



Entre flujos y migraciones en el Atlántico Negro: la configuración musical de la rumba y el candombe de Buenos Aires

Between flows and migrations in the Black Atlantic: the musical configuration of rumba and candombe of Buenos Aires

Luis Ferreira

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales,

Universidad Nacional de San Martín, EIDAES, UNSAM

Instituto de Investigación en Etnomusicología, Buenos Aires, IIET/DGEArt

ferrurug@hotmail.com

Recibido: 20/ 6/2022

Aceptado: 12/ 7/2022

Resumen: El presente artículo presenta algunos resultados de nuestro proyecto de investigación musicológica sobre las afinidades y conectividades entre la música afroargentina de Buenos Aires y la música afrocubana, producidas por flujos migratorios y procesos transculturales. El trabajo tiene un sentido teórico y metodológico específico que apunta a visibilizar lagunas analíticas existentes respecto a materiales musicales y etnográficos relevados en otras investigaciones, así como la trayectoria de agentes musicales que no han sido suficientemente considerados hasta el momento. Se realizará, en primer lugar, un análisis musicológico comparativo, basado en fuentes secundarias, como manuales musicales y grabaciones fonográficas locales de otros investigadores. En segundo lugar, se trazará la trayectoria de un músico afrocubano, Isaac Tantalora, radicado en Buenos Aires desde fines de la década de 1920, indagando su relevancia para la comunidad afroargentina en esta ciudad y sus prácticas musicales. Se señalarán resemantizaciones y resimbolizaciones que revelan la importancia que tiene para el estudio de la música popular prestar atención a las migraciones, los flujos culturales y las afinidades entre músicos y sus prácticas. Finalmente, el caso estudiado permite sugerir aspectos de unidad y diversificación musical en el llamado Atlántico Negro, en una modalidad de cosmopolitismo por superposición de diferentes diásporas afrodescendientes.

Palabras clave: afroargentinos, afrocubanos, rumba abierta, candombe, guaguancó

Abstract: This article presents some results of a musicological research project on the affinities and connectivities between the Afro-Argentine music of Buenos Aires and Afro-Cuban music, resulting from migratory flows and cross-cultural processes. The work implies a specific theoretical and methodological sense that points at once to existing analytical gaps concerning musical and ethnographic materials surveyed by other researchers, and to pathways of agents not sufficiently considered until now. First, the article presents a comparative musicological analysis, based on secondary sources such as Latin music guides and local phonographic recordings by other researchers. Second, the article traces the career of Isaac Tantalora, an Afro-Cuban musician who immigrated to Buenos Aires in the late 1920s, inquiring about his relevance to the Afro-Argentinian community in this city, and about his musical practices. Re-semanticizations and re-symbolizations will be pointed out, demonstrating the importance for popular music studies of attending to migrations, cultural flows, and the affinities of musicians and their practices.

Finally, the case studied here allows us to suggest aspects of unity and musical diversification in the so-called Black Atlantic, and a form of cosmopolitanism based on the superposition of different Afro-descendant diasporas.

Keywords: Afro-Argentines, Afro-Cubans, open rumba, candombe, guaguancó

Este artículo es un primer esfuerzo por presentar algunos resultados de nuestro proyecto de investigación musicológica sobre afinidades y conectividades entre la música afroargentina de Buenos Aires y la música afrocubana, producidas por flujos de migraciones y procesos transculturales. Al decir que se trata de un esfuerzo, me refiero, en un sentido teórico y metodológico específico, a que intentamos mostrar lagunas analíticas existentes respecto a materiales relevados en otras investigaciones y a trayectorias de agentes que no han sido considerados hasta el momento. A partir de documentos, memorias orales, grabaciones fonográficas y trabajos de otros investigadores, realizaremos, primero, un análisis musicológico comparativo; y luego trazaremos la trayectoria de Isaac Tantalora, músico afrocubano relevante en relación a la música afroporteña y afrouroguaya, radicado en Buenos Aires a fines de la década de 1920. El caso permite sugerir aspectos de unidad y diversificación musical dentro de una forma de cosmopolitismo alternativo en Buenos Aires, producto de diásporas africanas superpuestas y entrelazadas (Lao-Montes 2007: 13, 22), sobre una matriz local afroporteña.

En términos metodológicos, este trabajo deviene de un proceso interdisciplinario de investigación. Por un lado, el abordaje que realizamos en 2021 de análisis musicológico comparativo a partir de los registros sonoros publicados por otros investigadores sobre los afroargentinos de Buenos Aires y por ellos mismos en internet, así como la revisión de manuales didácticos y textos musicológicos sobre música popular cubana. Por otro lado, el abordaje historiográfico, a partir de fuentes hemerográficas, archivos de prensa de Argentina, Brasil y Uruguay, material fonográfico y de la internet, y un relevamiento etnográfico de memorias a través de una serie de entrevistas realizadas entre 2016 y 2019 a Amelia Tantalora, que buscaron indagar sobre la trayectoria de su padre y entender qué conexiones musicales tuvo con la comunidad afroporteña y qué representaba para ellos.

Desde el inicio de esta investigación comparativa de la música practicada por la comunidad afrodescendiente en Buenos Aires, me he preguntado cuál es su sentido y qué relación puede tener con respecto a ciertas demandas por reconocimiento. En respuesta, este artículo pretende contribuir abordando dimensiones sonoro-musicales transnacionales, sin debilitar las identificaciones nacionales de esta comunidad, pero defendiendo el mismo status de posibilidad de cosmopolitismo que la sociedad envolvente blanca argentina se autoatribuye. Esto no significa que no se atienda a las significaciones que los propios actores atribuyen a sus prácticas y representaciones, asociadas especialmente a la identidad nacional. Sin embargo, así como se entienden las prácticas y representaciones nacionales o provinciales en su diversidad como un crisol de diversas migraciones europeas, particularmente hispánicas e itálicas (Briones 2005: 22-25), también debiera entenderse el proceso cultural afroargentino en sus conexiones y afinidades con diásporas afrodescendientes superpuestas, transculturaciones y migraciones. En este marco, ubico la presencia de músicos afrocubanos, en especial Tantalora, entre las familias afroporteñas que se reunían para sus bailes de carnaval desde antes de la década de 1930 hasta inicios de 1970, y detecto algunas contigüidades con otras migraciones como la afrouroguaya (Ferreira, 2019b; Ferreira H. 2015). El análisis de estos procesos sociales y culturales ha sido abordado por Alejandro Frigerio y Eva Lamborghini (2011) y Norberto P. Cirio (2016). El objetivo de este artículo es indagar comparativamente aspectos musicales específicos de la (re)tradicionalización

del candombe de Buenos Aires y de la afroargentinización de la rumba cubana señalados por esos autores, incorporando la trayectoria de un actor clave en dichos procesos como es Tantalora.

El artículo está organizado en dos partes. En la primera, me referiré al tema del “lado” del patrón de las claves –dos cilindros cortos de madera entrechocados–, en el son y la rumba cubana; en seguida, haré una comparación musicológica de la rumba afrocubana con el candombe de Buenos Aires y la rumba afroargentina. En la segunda parte, me focalizaré en la trayectoria de Tantalora, destacado por su vinculación y participación entre la comunidad afroargentina de Buenos Aires. No serán abordadas las formas del baile, la gestualidad y las letras de canciones y, más allá de algunas referencias puntuales, quedan fuera del objetivo de este artículo.

Análisis comparativo de la rumba y el candombe de Buenos Aires con el guaguancó

Para realizar el análisis musicológico presento, en primer lugar, una transcripción convencional del patrón de las claves en la rumba afrocubana con instrumentos exclusivamente de percusión, canto y baile; más un análisis del patrón de las claves en el son cubano que, como se verá más abajo, en las décadas de 1910-1930 es denominado “rumba” en las grabaciones comerciales de conjuntos de son:

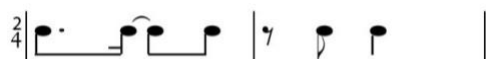


Figura 1: transcripción en dos compases de 2/4 del patrón de clave 3-2 en el género son.



Figura 2: transcripción del patrón de clave en la rumba de percusión y canto (rumba brava, rumba guaguancó).

Si se atiende al entramado polirrítmico de las claves con la canción, la fraseología melódica puede resolver sobre el compás con tres golpes de las claves, o bien sobre el compás con dos golpes. En el primer caso se dice que la melodía está del “lado 3-2” y, en el otro, del “lado 2-3” –respectivamente el patrón de las claves se denomina “clave 3-2” y “clave 2-3”–, invirtiéndose la secuencia de los compases en la escritura.



Figura 3: transcripción en dos compases de 2/4 del patrón de clave 2-3 en el género son.

Desde mediados de los 1980 y durante los 1990 se publicaron varios textos didácticos y de divulgación de música afrocubana y de salsa en general. Los de mayor circulación internacional, entre músicos de jazz y de salsa, han sido el manual de “percusión latina” del dinamarqués Birger Sulsbrück (1986/1980), y, sobre todo, la “guía de salsa” de Rebeca Mauleón (1993), por su distribución desde Estados Unidos. Ambos manuales, en inglés, presentan arreglos de rumba guaguancó para tres tumbadoras o congas (nombres genéricos) denominadas tumba (mayor y grave), segundo o tres dos (mediana), y quinto (menor y más aguda), además de las

claves. El guaguancó es la forma más popular de rumba afrocubana para percusión, canto y baile de pareja suelta, en compás binario¹. Los autores citados afirman que la mayoría de los músicos tocan los sonidos “abiertos” de la tumbadora de sonoridad media (segundo o tres dos) del “lado 2-3” de las claves, intercalados entre los golpes de estas, aunque esto no sea una regla (Sulsbrück 1986: 4, 126, 132), y advierten que, hasta mediados de los años cincuenta, “puede oírse el segundo del lado tres-dos del clave” (Mauleón 1993: 210-211; trad. del autor). En la transcripción siguiente puede observarse ese entramado: en el primer compás los dos primeros golpes de clave ocurren en la primera y cuarta semicorchea del primer tiempo o pie; en el segundo compás, los dos sonidos prominentes del tambor medio, ocurren en la primera y cuarta semicorchea del primer tiempo, en espejo con el primer compás, es decir, “a contraclave” de acuerdo a los autores. Mientras tanto, el tambor grave toca el patrón de “tumbado” que consiste en un golpe abierto en la cuarta corchea de ambos compases.

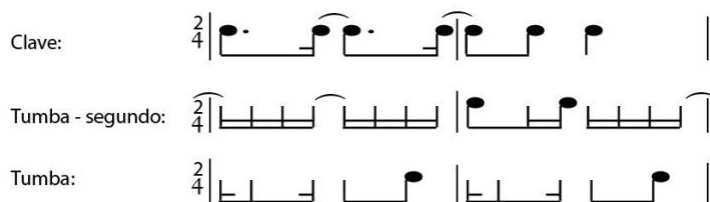


Figura 4: transcripción resumida de patrones de rumba guaguancó en Sulbrück (1986) y Mauleón (1993).

Otro manual, publicado en castellano y con menor circulación, es de autoría del músico y docente afrocubano Pedrito Díaz (1914-1984), quien migró en 1952 a Barcelona. En 1980 Díaz viaja a Cuba para actualizarse y “elaborar un método de percusión latina”. En este manual, presenta el “ritmo de llamador” (con tres golpes) y se refiere a los sonidos de la tumbadora de sonoridad media que “hace de llamador”, y que se pueden hacer del lado 3 o del lado 2 de la clave, pero para el guaguancó, dice, específicamente, el sonido se hace del lado 2, a contraclave (Díaz 1983: 9, 56, 112)

Hacia la misma época, un texto de divulgación publicado en Cuba por las musicólogas Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García (1989: 57), presenta una transcripción, efectuada por Juan Elósegui, que muestra la relación de la clave con las tumbadoras en la rumba guaguancó. Los sonidos abiertos de la tumbadora de sonoridad media, compuestos por tres golpes, coinciden con los del lado 3 de la clave. Este texto presenta entonces, como modelo de la rumba, el caso menos frecuente según los manuales mencionados.

¹ Hay otras dos formas de rumba señaladas por estos autores y por la musicología (León, 1984: 157-160): la yambú, histórica, y la columbia, vigente, de baile masculino individual y en compás de 6/8.

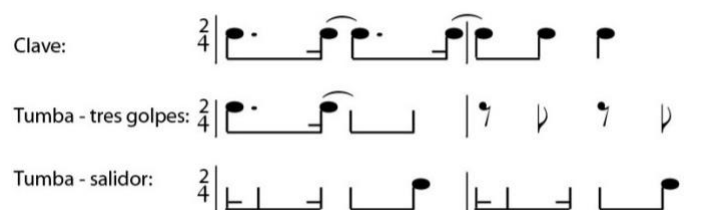


Figura 5: transcripción de patrones básicos de rumba guaguancó (Eli Rodríguez y Gómez García, 1989).

Tres décadas después, Orlando Fiol sostiene en su tesis que, al igual que Mauleón, la tumbadora tres dos se comenzó a tocar del lado 2 en los años cincuenta en Cuba. Recoge el testimonio de “muchos rumberos cubanos de que este cambio despejó un espacio métrico para el quinto (tambor líder) para marcar pasos de baile e improvisar, con el tres dos desplazado cumpliendo un rol responsorial en la conversación” (Fiol, 2018: 135; trad. del autor). Así mismo, Fiol da cuenta de una tensión entre los anteriores migrantes cubanos y puertorriqueños en Nueva York, quienes mantuvieron la primera forma y la llevaron a secciones de rumba guaguancó en la salsa (Fiol 2018: 134-36). Por otro lado, el músico Tomás Cruz (2004) publica –en coautoría con Fiol– un manual en Estados Unidos en el que afirma haber recogido testimonios de viejos músicos cubanos, para quienes, hasta antes de mediados de los cincuenta, el patrón de la tumbadora tres dos coincidía con el patrón 3-2 de la clave, como ocurre en la transcripción de Elósegui en el manual cubano citado. Según Cruz, fue a partir de esa década que se habría vuelto una práctica corriente en Cuba tocar el segundo a contraclave, aunque para ese momento el guaguancó ya se encontraba en Puerto Rico y en Nueva York, donde muchos músicos de salsa continuaron tocando los golpes abiertos del segundo del lado 3, reforzando este lado en vez de tocar “a contraclave” como se generalizó en Cuba (Cruz *et ali.* 2004: 21-22). La transcripción del texto de Eli Rodríguez y Gómez García corresponde, por tanto, a la práctica cubana anterior al cambio ocurrido en Cuba.

En cuanto a la transcripción del patrón de la tumbadora grave, todos los autores coinciden en señalar los acentos sordos de la 1ª y 3ª corcheas y el prominente sonido abierto en la 4ª. Entre los distintos nombres dados a las tumbadoras o congas, destaco los atribuidos a su función en la música, como “el llamador” en Díaz, que establece la relación con la clave (Díaz 1983: 56, 112), y “el salidor” en Elósegui, es decir, quien comienza la música y luego se une a los demás (Eli Rodríguez y Gómez García 1989: 57; Fiol 2018: 204).

Al sur del Atlántico, la música-danza-canto de los afroargentinos de Buenos Aires se desarrolló a lo largo del siglo XX circunscrita a la esfera privada, de acuerdo a las investigaciones de Alejandro Frigerio (1993) y Norberto P. Cirio (2003). Recientemente el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” en Buenos Aires ha editado un revelador documento musical en CD con la investigación de Cirio. El repertorio es clasificado en cuatro categorías descriptivas: el “ancestral africano” (considerado más antiguo por los afroporteños), el “tradicional afroporteño”, las “tradicionalizaciones modernas” y el “contemporáneo afroporteño”. En tanto, las categorías nativas de género musical comprenden el “candombe de Buenos Aires”, que abarca distintos cantos y el “guariló” (forma instrumental y exclamativa sobre la clave), la “rumba abierta” y “la sangre negra”, además de la “makumba” en compás de 6/8 (Cirio 2016: 11, 12, 22).

Respecto al repertorio instrumental y de canto, su “estructuración [es] sobre la clave 3-3-4-2-4”, incluso en la rumba abierta (Cirio 2016: 12). Coincide por tanto con la clave del son (Fig. 1) y no con la de la rumba afrocubana (Fig. 2). En cuanto a la estructuración instrumental, el patrón de la clave es realizado por palmas, claves, cencerro u otros instrumentos de entrechoque, organizados en torno a juegos de dos tambores: el llamador, también denominado tumba base, mayor o quinto; el repiqueteador, también denominado repicador, contestador, salidor o requinto, (Cirio 2016: 11). Correspondientemente, la sonoridad de la tumba mayor o quinto es grave, mientras que la del repicador o requinto es media. A estos se agrega frecuentemente un bongó en una sonoridad aguda. Los registros de cantos categorizados como “ancestrales” y “tradicionales” presentan una organización musical estructurada a partir del patrón de la clave de son, dado por una tumbadora, y eventualmente por las palmas y las claves.

Particularmente, en el candombe de Buenos Aires tradicional, guariló, el tambor grave (llamador) realiza con prominentes sonidos abiertos los tres sonidos del lado 3 de las claves. Esta característica es comparable al guaguancó afrocubano, donde el tambor medio (el tres dos o segundo), tocaba tres o dos sonidos abiertos prominentes exactamente del lado 3 de las claves, como era corriente hasta la década de 1950. Esta modalidad del llamador a clave fue continuada en Nueva York por la migración anterior a los años cincuenta, de músicos cubanos como Ramón “Mongo” Santamaría, y por la transculturación de músicos puertorriqueños y sus descendientes, migrados a esa metrópolis (Cruz et al. 2004; Fiol 2018; Knauer 2000)². Como argumentaré más adelante, para esto también parece haber sido importante la experiencia compartida en Buenos Aires entre afroporteños y algunos afrocubanos migrados y establecidos en la década de 1930, en particular Tantalora.

Adopto aquí los conceptos de *frangas tímbricas* y de *acción* desarrollados en la musicología cubana (León 1984: 113; Orozco 1984: 372) para comparar la relación entre las franjas de los estilos afroporteños con las de la rumba afrocubana a partir de la escucha de los registros del CD de referencia. Tomaré también de los materiales cubanos la distinción entre la sonoridad/tamaño de cada tambor y el esquema/función que se toca en él, distinguiendo el llamador y el salidor en relación a la franja tímbrica a la que corresponden, es decir, a la tumbadora con la que se los hace. En los manuales y materiales consultados, en la rumba guaguancó la tumbadora de sonoridad media (tres dos, tres golpes, segundo) hace de llamador ya sea a clave o a contraclave, en tanto la de sonoridad más grave (tumba, tumbadora), hace de salidor.

A partir de la escucha de los treinta y siete registros del CD *Música Afroporteña*, he analizado la estructuración melorrítmica de diecisiete de ellos, recorte que resulta de no considerar los cantos sin acompañamiento instrumental ni las piezas instrumentales en 6/8 y tampoco las del litoral argentino. Dos estilos vigentes del candombe de Buenos Aires, de fronteras porosas entre sí, son propuestos en el documento: el de Ciudad Evita (Partido de La Matanza) y el de Merlo (barrio del partido de Merlo), ambos correspondientes respectivamente a dos localidades de Buenos Aires. Un tercer estilo, básicamente instrumental, habría sido el del Shimmy Club (Cirio 2016: 22-23). En los cuadros siguientes presento las similitudes y

² Escúchense los sonidos abiertos del tambor tres dos coincidiendo con el lado 3 de la *cáscara* en las piezas “Yambú” y “Columbia”, grabadas en diciembre de 1958, y “Chano Pozo”, grabada en mayo de 1959, en Mongo Santamaría (1989). Disponibles en YouTube: “Yambú”, www.youtube.com/watch?v=qnzUV4F8XN0; “Columbia”, www.youtube.com/watch?v=r7QnYPL7bVQ; y “Chano Pozo”, www.youtube.com/watch?v=eRzgiAJ9ZQw [acceso 7/2021].

diferencias entre los patrones de clave y entre los esquemas rítmicos de las tumbadoras del tres dos o segundo del guaguancó con la tumba o quinto afroporteño, y de la tumba o salidor del guaguancó con el del requinto afroporteño en cada uno de los estilos locales. El lado 3 de la clave coincide con los sonidos prominentes del llamador –así denominado por los afroporteños (Cirio 2016) y en el manual de Díaz (1983)–. Como mencioné arriba, en ninguno de los tres estilos aparece la clave de rumba, sino la clave de son.

De la escucha se verifica que en el estilo de candombe de Merlo las dos franjas tímbricas de las tumbadoras del guaguancó están invertidas: la más grave hace el llamador y la mediana hace el salidor (registros 13, 15, 19, 24, 26, 28). Una variante es constatable en los candombes de “ancestral africano” (registros 2 y 3) en los que la tumbadora grave da los sonidos abiertos y graves en el 1º, 3º y 5º golpes del clave de son, en tanto que en el 2º y 4º golpe del clave da sonidos secos y agudos.

	“Rumba guaguancó”: estilo pre-1950s La Habana	“Candombe guariló”: estilos Merlo (9), Shimmy Club (10) y Ciudad Evita (11), Buenos Aires
Claves / Palmas	Claves	Palmas, claves
Tambor mediano	Segundo, Tres dos (Llamador)	Requinto (Salidor)
Tambor grave	Tumba (Salidor)	Tumba mayor, Quinto (Llamador)

Figura 6: cuadro comparativo entre la rumba guaguancó y el candombe guariló y, en general, con el candombe de Buenos Aires estilo Merlo. Los números entre paréntesis se refieren a los ítems del CD de referencia. Transcripción simplificada del autor.

El estilo de Ciudad Evita mantiene la misma relación de franjas tímbricas del guaguancó (registro 1): la tumbadora grave realiza el salidor, con sonido abierto en la cuarta corchea de cada compás; la tumbadora media realiza el llamador e improvisa; este estilo de “tamboreo [...] tiene influencia caribeña”, concluye Cirio del trabajo de campo (2016: 17). No obstante, junto con el estilo del Shimmy Club reconstruido en 2005, los tres estilos coinciden en el candombe guariló (registros 9, 10 y 11) con las franjas tímbricas de las tumbadoras en inversión si se compara a la rumba guaguancó.

	“Rumba guaguancó”: estilo pre-1950s La Habana	“Ancestral africano – Ciudad Evita” (1) “Rumba abierta”: estilos Merlo y Ciudad Evita (30, 31) Buenos Aires
Claves / Palmas	Claves	Palmas, claves
Tambor mediano	Segundo, Tres dos (Llamador)	Requinto (Llamador)
Tambor grave	Tumba (Salidor)	Tumba mayor, Quinto (Salidor)

Figura 7: cuadro comparativo entre la rumba guaguancó y el candombe de Buenos Aires de

“ancestral africano” en el estilo Ciudad Evita, y la “rumba abierta” de Buenos Aires. Los números entre paréntesis se refieren a los ítems del CD de referencia. Transcripción simplificada del autor.

En cuanto a la “rumba abierta” afroporteña, los tres estilos coinciden (registros 30, 31 y 33) con el ordenamiento de las franjas de las tumbadoras del guaguancó, con la diferencia de que en vez de la clave de rumba utilizan la de son, como fue advertido, pero con la semejanza de que en otros dos registros (27 y 37) aparece un patrón característico de la rumba cubana, el denominado “cáscara”, que consiste en un patrón más denso tocado con dos palitos sobre la caja de una tumbadora o de un tramo de caña (“guagua” o “catá”).



Figura 8: patrón de cáscara de la rumba, dirección 3-2.

Finalmente, el registro número 8 del CD, el “ancestral africano” denominado “la sangre negra”, es un “toque instrumental, considerado de los más antiguos ypreciado canal de expresión de su religiosidad...” (Cirio 2016: 21). No se percibe presencia de las claves ni patrón rítmico en palmas, cencerro u otro instrumento. La organización musical en compás de 2/4 se estructura con las tumbadoras graves con dos sonidos muy prominentes: el seco y agudo en la 2ª corchea, y el abierto y grave en la 4ª corchea. Sobre esta organización, los tambores medianos y agudos improvisan y dialogan, en forma análoga a las “descargas” del jazz afrocubano de los 1950 (Sublette 2010: 12).

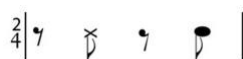


Figura 9: patrón de base de tumbadoras de “la sangre negra”. Sonidos prominentes. Transcripción del autor.

En cuanto a la fraseología, una mitad de los candombes de Buenos Aires presenta resoluciones de las frases melódicas sobre el lado 3-2, coincidiendo con el candombe afrouruguayo (Ferreira 2019a)³; mientras que la otra mitad lo hace sobre el lado 2-3, como es común en el montuno cubano (Mauleón 1993)⁴. El canto ancestral “Misibamba” (registros 1 y 2 del CD) es ejemplo de la modalidad del lado 2-3 (ver figura 3): cada silaba del refrán “misibamba ió ió” coincide con la figura del llamador: lado 3 de la clave –corchea, semicorchea y corchea, semicorchea y corchea– y la resolución acentual, segundo “ió”, ocurre en el compás siguiente –primera corchea–, lado 2 de la clave⁵. En tanto, la dirección fraseológica de las “rumbas abiertas” ocurre sobre el lado 3 en todos los registros analizados⁶.

Respecto a estas semejanzas estructurales con paralelismos e inversiones entre, por un lado, la rumba cubana guaguancó, y por otro, el candombe de Buenos Aires, el guariló y la rumba

³ Escúchese: en el estilo Ciudad Evita (1) “Alamiocrodrey” y “Menéame la bumba”; en el estilo Merlo (13) “Cocoricó”; (26) “Melodía de arrabal”; (28) “Prueba y verás”; en el estilo Shimmy Club (33) “Miralá”.

⁴ Escúchese: en el estilo Ciudad Evita (1) “Ieiecamiriringó”, “Misi Bamba”, “Con razón la madre llora”; en el estilo Merlo (15) “Mamita”, (19) “Saparaparamouyere”, (24) “Bun que bun”.

⁵ Véase “María Elena Lamadrid cantando candombes porteños (8 de noviembre de 2019)”, disponible en www.youtube.com/watch?v=vROh6ioQKk4 [acceso 10/2021].

⁶ Escúchese: en el estilo Ciudad Evita, (37) “La realidad”; en el estilo Merlo (27) “Pastora”, (29) “Fiesta”, (32) “Por un maní”.

abierta afroporteña; distintos testimonios recogidos indican que en las fiestas afroporteñas –que ocurrían hasta inicios de la década de 1970, organizadas por el denominado Shimmy Club en el local de la Casa Suiza, centro de Buenos Aires (Frigerio 1993; Cirio 2003, 2019; Biblioteca del Congreso, 2020)– participaban activamente músicos afrocubanos migrados a esta ciudad. Estos músicos inmigrantes, así como otros músicos en tránsito por orquestas cubanas e internacionales que circulaban a fines de la década de 1940 y en la de 1950, podrían haber incidido directamente, primero, reforzando afinidades con maneras musicales ya existentes e introduciendo algunas nuevas; segundo, introduciendo términos, como el llamador (sobre el lado 3 de la clave) y el salidor. En el primer caso, se trataría de una resimbolización, proceso a través del cual contenidos tradicionales del candombe afroporteño de las décadas de 1930-40 se habrían unido a elementos musicales de la rumba afrocubana adquiriendo nuevas expresiones o maneras de hacer con las formas traídas por músicos migrados o en tránsito. Se encuentra aquí la adopción del bongó, aspecto significativo de los conjuntos de son cubano desde la década de 1920 (León 1984: 120), y la clave de son utilizada por estos conjuntos incluso –esto es importante– cuando interpretaban piezas que en la época eran rotuladas de rumba y así lanzadas por la producción discográfica internacional (Roberts 1982: 235; Leymarie, 2005: 50, 91; Fernández, 2006: 163). De acuerdo a John Storm Roberts, en la década de 1930 “todas las piezas que se conocían en Estados Unidos como rumbas eran, de hecho, otra cosa [...] la mayoría eran sones” (Roberts 1982: 103)⁷.

En el segundo caso, ocurriría una resemantización de elementos y denominaciones musicales de la rumba afrocubana (salidor, llamador, tumbadora, quinto) y del Caribe (requinto de la bomba puertorriqueña; Mauleón 1993: 71) imbuidos con significaciones locales, es decir, del “candombe de Buenos Aires”. El término “rumba abierta”, es decir, donde los tamboreros “descargan” (Cirio 2016: 36), pudo ser una innovación local o adoptarse de su circulación transnacional considerando que aparece en Estados Unidos a fines de la década de 1940. En particular, este término se refiere a la pieza “Tanga” de Mario Bauzá, y a una pieza de cinco partes de la *Afro-Cuban Jazz Suite* de Arturo “Chico” O’Farrill, grabadas por los Afro-Cubans, la orquesta más significativa de música cubana en las décadas de 1940-50 en Nueva York (Leymarie 2005:175). El término aparece también en Cuba para denominar la improvisación instrumental sobre una sección rítmica de rumba en tempos rápidos (Sulsbrück 1986: 122).

Recapitulando, puentes semánticos y simbólicos entre culturas musicales en contacto favorecieron innovaciones, prácticas y representaciones localmente compartidas a la vez que con texturas musicales diferenciadas correspondientes a la primera etapa de un doble proceso de tradicionalización del candombe de Buenos Aires (Cirio 2016: 11-12) y de apropiación performática de la rumba cubana en la rumba abierta (Frigerio y Lamborghini 2014: 114). Las sensibilidades musicales afroargentinas y afrocubanas por los tambores, el canto, la danza y la organización polirrítmica en franjas tímbricas diferenciadas, se configuraron así localmente como parte de la formación transcultural e internacional, rizomática y fractal, que Paul Girloy (2014: 17, 110), basado en el concepto de diáspora, denomina Atlántico Negro.

La trayectoria de Isaac Tantalora en el Sur y entre los afroporteños

Entre los músicos cubanos migrados y radicados tempranamente en Buenos Aires daré atención a la trayectoria de Isaac Tantalora (1900-1970) por su significativa participación en el

⁷ Clásicos como “El manicero” (“The Peanut Vendor”) o “Mamá Inés” eran rotulados como “Rumba Fox Trot” por las compañías discográficas internacionales.

Shimmy Club, recordada en forma muy destacada por activistas afroporteños actuales como mostraré más abajo. Tantalora llega a Buenos Aires en 1926 integrando una compañía cubana de espectáculos, y se radicó junto a otros integrantes. Esta experiencia ocurre en una época en que una ola de jazz y de música cubana se imponía desde la industria discográfica de Estados Unidos, compitiendo con la ola del tango de 1920 (Roberts 1982: 85, 101 y sigs.) y que, por medio de discos y orquestas, llegaba al Río de la Plata. La migración de Tantalora ocurre en el contexto de entreguerra de las décadas de 1920-30, debido al atractivo que representaban los escenarios de Buenos Aires y otras ciudades del sur para muchos artistas europeos, caribeños y brasileños.

En mayo de 1929 llega, en su primera gira al Río de la Plata, Josephine Baker, artista afro-franco-estadounidense. En Buenos Aires fue precedida por el éxito de la “Troupe Negros Cubanos” en el Teatro Astral, troupe que acompañaba a Baker en su gira desde inicios de octubre de ese año a Córdoba y Mendoza, luego a Santiago de Chile, y en noviembre a Río de Janeiro y San Pablo. Seguramente la troupe recrearía para Josephine Baker un escenario “tropical” antillano como el de algunos cuadros de su película de 1927, *La sirena del trópico*, donde exhibiría la danza del *shimmy* y la de su clásico *charleston* con el cruce de brazos sobre las rodillas (Kraut 2008: 4-5). Destaco esta referencia para señalar la propia denominación del Shimmy Club: un indicador de conciencia de identidad cultural y racial diaspórica entre los afroporteños en las primeras décadas del siglo XX, sino antes. La portada de una invitación a bailes del carnaval de 1929 del Shimmy Club señala que fue fundado el 1° de septiembre de 1923, al parecer reconfigurado del Carlton Club, existente desde 1882 (Cirio 2019: 15). Respecto al baile, otro índice diaspórico sería la rumba, considerando que Roberts toma una hipótesis conectiva (aunque sin darle del todo crédito), del *Music-World Almanack* de abril de 1931: el baile negro llamado “Shimmy” adoptó alguno de sus movimientos, “especialmente algunos de los hombros y del cuerpo” de la rumba (Roberts 1982: 122).

En un contexto cosmopolita de migración europea como el de Buenos Aires en la década de 1930, donde primaban las orquestas típicas y las de jazz, Tantalora crea un “conjunto regional”, como se estilaba denominar en la época, con la especificidad de ser “cubano” y denominado Habana.



Figura 10: Conjunto regional cubano Habana. En el centro Isaac Tantalora en bongó, a la derecha Pedro Ferreira en guitarra, de pie a la izquierda, Carlos Ponce en las claves y a su lado Héctor Ocampo en percusión. Foto por gentileza de Héctor Ocampo (hijo).

El conjunto estaba integrado por cubanos, entre los cuales estaban Carlos Ponce (voz, claves) y Britos (piano) –más dos afroargentinos migrados a Buenos Aires, Pedro Ferreira (Pedro Rafael Tabares, guitarra, voz)⁸ y Héctor Ocampo (bongó, percusión)–. El conjunto actuó en esa década en distintos ambientes bailables porteños, como el distinguido hotel Alvear (*Nuestra Raza* 1938), en la radiofonía y en festejos para una “colectividad cubana” de Buenos Aires (*Caras y Caretas* 1935; 1936). En esa década, Tantalora probablemente contacta a afroargentinos del Shimmy Club, conoce y se desposa con Candelaria Viche, afroargentina, con quien tiene dos hijas. Según recuerda la mayor, Amelia Tantalora (1934-), con quien conversé en 2016-19, su padre concurría asiduamente a los bailes del Shimmy Club luego de actuar en locales comerciales con su conjunto.

En 1941 y 1942, con el nombre de “Tantalora Cuban Boys” –en sintonía con una época en que comenzaban a circular los “Lecuona Cuban Boys”–, el conjunto realiza una extensa gira con actuaciones en Río de Janeiro, San Pablo y Curitiba, y comparte escenario con el más afamado cantante brasileño de la época, Francisco Alves, tocando “rumba y conga” (*O Dia* 1941; *Correio Paulistano* 1941; *Vamos ler!* 1942). Luego de la rumba –denominación comercial del son cubano, baile de pareja tomada– fue la conga –carnavalesca y de interacción colectiva en fila– la que se populariza en los años treinta, desde las discográficas estadounidenses (González 2003: 12). Retornado Tantalora a Buenos Aires en 1943 continúa con su “conjunto regional” actuando en el carnaval porteño, donde un imaginario tropicalista reunía Río de Janeiro con La Habana.



Figura 11: Afiche que anuncia a Tantalora actuando en el carnaval de Buenos Aires, 1943. Captura de pantalla de <http://tangosalbardo.blogspot.com/2013/02/de-carnavales.html>

En una década de enorme popularidad, en Buenos Aires, de las orquestas bailables de tango, seguidas por las “jazz” de repertorio “tropical”, el conjunto alternaba en “cabalgata” con la afamada orquesta típica de Julio de Caro, sobre la Avenida Corrientes en el centro porteño.

⁸ A mediados de 1938 Pedro Ferreira deja el conjunto y retorna a Montevideo, donde diez años después revolucionará la composición e interpretación de candombes en las comparsas afroargentinas de carnaval y luego con su conjunto de baile de orquestación tropical, la orquesta Cubanacán (Aharonián 2007: 148; Ferreira 2019b).

Tantalora compuso y registró un significativo número de canciones⁹. Algunas de sus piezas fueron editadas y grabadas, como la rumba “Julia”, por el sello Brunswick-Argentina, probablemente en la década de 1940.

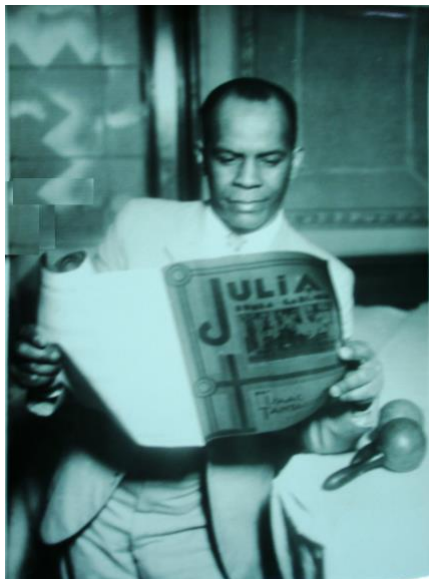


Figura 12: Isaac Tantalora en Buenos Aires con la edición de su composición “Julia” editada en partitura. Foto gentileza de Amelia Tantalora.



Figura 13: Composición “Julia” de Tantalora editada en disco por Brunswick, ca. 1940. Captura de pantalla de <https://gladyspalmera.com/coleccion/disco/30000/>

Un segundo contexto migratorio ocurre en la segunda posguerra, durante el auge de la música cubana en discos y giras de grandes orquestas desde fines de los 1940, y a lo largo de los 1950, con el boom de un tercer género de enorme popularidad, el mambo, además de las “descargas” instrumentales afines al jazz y que confluían en la “rumba abierta” de los afroporteños del Shimmy Club. Durante esta ola se radica en Buenos Aires el pianista, compositor y cantante Humberto Bello Palacios (La Habana 1916; Buenos Aires 2009)¹⁰, quien

⁹ De acuerdo al Registro Nacional de la Propiedad Intelectual de Argentina fueron ingresadas veintiocho composiciones con letra y música de su autoría, abarcando: catorce sones; tres bolero-sones; diez guarachas; un wawancó [sic]. Los títulos de tres de los sones se refieren al mundo religioso afrocubano: “Abacua Efi Abacua Efo (son ñañigo)”, “Otingangao (son afro)” y “Ebo (son afro)”. Otras nueve composiciones figuran en el registro de la sociedad argentina de autores y compositores (SADAIC).

¹⁰ Antes de migrar fue pianista de la Orquesta Habana hacia 1936 y luego de la Orquesta Ideal en 1938 (Leymarie 2005: 71; 123); entre 1942 y 1946 Bello integra y graba con el Conjunto Niagara (Sanclemente Delgado 2014).

graba con Tantalora al menos un 78 rpm del cual su hija Amelia conserva una copia no comercial¹¹. A fines de los cincuenta migra el compositor, cantante y bailarín “Chacumbele”, Pedro García Hernández (s/d), recordado por Amelia como asiduo amigo de su padre; y es probable que haya tocado en el disco que García Hernández grabó en los 1960¹².

En las décadas de 1950-60 las jóvenes hermanas Tantalora concurrían a los bailes afroporteños del Shimmy Club, durante ocho noches de carnaval en el centro de Buenos Aires, acompañadas por su abuela materna afroargentina. Amelia recuerda que su padre era muy querido, llegaba más tarde a la noche luego de tocar en locales comerciales. En el Shimmy tocaba los bongós o la tumbadora en la parte de abajo del local, donde ocurría la rumba abierta, el candombe guariló afroporteño y a veces también el candombe afrouruguayo. En ocasiones iba con amigos músicos cubanos.

La importancia de Tantalora entre los afroporteños del Shimmy Club se evidencia notablemente en la memoria actual de los activistas afroporteños Carlos Lamadrid (Pita y Lamadrid 2016) y María Elena Lamadrid quien recuerda que cuando “tocaba Tantalora ¡bailaban hasta las piedras!” (Comes y Lamadrid 2021). En las fiestas coreaban, además, un canto de rumba que le dedicaban (Cirio 2019: 16) para homenajearlo:

Siento un bongo, mamita,
que está llamando,
es Isaac Tantalora
que está tocando.

Estas estrofas recuerdan inmediatamente la letra y música de la conga de la comparsa, Los Dandys. Fundada en 1938 en el barrio Jesús Belén, La Habana, su canto de referencia al parecer fue de autoría del notable músico afrocubano Luciano “Chano” Pozo (Ledón Sánchez 2003: 175), “una estrella de las comparsas callejeras de La Habana” antes de revolucionar el jazz en Nueva York (Sublette 2010: 15):

Siento un bombo, mamita,
me está llamando,
sí, sí, son los Dandys,
sí, sí, son los Dandys

La melodía de esta conga y su resemantización a través del juego sobre la letra, vuelve a evidenciar las afinidades y preferencias tempranas de los afroporteños con la música afrocubana y la significativa participación de músicos afrocubanos con sensibilidades musicales compartidas. La importancia que actualmente distintos activistas afroporteños atribuyen a Tantalora, único músico mencionado además de homenajeado en vida, justifica la atención dada a su trayectoria como agente de transculturación entre los afroporteños desde la década de 1930.

Un tercer contexto de migración fue luego de la revolución cubana en 1959. El cantante Carlos Argentino (Israel Vitensztein, Buenos Aires 1929-1991), después de haber sido una de las estrellas de la afamada orquesta Sonora Matancera de 1952 a 1959, retorna a Buenos Aires en

¹¹ En un lado del disco una composición de Tantalora, “Cautiva en la selva”, interpretada por él mismo en voz –con un registro agudo al estilo de los soneros de 1930– y percusión, Bello en piano; del otro lado “El tiempo será testigo”, del matancero Eduardo Duarte Brito, interpretada por Bello, voz y piano, Tantalora, percusión y coro.

¹² En Cuba fue vocalista y percusionista de las orquestas de Bebo Valdés y René Touzet (Colección Gladys Palmera s/f).

1961 consagrado como “El Rey de la Pachanga”. Originada en Cuba en 1959, la pachanga fue una mezcla entre el chachachá, que había seguido al mambo, y la guaracha, un son en tiempo rápido; y se popularizó en Nueva York en 1960, donde estuvo de moda hasta 1964, agilizando el tempo de baile (Leymarie 2005: 211-212; Rondón 1980: 19). En Buenos Aires, Argentino formó su propio conjunto que integró con el ya veterano Tantalora en el bongó o la tumbadora, e interpretó y grabó su co-composición “Chocolate”, término con el que la letra juega aludiendo a la identidad y al movimiento corporal del sujeto femenino racializado que es cantado¹³.

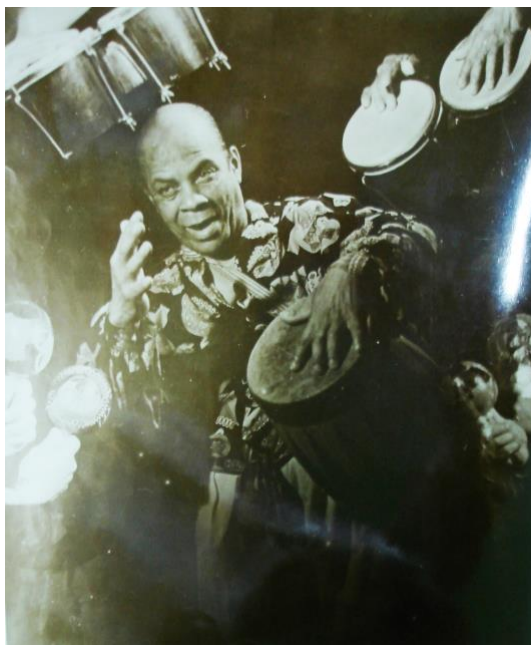


Figura 14: Foto de publicidad de Tantalora en los 1960's. Gentileza de Amelia Tantalora.

El caso de Argentino es representativo de un movimiento de argentinos blancos actuando temporalmente en Cuba, como el cantante de boleros y actor Leo Marini en la Sonora Matancera entre 1951 y 1958¹⁴, el cómico José “Pepe” Biondi y la cantante Elder Barber también en esa década, mientras que el músico Eddy Gaytán se radica en la isla (Marquetti 2020).

Carlos Argentino, posiblemente por mediación de Tantalora, concurría al subsuelo del Shimmy Club en los sesenta, así como otros “invitados de honor” socialmente blancos (Biblioteca del Congreso 2020). Las identificaciones, por tanto, no abarcaban solamente la racializada de los afrodescendientes sino, como en el caso de Argentino, la racializada por una identificación musical indicadora de sensibilidades compartidas y de adscripción cultural.

Hacia 1961-1962, el conjunto “Tantalora y sus Guajiros” graba dos canciones en un sencillo, por el sello Odeón-Argentina, incluidas luego en un LP junto al grupo Los Wawancó y, entre otros grupos, el del cantante cubano Pepe Reyes (José Antonio Reyes Carbonell, Cuba 1927 - Chile 1981), también migrado a fines de los 1950. Los Wawancó poco tiempo después dejan los ritmos y repertorio cubano de mambo y chachachá de este disco para dedicarse al repertorio de cumbias que ya venían difundiendo y que gana a los sectores populares rioplatenses; tampoco tendrá mayor continuidad popular el repertorio cubano de mambos y sones de Pepe Reyes al

¹³ Escúchese “Chocolate”, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZtWxSsdI11I> [acceso 7/2021].

¹⁴ Grabando el bolero “Luna Yumurina”, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BlcRm4ipDqM> [acceso 7/2021].

modo de los años cincuenta, ni el de sones-rumbas y congas de los años treinta y cuarenta, de Tantalora. La pachanga sería un último momento de la música “tropical” para distintas clases sociales de Buenos Aires en un momento de inflexión en que “lo tropical” crecientemente quedaría asociado a los sectores populares. Una vez desplazado el tango, a fines de los cincuenta y entrados los sesenta desde las discográficas transnacionales y la radiofonía se imponía el rock como formaailable para la juventud de sectores medios, y la cumbia crecientemente para los sectores populares.

Al contrario de ese cambio en la direccionalidad sociocultural (Aharonián 2010: 191) de la producción “tropical” mediatizada por la industria, la presencia musical afrocubana en clave de son, llamador, salidor y rumba con tumbadoras, tiene continuidad en la práctica musical afroporteña del Shimmy Club, donde durante probablemente en los 1960 se terminaría de procesar la apropiación performática de la rumba cubana, como sugieren Frigerio y Lamborghini (2011: 114). No obstante, respecto a la estructura musical, la apropiación habría sido antes de esa década, si se considera el uso del llamador a clave y de la clave de son en la rumba, como muestra la primera parte de este artículo, que resulta en la textura diferenciada de la rumba abierta respecto a la afrocubana, donde todo apunta al papel que jugó Tantalora.

En una segunda etapa, desde fines de los 1990 un activismo cultural y político afroargentino emergente en los grupos África vive y La Familia Rumba Nuestra, más la Asociación Misibamba a fines de los 2000, procesa la afroargentización de la rumba, reivindicada y afirmada discursivamente como propia en las formas de baile del Shimmy Club, junto con la retradicionalización –en tanto decisión consciente– del candombe de Buenos Aires (Frigerio y Lamborghini 2011: 107, 111-115; Cirio 2016: 6). Ambos procesos evidencian la dinámica de dispersión y autonomía local que hay en la diáspora y en los nuevos viajes y llegadas “que liberan nuevas posibilidades culturales y políticas” en el Atlántico Negro, como advierte Gilroy (2014: 116). La rumba abierta y el candombe de Buenos Aires son así desarrollados por los afroargentinos en su autoafirmación y resistencia frente a un “ideario de nación homogéneamente blanca y europea” en el que las alteridades no encuentran cabida (Briones 2005: 22).

Tantalora fallece en 1970 en Buenos Aires. Hijas de su hija menor Adelina, sus dos nietas tienen actualmente una destacadísima trayectoria musical en otra dirección que la del activismo cultural afroargentino: Nancy y Agatha Rowasoka cantan y componen en la categoría “gospel latino” y son muy requeridas por congregaciones evangélicas argentinas y del extranjero¹⁵. Entrevistadas por una revista local cuentan que “desde muy pequeñas fuimos influenciadas por la música, en su mayor parte a través de nuestro abuelo materno Isaac Tantalora, oriundo de La Habana, Cuba” (*El Sello* 2015: 3).

Consideraciones finales

Formas musicales como la rumba, la guaracha y el son encontraron a lo largo del siglo XX fuertes afinidades con las prácticas musicales afroargentinas, mediadas por afrocubanos migrados como Tantalora y otros en tránsito, un cosmopolitismo alternativo en un escenario histórico de diásporas superpuestas como el de Buenos Aires. Reunidos los afroporteños hasta la

¹⁵ Graban en Buenos Aires el CD “Rey de Gloria”, distribuido internacionalmente por Palmas Producciones. Véase en YouTube “Nancy & Agatha Rwasoka-Rey de Gloria - rey de gloria”, disponible en www.youtube.com/watch?v=SvsK08xObrQ [acceso 7/2021].

década de 1970 en el Shimmy Club y en los 2000 en grupos de activismo cultural, su “candombe de Buenos Aires”, la “rumba abierta” y las “descargas” de “sangre negra”, constituyeron una formación alternativa al cosmopolitismo de migración exclusivamente europea y a la representación hegemónica de nación blanca europea. En esta formación, la música, el canto y el baile operaron materialmente produciendo identificaciones colectivas, siendo constitutivas de identidades racializadas no hegemónicas a lo largo del siglo XX. Los materiales documentales y de memoria consultados, y los análisis musicológicos sobre esos materiales han permitido sugerir qué adquisiciones, resemantizaciones y resimbolizaciones ocurrieron, mostrando aspectos sonoros-musicales del candombe de Buenos Aires tradicionalizado, de la afroargentinización de la rumba cubana y de su tradicionalización como rumba abierta.

El caso estudiado muestra la productividad de un análisis atento a los aspectos tanto estructurales de la música, como a los entrelazamientos por migraciones, flujos y afinidades raciales y de prácticas culturales, para el estudio de la dinámica de la dispersión en el Atlántico Negro y sus texturas localmente diferenciadas. Músicos afrocubanos con su participación en las prácticas establecidas barrial y profesionalmente en Nueva York, o migrantes afrocubanos y afrouuguayos en Buenos Aires con su participación en las prácticas festivas comunitarias, así como profesionales, actuaron como puentes de diálogos y de transculturaciones musicales para la configuración de la cultura musical y política de los afrodescendientes de Buenos Aires.

Bibliografía

- Aharonián, Coriún. 2007. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Tacuabé.
- Biblioteca del Congreso. 2020. “El carnaval afroporteño en el Shimmy Club - Memorias de familias afroargentinas” en *Muestras Virtuales*, 14 de febrero, [https://bcn.gob.ar/muestras-virtuales/el-carnaval-afroporteno-en-el-shimmy-club] [acceso 6/2021].
- Briones, Claudia. 2005. *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Caras y Caretas*. 1935. “Radio”, 1933 (Buenos Aires 19 oct.): 118.
- Caras y Caretas*. 1936. “Notas generales”, 1989 (Buenos Aires 14 nov.): 117.
- Cirio, Norberto Pablo. 2003. “La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud” en *Música e Investigación*, 12-13: 181-182.
- . 2016. *Música Afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Librillo y CD. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- . 2019. “El Shimmy Club” en *Pregón Criollo – Boletín de la Academia Nacional del Folklore*, 91/jul.: 13-18.
- Colección Gladys Palmera*. s/f. “Chacumbele y su conjunto cubano”, https://gladyspalmera.com/coleccion/disco/28496/ [acceso 11/2021].
- Comes, Ramiro y María Elena Lamadrid. 2021. “María Elena Lamadrid, matriarca afroporteña” en *Agencia Paco Urondo*, 07/11, [https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/maria-elena-lamadrid-matriarca-afroportena] [acceso 11/2021].
- Correio Paulistano*. 1941. “O baile de gala no Theatro Municipal constituiu um verdadeiro acontecimento social”, 28.135 (San Pablo 20/ 5/1941.): 1.
- Cruz, Tomás, Kevin Moore, Mike Gerald, y Orlando Fiol. 2004. *The Tomás Cruz Conga Method. Volume II. Intermediate. Essential Cuban Conga Rhythms*. Nueva York: Mel Bay Publications.

- Díaz, Pedrito. 1983. *Percusión Afro-Latina. Tomo I*. Barcelona: Antoni Bosch editor S.A.
- El Sello*. 2015. "EL INVITADO: Nancy & Agatha Rwasoka. Rey de Gloria". 10/69: 3.
- Eli, Victoria y Zoila Gómez. 1989. *...haciendo música cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Fernández, Raúl A. 2006. *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Ferreira, Hugo H. 2015. *Chico Repique y Piano: breve historia de la llegada del candombe a la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Ciccus.
- Ferreira, Luis, 2019a. "Lauro Ayestarán y la fraseología de Carlos Vega en la transcripción del candombe", *Revista Argentina de Musicología* 20: 157-174.
- Ferreira, Luis, 2019b. *Pedro Ferreira, el Rey del Candombe y su Orquesta Cubanacán (grabaciones originales 1957-1962)*. Librillo del CD Ayuú A/M 46. Montevideo: Coedición Ayuú - Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Fiol, Orlando Enrique. 2018. "Cubaneo In Latin Piano: A Parametric Approach To Gesture, Texture, And Motivic Variation". Doctorado en Música, Universidad de Pennsylvania, Estados Unidos.
- Frigerio, Alejandro. 1993. "El Candombe Argentino: Crónica de una Muerte Anunciada" en *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 8: 50-60.
- Frigerio, Alejandro y Eva Lamborghini. 2011. "(De)Mostrando cultura: Estrategias políticas y culturales de visibilización y reivindicación en el movimiento afroargentino" en *Boletín Americanista*, LXI, 2, 63: 101-120.
- Gilroy, Paul. 2014. *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia* [1993]. Madrid: Akal.
- González, Juan Pablo. 2003. "El trópico baja al sur: llegada y asimilación de música cubana en Chile, 1930-1960" en *Boletín de Música Casa de las Américas*, 11-12: 3-18.
- Knauer, Lisa Maya. 2000. "La rumba en Nueva York" en *Mirar el Niágara. Huellas culturales entre Cuba y los Estados Unidos*. Rafael Hernández ed. La Habana: CIDCC Juan Marinello: 329-360.
- Kraut, Anthea. 2007-2008. "Whose Choreography?: Josephine Baker and the Question of (Dance) Authorship" en *S&F Online*, 6-1/6-2, [http://sfonline.barnard.edu/baker/kraut_01.htm] [acceso 10/2021].
- Lao-Montes, Agustín. 2007. "Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana" en *Cultural Studies*, 21(2-3): 309-338.
- Ledón Sánchez, Armando. 2003. *La música popular en Cuba*. Oakland, California: Ediciones El Gato Tuerto.
- León, Argeliers. 1984. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Leymarie, Isabelle. 2005. *Cuban Fire. La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Akal.
- Marquetti, Rosa. 2020. "El sello Gema y Álvarez Guedes". En: *Colección Gladys Palmera*, posteo 15/6 <https://gladyspalmera.com/coleccion/el-diario-de-gladys/el-sello-gema-y-alvarez-guedes/> [acceso 5/2022].
- Mauleón, Rebeca. 1993. *Salsa Guidebook*. California: Sher Music Co.
- Nuestra Raza*. 1938. "Conjunto cubano 'Ritmo Tropical'", 6/60 (Montevideo, 1938/8.): 11.
- O Dia*. 1941. "Baile, canciones, coros y congas... Conjunto Regional cubano no Imperial, amanhã", 5.564 (Curitiba, 23/9/1941.): 5-6.
- Orozco, Danilo. 1984. "El Son: ¿Ritmo, baile o reflejo de la personalidad cubana?" en *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez sel. La Habana: Arte y Literatura: 363-389.
- Pita, Federico; Lamadrid, Carlos. 2016. "Carlos Lamadrid, activista afroargentino" en *Conciencia*

Negra 18/ 8/2016, Radio Diafar (Diáspora Africana de la Argentina), Programa 22, [https://www.mixcloud.com/RadioDIAFAR/conciencia-negra-programa-21/] [acceso 8/2021].

Roberts, John Storm. 1982. *El toque latino – El impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos* [1979]. México: EDAMEX.

Rondón, César Miguel. 1980. *El libro de la Salsa (Crónica de la música del Caribe urbano)*. Caracas: Editorial Arte.

Sanclemente Delgado, Albeiro. 2014. “Conjunto Niagara” en *La esquina habanera*, 22/11, http://laesquinahabanera.blogspot.com/2014/11/conjunto-niagara_22.html [acceso 11/2021].

Sublette, Ned. 2010. “Lo Latino y el Jazz” en *La Jiribilla – revista de cultura cubana*, 9/492.

Sulsbrück, Birger. 1986. *Latin-American Percussion* [1980]. Copenhagen: Wilhelm Hansen.

Vamos Ler!. 1942. “O décimo aniversario da Rádio Cruzeiro do Sul”, VII, 306 (Rio de Janeiro 11/1942): 45.

Discografía

Norberto Pablo Cirio. 2016. *Música Afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. CD.

Tantalora y sus Guajiros. ca. 1961. *Me lo pide el cuerpo (guaracha). Por un cariñito de mujer (guaracha)*. Buenos Aires: Odeon ‘Pops’ DSOA 2867. 45 rpm.

Varios. *Festival Tropical*. ca. 1962. Buenos Aires: Odeon ‘Pops’ DMO 55407. LP.