asociado al fuego sus devotos realizan caminatas sobre brasas<sup>1</sup>. Dentro de este complejo de altares domésticos y capillas familiares el foco de mi investigación está puesto en los hogares que tienen como santo a San Baltazar. Como se verá, si bien la fiesta constituye un espacio propio, distintivo y obligado en todo culto de religiosidad popular, las de este santo revisten la singularidad de que muchas de sus prácticas musicales y danzarias son propias y exclusivas por su asociación con la música y su directa vinculación con los afroargentinos.

En la capilla Empedrado, Corrientes, los devotos festejan con tres géneros bailables, dos lúdicos —la cumbia y el chamamé— y uno religioso —la *charanda o zemba*—. Los dos primeros son de amplia vigencia y representatividad en la Argentina, mientras que el tercero posee características que lo diferencian de los otros dos y ellas son, justamente, las enunciadas para con el culto en general: es una de las prácticas musicales del culto de más concreta procedencia afro; es el modo devocional por excelencia de esta capilla y se dio y se da propia y exclusivamente en esta localidad (Cámara 1991, Cirio-Rey s/f, c).

Partiendo de la premisa de que una cosa es lo que la gente hace, otra lo que la gente dice y otra lo que la gente dice que hace, en el presente artículo deseo

<sup>1</sup>Otros aspectos de la religiosidad litoraleña son el culto a las cruces, a los muertos y a los gauchos milagrosos. También es frecuente el empleo de amuletos —*payés*— tanto para el bien como para el mal, la portación de "reliquias" protectoras (estampitas, un trozo de tela del color de su santo, etc.) y la medicina casera ocupa un lugar destacado en la salud de las personas, más allá de la cercanía y posibilidad de concurrir a un centro médico.

analizar la *charanda* teniendo como focos observacionales esa tripartición analítica. Veremos cómo es este género en sí: música, coreografía, instrumentación y modo de ejecución; su marco de ejecución: quiénes la bailan y la ejecutan, para qué, en qué contexto social se realiza, cómo está estructurada la capilla de Empeдрado, etc.; analizaremos las aseveraciones que *promeseros* y músicos vierten sobre ella y, por último, cómo las exégesis de los devotos de esta capilla pueblan del significado su accionar, legitimándola como vehículo comunicante con lo divino y como ordenadora de su *ethos* y cosmovisión.

Considerando a la música como una actividad indisolublemente ligada a la sociedad en que se halla inserta y siendo, por tanto, un encapsulamiento de formas cognitivas y de valores compartidos (McLeod 1966, en García 1996) cuyos rasgos revisten particulares significados de sentido, en este capítulo pretendo satisfacer una aproximación integradora de lo que sucede musicalmente en las fiestas de San Baltazar: cómo los *promeseros* renuevan anualmente su vínculo con el santo, cómo esta renovación posibilita que se mantengan vigentes músicas y danzas de procedencia afro y, fundamentalmente, cómo los rituales en que éstas tienen cabida constituyen aleccionadores hermenéuticos de su *ethos* y cosmovisión, otorgándoles elpreciado y necesario sentido de equilibrio y bienestar para sus vidas.

#### DESCRIPCIÓN. LO QUE LA GENTE HACE

En Empeдрado —capital del departamento homónimo, sita a 56 km al sur de Corrientes, sobre la margen izquierda del río Paraná— se encuentra una capilla de este santo donde cada 6 de enero se realiza su fiesta, evento que congrega a una gran cantidad de personas, muchas provenientes de otras localidades de Corrientes y del Chaco. La capilla está en un terreno de aproximadamente un cuarto de manzana y posee una cancha de baile de forma circular que ocupa la mayor parte del mismo (ver gráfico 1). En su centro se yergue un poste de unos 6 metros de alto en cuyo extremo flamean dos banderas, una roja con una cruz amarilla —distintiva del culto— y otra, más alta, la bandera argentina. A este poste convergen once líneas de banderines de variados colores provenientes de once postes menores colocados en torno a la circunferencia y que, de hecho, son los que configuran dicha forma. También se colocan entre esos postes y las calles adyacentes más líneas de banderines, por lo que el resultado visual es de un intenso colorido. Cada año se ubica en diversos lugares del terreno un *discjockey* que emitirá cumbias y chamamés, pues desde hace varias décadas no concurren más grupos de estos géneros en vivo. El conjunto musical de la *charanda* está integrado por una o dos guitarras, un triángulo y un bombo ambipercusivo, los que invariable e ininterrumpidamente acompañan al canto con una única célula rítmica binaria (corchea con puntillo —semicorchea— dos corcheas). Se ubica a un costado de la cancha de baile, frente a la capilla. Los instrumentos que intervienen en la misma son los siguientes.

*Bombo* (211.252.1-921). Es el único membranófono en la música tradicional argentina que se percute con las manos y su único ejemplar se encuentra en la

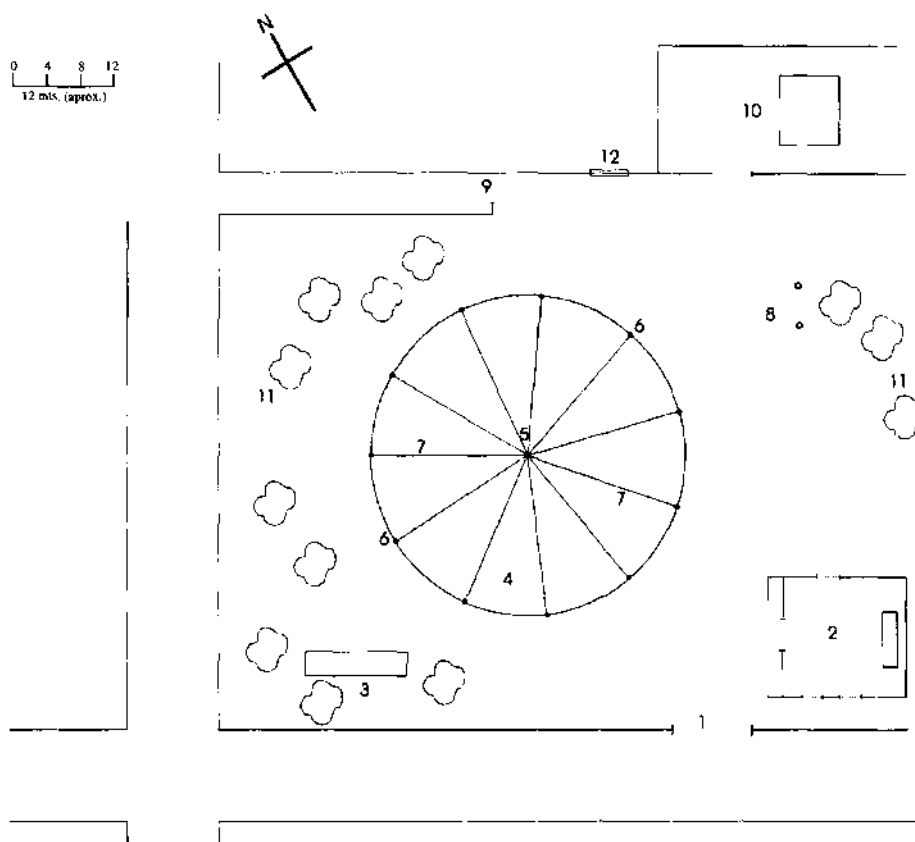


Gráfico 1. Plano del terreno de la capilla de San Baltazar de Empedrado.

1. Entrada principal. 2. Capilla del santo. 3. Ubicación del bombo y los músicos.
4. Cancha del baile. 5. Poste central. 6. Postes periféricos. 7. Banderines que entrecruzan los postes. 8. Otros mástiles. 9. Pequeña entrada. 10. Casa de la dueña del santo.
11. Árboles. 12. Ubicación del centro musical (1993). Diseños: Andrés Reinoso.

capilla de Empedrado. Mide 1,13 metros de largo, está realizado en una sola pieza de tronco ahuecado de forma tronco-cónica abarrilada y sus dos bocas se hallan cubiertas con parches de perro o chivo, sin pelo. Cada parche está sujeto al cuerpo por un aro de metal y corre entre ellos una soga en zigzag a fin de lograr la tensión necesaria. Para su ejecución se le coloca sobre una tarima de madera de unos 80 centímetros de alto<sup>2</sup> y dos hombres se sientan a horcajadas sobre él, percutiendo un parche cada uno. En su parte media posee un oído por el que se

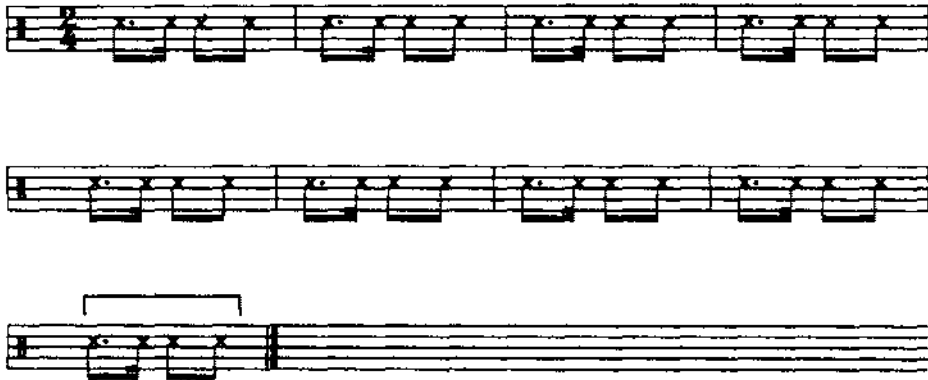
<sup>2</sup>Esta tarima no existía hasta hace por lo menos dos décadas, colocándose antes el bombo directamente en el suelo. Su creación se debió para lograr una mayor comodidad por el calor y para que no entorpezcan los niños que pasaban por ahí.

puede apreciar el grosor del cuerpo, 3 centímetros. Su peso es considerable, por lo que se necesitan dos o tres personas para transportarlo. Su ejecución está circunscrita a la *charanda* y los actores coinciden en que su sonido "es la voz del santo".

La búsqueda bibliográfica de este modelo de tambores en el África negra ha sido infructuosa. Lo mismo es válido para Afroamérica, aunque he dado con uno similar, el *tambu* del *batuque* (una práctica musical de origen angola-congolés) en el estado de San Pablo, Brasil. Es un unimembranófono abierto realizado con un tronco ahuecado de forma cilíndrica. Se le ejecuta con las manos, mientras otro ejecutante percute sobre su cuerpo dos varas de madera –matracas– (Kubik 1990).

Como puede leerse en numerosos documentos históricos, los tambores percutidos con las manos siempre estuvieron presentes en los cultos afroamericanos, por lo que, si bien es difícil estipular de qué etnia africana procede éste, puedo afirmar que tanto por su empleo en este culto como por los discursos de los actores entrevistados, se halla vinculado al continente de referencia. Por otra parte, la inexistencia de tambores percutidos con las manos tanto en el ámbito aborigen como en el criollo argentino, avalan su ascendencia negra.

*Triángulo* (111.211). Se ejecuta en la *charanda* y utiliza la misma célula rítmica que el bombo, de manera invariable (ver ejemplo 1). Está realizado en forma casera, es de hierro forjado con uno de sus lados abiertos y mide unos 25 centímetros de alto. Para su ejecución se le sostiene mediante una pequeña correa y se percute en su lado interno inferior con una varilla también de hierro. Eventualmente los actores lo denominan con la onomatopeya *tilín-tilín*.

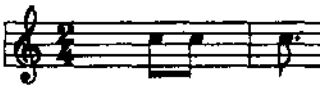



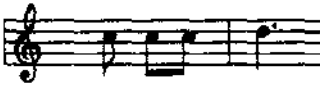




Ejemplo 1. Ciclo rítmico que realizan el bombo, el triángulo y la(s) guitarra(s) antes de que comience el canto. Dibujos musicales: Ingrid Santelices.

Si bien es un instrumento ampliamente difundido, en las *performances* musicales de los cultos afroamericanos es muy frecuente que junto a tambores se ejecuten idiófonos de metal como el *agogó* o el *adjá* en los cultos *Xangó* y *Candomblé* del Brasil. Al igual que ellos, este triángulo se guarda junto a los otros objetos de culto

en la capilla del santo. Por ello, su indisoluble asociación al bombo en este culto permite tomarlo como un indicio de africanidad.

*Guitarra* (321.322-5). Instrumento muy extendido y representativo en nuestra música criolla, se halla en casi todas las manifestaciones devocionales de este culto. En la *charanda* intervienen una o dos guitarras y su función consiste en realizar un acompañamiento rítmico reforzador del ritmo *ostinato* del bombo y el triángulo (ver ejemplo 2) con los acordes básicos de la melodía (I-IV-V).

1) Mango-Mango	5) Carpincho no tiene gente
	
2) No quiero caricias	6) Yacaré marimbote
	
3) Gallo cantor	7) Cambá San Lorenzo
	
4) La charanda	2) y 7) Son melorítmicamente similares
	

*Ejemplo 2.* Debido a que ningún canto es tético, obsérvese la parte correspondiente del noveno compás del ciclo del ejemplo 1, en donde debe comenzar cada uno.

Para los ensayos, al igual que el triángulo, los músicos pueden prescindir de ella/s. Dependiendo del ejecutante, es posible verla ejecutar con un plectro. Actualmente su afinación es la estándar (Mi<sub>2</sub>, La<sub>2</sub>, Re<sub>3</sub>, Sol<sub>3</sub>, Si<sub>3</sub>, Mi<sub>4</sub>) de fabricación industrial.

A diferencia del bombo y el triángulo, los devotos no consideran que posea un carácter consagrado o que el ejemplar empleado sea de uso privativo de la capilla, por lo que no pierde su carácter secular.

La capilla propiamente dicha es una pequeña construcción de material (aproximadamente 15 m<sup>2</sup>) y alberga un altar con dos San Baltazar: uno, sensiblemente mayor, dentro de un nicho en la parte superior, y otro debajo. Está profusamente adornada de cintas, papeles rojos y amarillos, flores de plástico y adornos navideños. Complementan el altar varios candelabros donde los *promeseros* encienden velas preferentemente rojas y amarillas (los colores distintivos del santo) y una alcancía para las limosnas. En la capilla se guardan todos los objetos consagrados al santo.

Los actores que participan en este evento son los siguientes:

- A) *La dueña del santo*. Adela Buenaventura Pérez (aproximadamente 70 años), soltera, 17 hijos. Nació en Empedrado y heredó los santos y los instrumentos musicales de Paula Pinto Pérez, la segunda esposa de su padre, Ulá Blas Pérez, último Rey de la capilla, ambos negros y primeros dueños de la capilla. Es la encargada de mantener abierta la capilla todo el año. Vive con su familia ahí mismo, ya tiene designado a un hijo suyo como heredero y ella, sus hijos y parientes, también poseen rasgos fenotípicos negros.
- B) *La cuidadora del santo*. Antonia Selva Guillén (aproximadamente 70 años), casada. Se encarga de todo lo necesario para la realización de la fiesta: adornar la capilla, pedir los permisos municipales correspondientes, solicitar a la policía para que corte el tránsito durante la procesión, conseguir donativos de comida, luces, fuegos artificiales, banderines y contabilizar las limosnas.
- C) *La Reina*. Como es tradición en las fiestas de San Baltazar, el baile debe estar presidido por una pareja de reyes, que encarnan la figura del santo. En esta capilla sólo quedó vigente el cargo de Reina. Hasta enero de 2000 ella fue Lira Niza García de Clos de Almirón (64 años) quien, si bien estaba consagrada a ese cargo de por vida, en la fiesta de dicho año abdicó, coronando a Manuela Portillo de Almirón (aproximadamente 40).
- D) *Los charanderos*. Son los ejecutantes musicales de la *charanda*. La principal figura fue Rufino Wenceslao Pérez (81 años), fallecido en 1994, soltero y pariente de Adela. Conocía todo el ciclo de la *charanda*, cantaba y tocaba el bombo infaliblemente desde hacía 57 años. Aprendió los cantos de su abuela, con la que se crió, y fue uno de los informantes más agudos. Los otros *charanderos* pueden variar de año en año. Entre los más estables se encuentra Emilio, hijo de la cuidadora, que viene todos los años del Chaco, donde trabaja como policía, que toca el triángulo y canta; Nereo Pérez (61 años), sobrino de Rufino, casado, con 3 hijos, que canta, y Luis Mariano López (44 años), en guitarra.
- E) *El/la rezador/a*. Puede variar. En 1992 y 1994 fue un joven el que dirigió el Rosario en la capilla. En 1993 fue una rezadora profesional y lo cantó a cappella en recto tono.
- F) *Los proclamadores*. Son dos personas que, por entre las filas de la procesión y alternadamente, alientan a la gente con diversos "vivas", como "¡Viva el Santo Rey!", "¡Vivan los promeseros!", "¡Vivan los Reyes Católicos!", etc. a lo que todos contestan "¡Viva!". También tiran cohetes al acercarse a las bocacalles.
- G) *Los promeseros*. Son los devotos que cada año concurren a la fiesta por diversas promesas o pedidos que elevar, portando en banderola cintas rojas y amarillas, en distinción de su status.
- H) *El público*. Comprende a todos aquellos que oportunamente se acercan a la fiesta. Sea por curiosidad, turismo, comercio o con ánimo de divertirse bai-

lando, complementan el conjunto de personas que participan en ella.

En el pasado había dos cargos más:

- I) *El Rey*. Como en muchas otras capillas de San Baltazar, acompañaba a la Reina un Rey, que encarnaba la figura misma del santo. Aquí, el último fue Ulá Blas Pérez, padre de la dueña del santo, de rasgos fenotípicos negros y que reinó hasta aproximadamente mediados de los '60. Ulá era su nombre religioso y Blas su nombre civil.
- J) *La bastonera*. Hasta aproximadamente los '60 la *charanda* era dirigida por una bastonera, quien mantenía el orden y marcaba las evoluciones de la danza, conforme a los *bastoneros* de nuestros bailes criollos de salón del siglo XIX. En la época de esta mujer la coreografía era diferente a como se realiza hoy en día. Cuando falleció no fue reemplazada, no pudiéndose precisar si ello fue el motivo del cambio coreográfico.

Antiguamente los festejos comenzaban el día de Navidad y concluían cerca del 10 de enero. Eran mucho más concurridos y los donativos de rescas que hacían algunos *promeseros* solucionaban el problema del alimento. En la actualidad comienzan el 5 y terminan en la madrugada del 7 de enero. El 5 comienza a congregarse gente, se acondicionan los instrumentos, se ensaya la *charanda* y se adorna la capilla y la cancha. Dadas las altas temperaturas de enero las actividades se circunscriben a la mañana o luego de la caída del sol. Por la tarde se reza el Rosario. El 6 continúan las mismas actividades. Cerca de las 7 de la tarde tiene lugar la procesión por las calles del pueblo "para que el santo vea", precedida por banderas rojas y una de Argentina, se irrumpen "vivas" y se lanzan cohetes en las bocacalles. Oportunamente se reza el Rosario, por lo que las dos actividades anteriores quedan suspendidas. Cada 50 o 100 metros las cuatro personas que llevan en andas al santo y los que portan las banderas deben cambiar, pudiendo participar quien desee. Al volver a la capilla los músicos ejecutan la primer *charanda*. Al entrar al terreno da una vuelta en derredor de la cancha en sentido inverso a las agujas del reloj hasta donde se hallan los *charanderos*, momento en que éstos tocan con más intensidad y aceleran el *tempo* y es ahora cuando comienza la *fiesta*.

Habíamos dicho que la música es el elemento que, por antonomasia, caracteriza a este culto. Todos los informantes coinciden en que al santo le agrada el baile y la música y, por tanto, se le debe honrar de ese modo. La fiesta, pues, está saturada de sonido y movimiento: la mayor parte del tiempo a cargo del *discjockey* que emite ininterrumpidamente cumbias y chamamés, aunque a períodos irregulares y a pedido de los músicos o del público, da lugar a la *charanda*. Según mis observaciones y las entrevistas mantenidas con los devotos más ancianos su coreografía ha cambiado varias veces a través del tiempo. Actualmente, la más usual es que una *dama* y un *damo* se ubiquen uno al lado del otro, se tomen por las cinturas y describan con sus pies círculos en el suelo, en cuatro pasos, y vuelvan sobre lo andado (ver gráficos 2 y 3). Para ello toman pequeños trazos rectos y es casi imposible que las parejas no se choquen entre sí ya que no hay sincronización más allá de la propia fila. También, realizando los mismos pasos, se baila de a tres (un *damo* al centro y dos *damas* a sus costados) o en grupo (*damos* y *damas* intercalados).



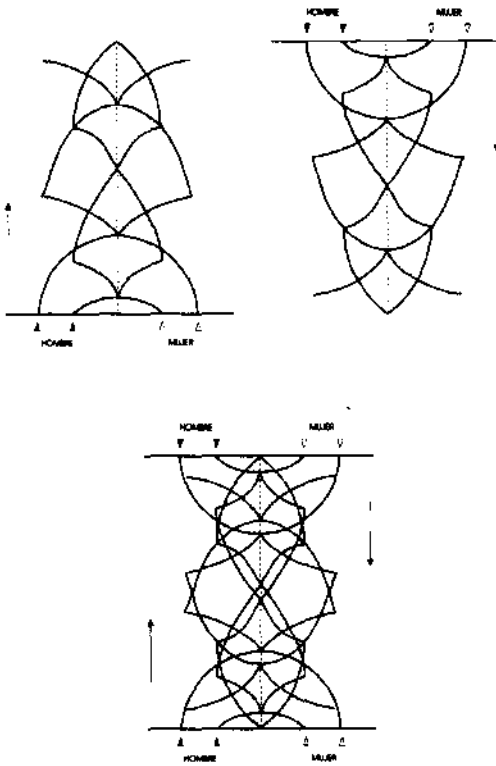


Gráfico 2. Figuras que describen una pareja con sus pies al realizar los cuatro pasos de la coreografía ideal de ida, vuelta de la *charanda*, y la figura que resulta de la superposición de ida y vuelta.

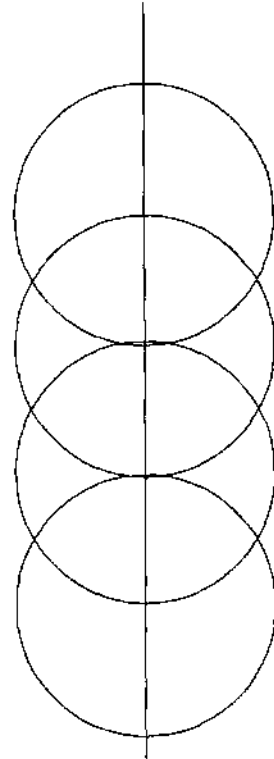


Gráfico 3. Secuencia de ochos que, abstrayendo, resulta de las evoluciones que realiza cada pareja según el gráfico 2.

Cuando se hace para agradecer o solicitar un milagro por un hijo pequeño, éste suele ser llevado en brazos. Hasta mediados de los '70 su coreografía era diferente: consistía en dos filas enfrentadas de personas sueltas, una de hombres y otra de mujeres, las que se acercaban para desafiarse con golpes de pañuelos en sus manos, a la vez que los bailarines cambiaban de posición, cruzándose de fila. Como sucede en el *candombe* afroargentino (Frigerio 1993), se baila pausadamente, de manera cadenciosa.

Los informantes manifiestan que en su versión integral la *charanda* se compone de siete breves cantos semiindependientes, aunque actualmente solamente tres están vigentes. Sus textos lingüísticos se expresan en español, con vocablos en guaraní y otros de origen y significado dudoso y/o desconocido, y no poseen metro ni rima que correspondan a formas poéticas españolas, como es común en nuestra música criolla. Su ejecución es estrictamente masculina y comienza con el parche chico (*el guía*) del bombo, al que inmediatamente se pliegan el parche grande, el triángulo y la/s guitarra/s. Conforme así el conjunto instrumental rea-

liza un ciclo de ocho compases de *ostinato* (ver ejemplo 1) y en el noveno (debido a que ningún canto es tético), comienza el canto por una o varias voces, siempre al unísono (ver ejemplo 2). Todos los cantos se encuentran en modo mayor, en 4 x 8, y sus líneas melódicas describen una curva que, a rasgos generales, comienza alto y desciende paulatina pero constantemente hasta finalizar en tónica (ver ejemplos 3 a 9).

## Empedrado, Corrientes

♩ = 100

Enero, 1992

Man - go - Man - go ten - go yo,  
 ¡nun - ca pa - res co - ra - zón!  
 Ne - ren - ten - dei, ne - ren - ten - dei  
 ne - ren - ten - de - ro, ne - ren - ten - dei.

## Ejemplo 3. Mango-Mango.

La *charanda* puede realizarse con tres finalidades. 1. Para agradecer o solicitar favores al santo; 2. para que su espíritu “baje” a su imagen y, 3. para influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta. Para esta última finalidad basta la ejecución musical. Por ello considero a esta danza como sagrada, pues mediante ella los *promeseros* veneran al santo y constituye parte intrínseca del culto, no realizándose en otra oportunidad que en el día de San Baltazar. Por otro lado, debido a la factura poética de sus cantos poco tradicional para nuestro país, cuando indagué entre los actores acerca de su procedencia, afirmaron taxativamente que no eran de creación humana, que no habían sido “copiados”

**Empedrado, Corrientes**

Enero, 1992

 = 100



No      que - ro ca - ri - cias,



no      las      que - ro, no.



To - ma - te re - me - dio



e - ñe - pō - ha - nó.



To - ma - te re - me - dio



to - di - ta ma - nó.

*Ejemplo 4. No quiero caricias.*

**Empedrado, Corrientes**

Enero, 1992

♩ = 100

Ga - llo can - tor, gri - tá:  
 ¡Co - co - ro - có, ro - há!  
 A - hé[i], a - hé[i],  
 a - hé[i], a - hé[i], a - hé[i].

*Ejemplo 5. Gallo cantor.*

de otros hombres, sino que el santo mismo los hizo y se los ha enseñado en un tiempo primordial. Así lo señala Augé acerca del sistema religioso de Dahomey, cuando expresa que el nombre propio de las divinidades también son registradas por los tambores, agregándole una identidad sonora, un peso acústico (Augé 1996: 80-81).

**INTERPRETACIÓN. LO QUE LA GENTE DICE**

Los siete cantos que integran la *charanda* son (los cuatro primeros están vigentes):

- |                       |                             |
|-----------------------|-----------------------------|
| 1. Mango-Mango        | 5. Carpincho no tiene gente |
| 2. No quiero caricias | 6. Yacaré marimbote         |
| 3. Gallo cantor       | 7. Cambá San Lorenzo        |
| 4. La charanda        |                             |

En su conjunto narran una historia pero, dado que nunca se halla tal secuencialidad ni en su ejecución ni en el discurso de los informantes, el orden

♩ = 100 Enero, 1992

Ya lle - gael día - a,  
 cha - ran - da,  
 quello - ran - does - toy,  
 cha - ran - da,  
 ya lle - gael día - a,  
 cha - ran - da,  
 quello - ran - does - toy,  
 cha - ran - da.

Ejemplo 6. *La charanda.*

aquí establecido es nuestra reconstrucción de acuerdo a las exégesis nativas. Si bien en un pasado los siete conformaban un *corpus*, *La charanda*, de unas décadas al presente está dividida en dos "categorías" (tanto en su sentido valorativo como de grupidad): la Primera categoría (cantos 1, 2 y 4) y la Segunda categoría (cantos 3, 5, 6 y 7). Luego de tal división (que aparentemente fue impuesta por la cuidadora debido a que las ejecuciones resultaban demasiado largas), Rufino pasó el canto 3 de la segunda a la primera categoría, quedando desde entonces configuradas con los cantos 1, 2, 3 y 4 la primera y los cantos 5, 6 y 7 la segunda. Tres

**Empedrado, Corrientes**

Enero, 1993

♩ = 100

Car - pin - cho no tien - ne gen - te,

pa - só - - - rí - o Co - rrien - te

¡Yo - ro - roi, yo - ro - roi!

Pa - só rí - o Co - rrien - te.

Tum - ba i - güé, ca - ía ca - no - a,

tum - ba i - güé, ca - ía ca - no - a.

*Ejemplo 7. Carpincho no tiene gente.*

## Empedrado, Corrientes

Enero, 1993

♩ = 160

Ya - ca - ré ma rim bo - te

La - sùm - bia no - mai.

Tum - bai güé, ca - ia ca - no - a.

Ejemplo 8. Yacaré marimbote.

cantos poseen una ilación narrativa concreta: 1, 2 y 4, y dos versan sobre el mismo tema: 5 y 6, por lo que se analizarán en conjunto. Los cantos 3 y 7 conforman una unidad discursiva en sí mismos<sup>3</sup>.

1. *Mango-Mango*

- Mango-Mango tengo yo,  
¡nunca pares corazón!
- Nerentendei, nerentendei,  
nerentendero, nerentendei.

2. *No quiero caricias*

- No quiero caricias,  
no las quiero, no.
- Tomate remedio,  
eñepõjhanó.
- No quiero remedio,  
todita manó.

4. *La charanda*

- Ya llega el día,  
Charanda,  
Que llorando estoy,  
Charanda,  
ya llega el día,  
charanda,  
que llorando estoy,  
charanda.

<sup>3</sup>Los vocablos en guaraní han sido escritos y traducidos de acuerdo al diccionario de Ortiz Mayans (1980) y Jover Peralta y Osuna (1951).

Espequeña, Carrizosa

Enero, 1993

♩ = 100

Cam - bá San Lo - ren - zo

o - xa - no imbi - té,

cu - chi - lla de pa - lo

so - o chí - ru - u.

Cam - bá San Lo - ren - zo

o - xa - no imbi - té,

cu - chi - lla de pa - lo

so - o chí - ri - ri.

Cam - bá San Lo - ren - zo

o - xa - no imbi - té,

cu - chi - lla de pa - lo

so - o chí - ri - ri.

Ejemplo 9. Cambá San Lorenzo.



El primero y segundo constituyen un diálogo nocturno entre el santo y un enfermo. El santo le recomienda que tome unos remedios, éste no los quiere tomar y finalmente muere. Según algunos devotos que entienden estos textos lingüísticos, San Baltazar es médico y curandero<sup>4</sup>. En el cuarto el santo se lamenta llorando la muerte del enfermo. Respecto a *Mango-Mango* Rufino expresó que el santo<sup>5</sup>:

R: "Puede con todo. ¿No ve que dice, en el canto dice él "Mango-Mango", dice él, pues: *Mango-Mango tengo yo*—dice—, *nunca pares corazón*. Que sea movimiento con él, entonces tu corazón no va a parar [...] 'Mango-Mango' quiere decir que él es el forzado, es el rey, eh, porque es negro no, no puede nadie [con él]".  
Sr. Rufino Pérez (81), charandero de la capilla de Empedrado. TC (trabajo de campo) N° 3, 1994.

"Nerentendero" y "nerentendei" significan "no te entiendo", y se repite cuatro veces. En este canto San Baltazar dice los dos primeros versos y un enfermo los dos restantes. El santo comienza diciendo que él tiene el poder, el "mango" (su cetro), ordenándole al corazón del enfermo que "nunca pare", pero el enfermo le responde cuatro veces que no le entiende. Continúa el diálogo en el segundo canto: Comienza el enfermo diciendo "No quiero caricias / no las quiero, no" (versos 1 y 2) y el santo le contesta "Tomate remedio / eñepöjhanó" (versos 3 y 4), o sea "tomate el remedio, que te curaré las dolencias del alma", y concluye este canto el enfermo: "No quiero remedio, / todita manó" (versos 5 y 6), o sea "No quiero remedio, / quiero morir del todo". El canto cuarto es un soliloquio del santo en el que se lamenta diciendo "Ya llega el día / que llorando estoy" (versos 1, 3, 5 y 7), alternado por un estribillo conformado con la palabra "charanda" (versos 2, 4, 6 y 8). Los actores sostienen que el santo es un ser de la oscuridad y cuyo dominio es el aire nocturno, el aire negro, donde puede mimetizarse, y que por eso llora cuando viene el día, pues el aire se torna blanco y se lo puede ver, acabándosele el poder. Por otra parte, recordemos que el enfermo murió durante la noche. El índice de africanidad de estos cantos debe buscárselo en la concepción de poder que a través del discurso detenta el santo. En efecto, en el catolicismo el único que tiene poder sobre la vida y la muerte es Dios y los santos actúan en calidad de intercesores; aquí, por el contrario, los actores sostienen que este santo también puede decidir quién debe morir y quién no.

### 3. Gallo cantor

Gallo cantor, grita:

"Cocorocó rohá".

Ah' é[i] ah' é[i], ah' é[i] ah' é[i], ah' é[i].

<sup>4</sup>Si bien consideran que existe una diferencia operacional entre el médico y el curandero, aquí emplean ambos términos en forma indiferenciada.

<sup>5</sup>La clave de la transcripción de la entrevista es: P = Pablo (el investigador), R = Rufino Wenceslao Pérez y N = Nereo Pérez (los informantes). Al final de la misma aparece consignado el informante y el trabajo de campo (TC) en que se realizó la entrevista.

Es el único que no refiere sobre muerte y dolor. Probablemente sea una continuación del cuarto —donde llega el alba—, anunciándola aquí el gallo con su grito: “Cocorocó”. “Ha'é[i] ha'é[i]”, que se repite tres veces, es guaraní y significa “ya es”, “es cierto”, una confirmación de que está amaneciendo.

5. *Carpincho no tiene gente*  
 Carpincho no tiene gente,  
 pasó río Corriente.  
 ¡Yororoi, yororoi!,  
 pasó río Corriente.  
 —Tumba *i güé*, caí a canoa,  
 tumba *i güé*, caí a canoa.

6- *Yacaré marimbote*  
 Yacaré marimbote  
 Lasúmbia nomai.  
 —Tumba *i güé*, caí a canoa.

Esta dupla presenta al santo realizando actividades humanas afines a la de los devotos, como cazar yacaré y carpincho, animales típicos de la zona y preciados por su carne y cuero. En el quinto los devotos explican que el carpincho es un animal solitario (“Carpincho no tiene gente”), que al pasar por el agua —el río Corriente, un afluente del Paraná— hace el sonido “*yororoi, yororoi!*” y, al quererlo cazar el santo, lo tira de la canoa. En el sexto el santo también se dispone a cazar al yacaré y éste también lo tira de la canoa.

7- *Cambá San Lorenzo*  
 Cambá San Lorenzo  
 omano mbaité,  
 cuchilla de palo  
 so-o chírií.

Es un canto de dificultosa interpretación, dadas las contradicciones de los informantes consultados. El emisor quizás sea, como el canto cuarto, el santo, y su traducción: “Al negro San Lorenzo / lo maté por ser extraño, / con cuchilla de palo / me comí su carne frita”. Probablemente haga referencia a algún antiguo episodio bélico de la región, pues narra la historia de un negro llamado San Lorenzo a quien le salieron con armas (unos dicen “El general San Martín”, otros “los indios”), y no pudo defenderse porque tenía sólo una cuchilla de palo. Una vez muerto, fue comido frito.

Otros dos puntos deseo analizar en este apartado. El primero tiene que ver con la violencia presente en la narrativa de estos cantos y en la hagiografía local del santo (Cirio-Rey 1997). Como vimos, seis de los siete cantos de la *charanda* versan sobre la violencia: dolor, muerte, llanto, un enfermo que no se quiere curar y finalmente muere. En un culto sincrético como este, es posible atribuir estas características a patrones conductuales y simbólicos de raigambre negra. Ya no se sabe qué antigua entidad africana se oculta en la de San Baltazar, pues si bien este culto nació en la Argentina por voluntad política de la Corona Española y la Iglesia para instruir a sus vasallos negros en la fe católica, ello no significa necesariamente que las primeras generaciones de negros devotos hayan abandonado sus

tradiciones religiosas. Así, de tal sincretismo los actuales actores aducen una hagiografía producto de la reinterpretación y reelaboración secular de la Biblia, los Evangelios Apócrifos, la tradición oral europea y la africana. En base a sus exégesis, sucintamente puede ser narrada de la siguiente manera: *San Baltazar es el jefe de los Tres Reyes Magos, es anterior en miles de años a Jesucristo. Su color primigenio era blanco. Estando con el verdadero Dios, el Dios todopoderoso, aquel a quien nadie le dice, una tarde lo mandó a San Baltazar a traer agua, pero el santo se fue "de joda" a un baile, regresando al día siguiente y sin el agua encargada. Entonces Dios le dijo "No, m'hijo, eso no se hace", y lo dejó ir sin darle castigo alguno, pero lo tornó negro, pues ya que le gusta la noche, que sea noche. Desde entonces el dominio del santo es el aire de la oscuridad, el aire negro, y debe ocultarse cuando llega el alba, ya que se torna débil*<sup>6</sup>.

El segundo punto tiene que ver con el simbolismo que los actores explicitan sobre la forma de la cancha de baile, la ubicación de los *charanderos* y el sentido en que se la contornea durante la fiesta. El gráfico 4 contiene una ampliación de la cancha. Es posible considerarla como un gran reloj anual, donde cada poste de su circunferencia no es una hora sino un mes. Sin embargo, vemos que once son los postes y no doce. El que falta está representado por el bombo y representa al

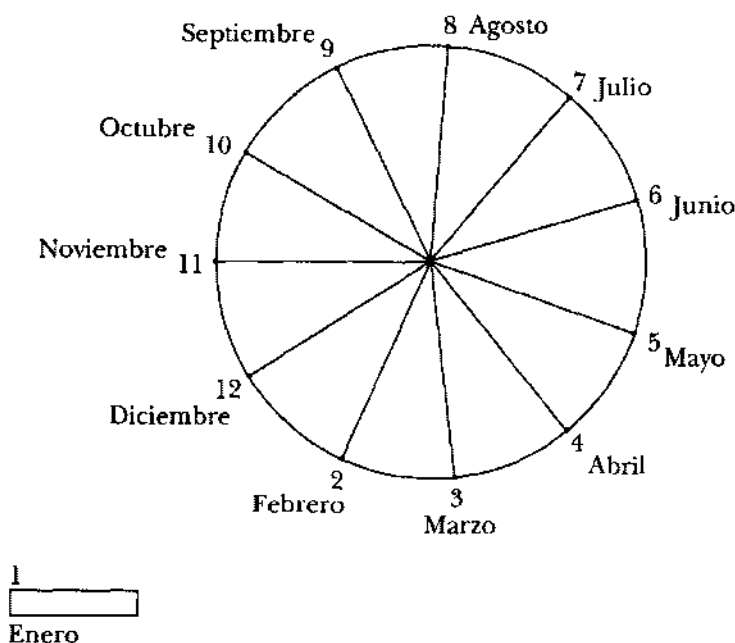


Gráfico 4. Simbología de la cancha de baile. El sentido de rotación para la ejecución de círculos rituales siempre es contrario al sentido de las agujas del reloj.

<sup>6</sup>Para un estudio en detalle de su hagiografía, véase Cirio-Rey 1997.

primer mes, enero, pues es de donde se parte, en sentido inverso a las agujas del reloj, para recorrer la cancha en su circularidad. Así lo hacen, por ejemplo, los grupos de bailarines de *charanda* cuando organizan sus evoluciones tomando al poste central como eje de rotación. Estas representaciones vienen a conformar su sentido del tiempo circular. Veamos una sección de una entrevista con Rufino donde cuidadosamente lo comenta.

R: Todos somos sirviente, porque es Rey. Y Dios también es el sirviente, eh, para que usted sepa, Dios nació el 24, no sé dónde nació. Ya hoy, del nacimiento de Dios, ¿cuántos días tiene Dios que nació ahora? [...] del 24 a hoy ¿cuántos días tiene? [...]. Doce días. A los doce días él llega, a los trece días llega el Rey acá, que está ya, que está sin vestir y todo [...]. Mañana llega el espíritu de él y él llega a divertirse, y mañana el Niño Dios está con él acá.

P: ¿Y dónde llega el espíritu, a la imagen? [...].

R: A la imagen, como está el Sargento Cabral allá en la esquina, en aquella esquina, eh.

P: ¿A la imagen del santito?

R: Esa es imagen también, pero está sin espíritu. Pero mañana llega el espíritu de él, entonces mañana es Rey... está marcao que es Rey, pero [ahora] está sin espíritu, mañana recién llega el espíritu, a medio día le llega, y está con Niño Dios él ahí. El 5, el 6, el 7, quedó en la imagen de San Baltazar, entonces el espíritu vino y le lleva al Niño Dios, porque el Niño Dios no puede subir al cielo porque no sabe por dónde va a ir [...]. Y San Baltazar sabe todo. El viene con año viejo, viene con año nuevo, pa' lado que él quiere viene [...]. El mundo da vuelta así [describe un círculo en sentido inverso a las agujas del reloj], esta *charanda* termina el 6, el 7, ¿no es cierto? Escuche bien... acá llega enero, eh, que estamos ya, cuando enero se va ya, da la vuelta... se va enero... ¿y qué otro mes llega?

P: Febrero.

R: Febrero, se va febrero, ¿qué otro mes llega?

P: Marzo.

R: Bueno, y va ronda... despaci... to, ¡igual que el reloj!, eh, y cuando viene enero, ya está otra vez él acá. Fue a dar la vuelta al mundo [...]. San Baltazar ha venido ahora, está ya acá, viene recorriendo, como recorren... febrero... todos los meses. Vos morís en febrero, está tu fecha, 9 de enero [...], ¡porque todos no nos vamos a morir en enero! Él está marcando, y viene despacito la rueda. Pasó enero, entra el otro, pasó el otro, entra el otro y listo, después viene entrando enero, le da la vuelta [...]. ¿Y cómo no saben ustedes, si yo que soy bruto sé? [...].

P: ¿Pero la, la forma, de la cancha, ve que es circular?

R: Y sí, ¿no ve que acá demuestra con los palitos esos? [...].

P: ¿Tiene algo que ver con el recorrido, que me dijo usted del año?  
 R: Y sí, pue', ¿no ve que este se va ahora... se va enero, y después llega otra vez, eh, hace el recorrido, eh? Todo el recorrido. Los meses no son iguales [...], está como en el almanaque, eh. Pero siempre es el mismo, eh, llegás a lo mismo, eh, los da vuelta. Ahora entró por acá [...] la misma *charanda* le quiere llevar. La letra de él es ésta [...]. El compinche de él es. Y los tres juntos andan: Dios y él. Este [es] el puntero, y Dios anda atrás de él y la Virgen María. ¿Usted cree que anda sin Virgen?, no, ella, la madre anda atrás de él [...]. Usted va a ver el 5, mañana, al mediodía, el gentío que va a ser, y el 6, no te digo nada ¡se arma toda! [...]. Y viene y se junta con Niño Dios mañana al mediodía, y están el 5 y el 6 y el 7 se manda a mudar. Queda el espíritu de él, el espíritu de él se va y queda la imagen [...]. Porque... San Baltazar viene por el año viejo y Niño Dios nace acá [...]. Y no sabe dónde vive. Entonces él viene y le busca y lo lleva [...] por año nuevo como dice, lo lleva, se... comprenden, eh, y se van. Y queda la imagen como... está la del Sargento Cabral que está en la esquina de la plaza. Y bueno, [del] Sargento Cabral está la imagen nomás, es espíritu está en lo cielo, y así es.

P: ¿Pero [...] cuando baja el espíritu mañana al mediodía, baja por la *charanda*, cuando ustedes tocan?

R: Claro pues, viene y baja por la *charanda*, donde está la *charanda* saben, entonces viene a buscar, y nosotros ya le preparamos, viste, porque viene él, entonces le barajamos con la *charanda* y después salen [inaudible], le barajamos con la *charanda* la entrada de él nomás, y en la pieza cuando él está en su estadio ya, ahí le tocamos la *charanda* enfrente de él, y está contento.

Sr. Rufino Pérez (81), *charandero*. TC N° 3, 1994.

## EL SENTIDO PROFUNDO. LO QUE LA GENTE DICE QUE HACE

Analicemos ahora la triple finalidad que tiene la *charanda*. Habíamos visto que puede realizarse con tres finalidades. 1. Para agradecer o solicitar favores al santo; 2. para que su espíritu "baje" a su imagen y, 3. para influir sobre fenómenos naturales. A partir de los dos primeros puntos podemos explicar por qué la consideramos una danza religiosa y no lúdica, pues mediante ella los *promeseros* piden o agradecen favores al santo y por desarrollarse exclusivamente dentro del ámbito litúrgico. De este modo su puesta en práctica diverge del fin lúdico que desempeñan la cumbia y el chamamé. Así, dado su contexto y finalidad de ejecución, no sería lejana la posibilidad de que derive de las "danzas celebratorias" mencionadas en los documentos coloniales porteños (Cirio-Rey s/f. c, Cirio 2000). El hecho de que el espíritu de la divinidad se incorpore en su imagen es una concepción afro totalmente ajena a la ortodoxia católica, donde jamás un santo se posesiona. El punto 3 nos habla de su poder, pues según los actores posee características de *terrible*: tiene fuerza, es poderoso, vengativo, antojadizo, ubicuo y puede destruir -si quiere- lo que no le gusta, así como castigar y matar a los devotos que no cumplieron su promesa.

Sobre la concepción del bombo como la voz del santo, Crawley (en Ortiz 1952) sostiene que “el *tambor* puede ser entendido como el portavoz de un dios o espíritu, como conteniendo la voz del dios y también, mejor quizás, como *el dios mismo* [...]”. Los *tambores* de los negros africanos no son siempre meros instrumentos medianeros de comunicación; no son simples mensajeros. Son ellos mismos personificaciones mitológicas; son seres sobrenaturales que previas evocaciones mágicas vienen de lo ignoto para convivir con sus creyentes. De igual manera que, previa una ceremonia de consagración, bajan los dioses y se transubstancian o se fijan transitoriamente en las imágenes” (Ortiz 1952: 37). El empleo del bombo manifiesta pautas conductuales análogas a los instrumentos sonoros utilizados a los cultos afroamericanos pues, junto al triángulo, está consagrado al santo, su uso es privativo de esta danza y el sitio para su resguardo es junto a los santos.

Otra particularidad de la *charanda* es la aparente anarquía en la conformación de cada ejecución. Los *charanderos* no tienen un canto preciso por el cual comenzar ni finalizar, y cada uno puede ser repetido una cantidad indefinida de veces. De este modo las ejecuciones poseen una duración aleatoria, las parejas de danzantes bailan en toda la extensión de la cancha entorpeciendo unas con otras, casi como chocándose. Frigerio, analizando qué características son inherentes a una manifestación artística para ser considerada como de procedencia afro sostiene que una de ellas es la importancia del estilo personal: “En Afroamérica [...] se espera que un *performer* no sólo sea competente sino que también posea un estilo propio [...]. Este énfasis en el estilo personal lleva a continuas modificaciones que abren el camino para innovaciones, que pueden con el tiempo dar lugar a nuevas manifestaciones artísticas” (Frigerio 1992: 62). Rufino no establecía ningún ordenamiento ni elección en los cantos a ejecutar, de ahí que convenimos en denominarlos “semi-independientes”. Sobre esta aparente falta de orden, los músicos sostienen que lo hacen así porque no existe un sentido definido, que “es lo mismo” empezar por aquí o por allá, terminar con este o aquel canto, que cantan mientras quieran cantar o haya danzantes en la cancha. Así arribamos a uno de los componentes más esenciales de esta *performance*, el concepto de circularidad del tiempo. El modelo conceptual de tiempo que viven los devotos de San Baltazar se manifiesta en esta capilla a través de dos círculos: uno explícito, el de la cancha del baile, y otro implícito, el del tiempo. Los promeseros danzan dentro del círculo explícito la coreografía que les sugiere el círculo implícito. Veamos el gráfico 3, que describe una pareja con sus pies en el suelo considerando los cuatro pasos de la coreografía ideal (cuatro de ida y cuatro de vuelta). Los danzantes avanzan y vuelven sobre lo andado describiendo círculos y figuras circuloideas: elipses, óvalos, medios círculos, arcos ojivales. Trazando una línea imaginaria entre el hombre y la mujer, vemos que cada uno hace sólo media figura, siendo completada con la que realiza su pareja. Al ir ambos abrazados, ambas mitades conforman una única figura que termina de completarse con una idéntica realizada por la pareja de igual modo cuando vuelve sobre lo andado. De esta forma los danzarines están avanzando sobre un encadenamiento de círculos, su andar se encuentra íntegramente rodeado de curvas y todo ello dentro del círculo mayor de la cancha que contiene a la pareja. Este orden circular es análogo al

orden de la música de la *charanda*, la cual, como el círculo, no tiene principio ni fin, pues cualquiera puede ser el canto inicial, cualquiera el final y cualquiera los que se canten entre ambos. La duración de cada ejecución es aleatoria (llegué a registrar una de 10 minutos), y todos los instrumentos hacen una única y repetitiva célula armónico-rítmica sin ninguna variación.

Desde antiguo los números son útiles herramientas conceptuales para aducir conocimiento hermenéutico y, plasmados en rasgos concretos, su lectura se torna socialmente aleccionadora. Hay números cargados de siglos de sentido religioso y tradición popular como el 1 (el Dios indiviso), el 3 (la Trinidad), números que representan elementos de la naturaleza como el 4 (los cuatro puntos cardinales, los cuatro vientos), etc. En la *charanda*, la representación de los números 7, 8 y 12 en muchos de sus aspectos concretos y estructurales permiten hacer inteligibles ciertas significaciones. El 7, número mágico que representa la perfección, pues "reúne en sí mismo la suma de los órdenes ternario y cuaternario" (Lorenzo Vélez 1980: 30), está representado por los cantos del ciclo de la *charanda*. El canto, en cuanto verbalización, en cuanto puesta en acción, es instancia primordial y fundante en el rito que hace bajar el espíritu de San Baltazar a su imagen en el mediodía del 5 de enero. Mediante el canto humano y el "canto del bombo" el santo se comunica con sus devotos. El 8, la plenitud, es un número cuya graficación misma está consuetudinada por dos círculos pegados. 8 son las figuras que una pareja describe en una coreografía completa (cuatro pasos de ida y cuatro de vuelta); una secuencia de ochos es la figura que, abstrayendo, resulta de las evoluciones de la *charanda* (ver gráfico 3). En definitiva, los 2 círculos de la capilla, el del espacio y el del tiempo, se unen en la *performance* de esta danza formando un 8, número que, además, visto horizontalmente, es símbolo de lo infinito, infinito como la circularidad de esta música que, cual anillo, no tiene principio ni fin. El 12 explica también el círculo de la cancha de baile. Habíamos dicho que el mismo adquiriría su forma a raíz de la erección de 11 postes colocados en derredor a un poste central que hace las veces de eje de rotación. 11 postes más el bombo (ver gráfico N°4) resultan 12, número que en torno al poste central conforma un reloj, no de horas sino de meses.

## CONCLUSIONES

Todo lo expuesto habla a las claras de una concepción del tiempo por cierto distinta a la lineal judeocristiana, que rige este culto y su fiesta de manera total. La idea del tiempo circular es primordial en el pensamiento de muchas culturas antiguas y tradicionales y remite a la idea de que el tiempo no es forma sino contenido. Mientras que para el pensamiento judeocristiano el tiempo es un recto camino con un comienzo y un final (*yo soy el alfa y omega*), donde hay un pasado, un presente y un destino, en las culturas antiguas y tradicionales el tiempo concebido como contenido induce a pensar en un constante presente y, por tanto, en la ausencia de un inicio y un fin. Al contrario del tiempo lineal, donde el futuro está depositado en la idea de esperanza, en el tiempo circular la resignación y el no-cambio señalan su transcurrir de manera perentoria. Tiempo como forma, el tiem-

po lineal, donde éste se encuentra vacío de contenido y el hombre es el que lo llena, en su transcurrir, de aconteceres; tiempo como contenido, el tiempo circular, que se encuentra pleno de significado cultural, de carga hecha, de mitos fundacionales y héroes culturales que enseñaron sus saberes a los hombres en un lejano aunque siempre presente-pasado tiempo primordial.

En el culto a San Baltazar el tiempo parece girar sobre sí mismo, constantemente se recrea el mito fundante del santo dentro de la infranqueable frontera simbólica de la cancha. No hay esperanza, sólo caminos en círculos en el tiempo y en el espacio y sugestivos tropiezos casi intencionales entre las parejas de danzantes. En la fiesta el espíritu del santo baja a su imagen para bailar y cantar junto a sus devotos, premiando a los más fieles con la concesión de la negritud, haciéndolos "mercedos suyos", pues los actores explican sus rasgos fenotípicos negros no en términos genéticos sino desde una perspectiva religiosa: "son negros por la fe" (Cirio-Rey 1997). Había comentado que esta danza recibía también otra denominación, *zamba*, que estuvo en vigencia hasta mediados de los '70<sup>7</sup>. Actualmente, aunque muchos la recuerdan, nadie la emplea espontáneamente. Según Ortiz Oderigo, *semba* designa a la *ombligada* (figura coreográfica del candombe uruguayo) y pertenece a los idiomas de la rama *bantú* y *nagó* (Ortiz Oderigo 1985). Por otra parte, al querer vincularla con las antiguas y poco conocidas danzas afroargentinas de la época de la colonia, encontramos numerosas menciones de la *semba* o *zamba* en Buenos Aires (Cirio-Rey s/f. c, Cirio 200) y en Montevideo (Goldman 1997), por lo que sería factible trazar un puente de continuidad de por lo menos dos siglos de vida para esta danza en el Río de la Plata. Sin embargo, nunca apareció la acepción *charanda*. En mis trabajos de campo hemos tratado recurrentemente este tópico. ¿Qué significa *charanda*? ¿Cuándo y para qué se la emplea? ¿En qué otros contextos discursivos se suele utilizar? Las respuestas fueron tan herméticas como la palabra misma, sin embargo, es posible adelantar, a título hipotético, algunas conclusiones. Literalmente, *charanda* se aplica a circunstancias de incumplimiento de promesas entre personas y entre devotos y el santo, vale decir, a circunstancias de engaño verbal. Asimismo, reviste significados tales como "da lo mismo", "todo da igual", "no vale la pena hacer las cosas bien", "todo es mentira" y cosas por el estilo. Los informantes dieron agudas interpretaciones. Veamos un ejemplo:

R: Él dice *charanda* porque las cosas no creen, entonces la da por *charanda*. Como muchos dicen, como la opinión ante las elecciones, "¡No, yo te voy a tirar... cincuenta chapas!", y termina diciendo nada... entonces él lo agarra por *charanda* [...]. Él la agarra por *charanda* sabe por qué, es como yo le dije "¿No ve que todos prometen muchas cosas... y no cumplen?", entonces le dice "Es *charanda*" [...]. No cumplen, él les pone *charanda*.

<sup>7</sup>El año hace referencia al registro más reciente donde hallamos en vigencia este vocablo. Corresponde al viaje 103 del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, realizado por Yolanda Velo, Jorge A. Pítari y Helena Hermo a esta capilla.



P: ¿Porque les prometen al santo y no cumplen?

R: ¡Eso mismo, sí! [...]. A todos los santos una vela, y a Dios un paquete, [y] no lo cumplimos nadie [...], entonces él te hace cumplir después. Si no te mata te asusta, te rompe, y él mismo te cura otra vez.

Sr. Rufino Pérez (80), *charandero*. TC N° 2, 1993.

*Charanda* es la acción vengadora del santo hacia una persona que prometió algo, que empenó su palabra y no cumplió, sea consciente (ejemplo por estafa) o inconscientemente (ejemplo por olvido). "El santo lo agarra por *charanda*", es la expresión que emplean cuando él castiga a alguien a causa de una promesa incumplida, "una reflexión sobre la naturaleza de los objetos que sirven de garantía a la palabra empeñada y de castigo a la palabra traicionada" (Augé 1996: 130), y la venganza es con ira y furia: "Si no te mata te asusta, te rompe y él mismo te cura otra vez", decía Rufino al final del último diálogo transcrito.

Aunque escapa a los límites del presente trabajo la interpretación hermenéutica del mito de San Baltazar y su recreación anual en el rito de la *charanda*, puedo adelantar que el mismo constituye un ritual propiciatorio de buen año. Tanto por su despliegue espacial como por su desarrollo temporal, este ritual constituye una instancia mediadora entre los dioses y los hombres a fin de mantener el universo en armonía. Así, completamos las aseveraciones sobre las implicancias del número 12, pues teniendo en cuenta que antiguamente los festejos comenzaban con el día de Navidad y contamos cuántos días hay entre el 25 de diciembre y el 6 de enero vemos que son 12 días, o sea una microrrepresentación del nuevo ciclo anual que está por comenzar, a caballo entre el año viejo y el año nuevo. Los devotos preparan ritualmente el nuevo año que están por vivir representándolo simbólicamente en una cancha que resume todos y cada uno de los meses venideros y plasmando mediante la danza ritual de la *charanda* su particular concepción del tiempo, de un tiempo que no transcurre y que, como ellos, está arrinconado tras el motor perpetuo del no-cambio, de la desesperanza y de la muerte.

## BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, MARC

1996 [1988] *Dios como objeto : símbolos-cuerpos-materias-palabras*. Barcelona: Gedisa.

BÉHAGUE, GERARD

1991 *Enfoque etnográfico en la ejecución musical*. Ponencia presentada en las VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la AAM. Buenos Aires.

BECKETT, J.

1988 "Introduction". *Past and Present. The Construction of Aboriginality*. Canberra: Aboriginal Studies Press, p. 1-10.

CÁMARA, ENRIQUE

1991 "Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes". Folleto del CD. *Folklore 1. Musiche dal nuovo mondo*. Argentina. Roma: Cirocevia Sudnord Records SNCD0020.

## CIRIO, NORBERTO PABLO

2000 "Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)", *Latin American Music Review*, XXI/2 (otoño-invierno), pp. 190-214.

## CIRIO, NORBERTO PABLO Y GUSTAVO HORACIO REY

1995 "El culto a San Baltazar como estrategia de adaptación sociocultural al conurbano bonaerense", *Jornadas Chivilcoyanas en Ciencias Naturales*. Chivilcoy: Centro de Estudios en Ciencias Sociales y Naturales de Chivilcoy, pp. 57-60.

1997 "Vida y milagros de San Baltazar en Empedrado, provincia de Corrientes: reinterpretación y elaboración hagiográfica", *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*. Santa Rosa: sin editor, pp.97-112.

s/f. (a) "La *tambora* de la fiesta de San Baltazar. Aproximación a su estudio", *Actas de las XI Jornadas Argentinas de Musicología y XII Conferencia Anual de la AAM*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral (en prensa).

s/f. (b) *Son negros por la fe. Acerca de la africanidad del culto a San Baltazar en el litoral argentino* (inédito).

s/f. (c) *Vigencia de una práctica musical afroargentina en el culto a San Baltazar, Empedrado, provincia de Corrientes* (inédito).

## FERNANDES, RUBEM CÉSAR

1984 " 'Religiões populares': uma visão parcial da literatura recente", *Boletim Informativo Bibliográfico*, N°15-19, pp. 238-273.

## FRIGERIO, ALEJANDRO

1992 "Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas", *Scripta Ethnologica. Supplementa*, N°12, pp. 57-67.

1993 "El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, N°8, pp. 50-60.

## GARCÍA, MIGUEL ANGEL

s/f *La etnografía de la performance en etnomusicología* (inédito).

## GOLDMAN, GUSTAVO

1997 *¡Salve Baltazar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Fondo Capital.

## JOVER PERALTA, ANSELMO Y TOMAS OSUNA

1951 *Diccionario guaraní-español y español-guaraní*. Buenos Aires: Tupá.

## KUBIK, GERHARD

1990 "Drum Patterns in 'Batuque' of Benedito Caixas", *Latin American Music Review*, XXI/2 (otoño-invierno), pp. 115-181.

## LORENZO VÉLEZ, ANTONIO

1980 "Simbología del número en el folklore y en la canción tradicional". *Revista de Folklore*, I/1, pp. 27- 33.

## ORTIZ, FERNANDO

1952 *Los instrumentos de la música afrocubana III. Los tambores xilofónicos y los membranófonos abiertos A a N*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

ORTIZ MAYANS, ANTONIO

1980 *Nuevo diccionario español – guaraní – guaraní – español. Nombres de la toponimia, de la flora y de la fauna. Voces de la mitología, de la leyenda y del folklore. Apéndice de voces regionales. Un compendio gramatical.* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

ORTIZ ODERIGO, NÉSTOR

1985 “Tambos bantúes y tambos afroargentinos”, *Historia*, N°19, pp. 107-120.

QUEREILHAC DE KUSSROW, ALICIA C.

1980 *La fiesta de San Baltazar. Presencia de la cultura africana en el Plata.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

VEGA, CARLOS

1989 “Los sistemas de clasificación”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, X/10, pp. 73-139.

VELO, YOLANDA M. Y ELENA B. HERMO

S/a *Informe del viaje N° 103 del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega a Empedrado, Corrientes, 1 al 10 de enero de 1974 (inédito).*

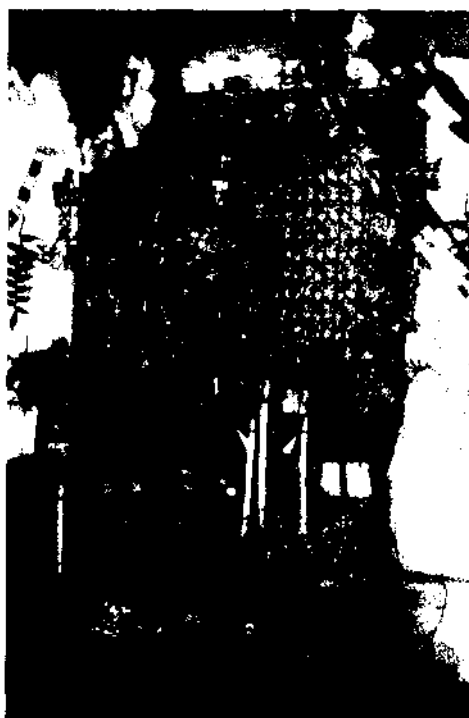


Foto 1. Altar de la capilla de Empedrado. En esta capilla se encuentran dos imágenes de San Baltazar. Sólo la del nicho sale en procesión.

Foto: Pablo Cirio, TC N°2, enero de 1993.

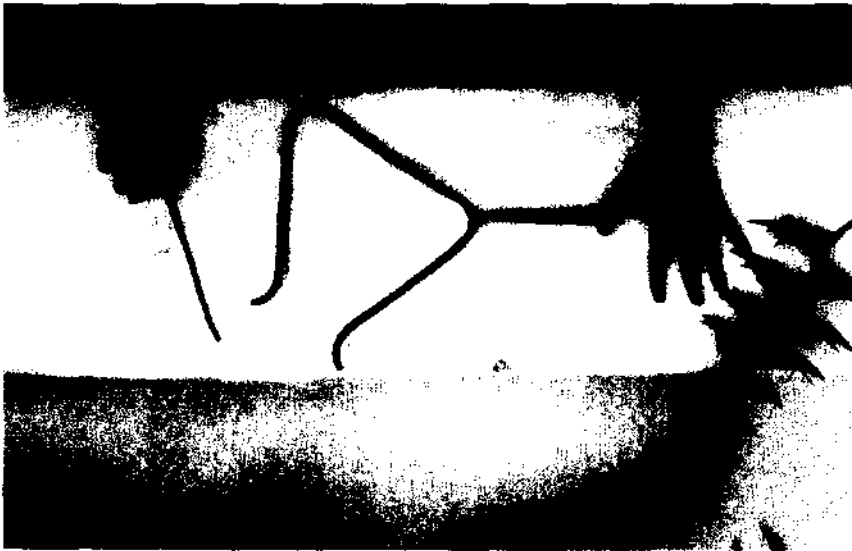


*Foto 2. Grupo musical de la charanda. Obsérvese la posición de los ejecutantes del bombo, La tarima fue construida para lograr mayor comodidad en la ejecución, pues hasta hace unos veinte años se ubicaba en el suelo.*

Foto: Pablo Cirio, TC N° 2, enero de 1993.



*Foto 3. Bombo y triángulo, en la posición en que se guardan en la capilla, cuando no se utilizan. El bombo había sido pintado de rojo, hacía un año, en honor al santo. Se puede apreciar su oído recubierto por una plancha de bronce y las iniciales "R P"; Rufino Pérez, su principal ejecutante, fallecido en 1994. Foto: Pablo Cirio, TC N° 5, enero de 1995.*



*Foto 4. Triángulo: Obsérvense sus dimensiones comparándolas con las manos.  
Foto: Pablo Cirio, TC N° 5, enero de 1995.*



*Foto 5. Danza de la charanda o zamba. Grupo compuesto por siete personas intercaladas,  
tres "damas" y cuatro "damos". Foto: Pablo Cirio, TC N° 2, enero de 1993.*



*Foto 6. Danza de la charanda o zamba. Una pareja realizando el paso de unión de los pies exteriores. Foto Pablo Cirio, TC N° 2, enero de 1993.*