



***En la lucha curtida del camino...***  
**Antología de literatura oral**  
**y escrita afroargentina**

Norberto Pablo Cirio

*A mi amigo afrouruguayo Ángel Acosta Martínez.  
Sin él la cultura afroargentina no brillaría  
hoy con la luz de la esperanza.*

*A los anónimos africanos esclavizados,  
pues pudieron reencontrarse con su tierra  
a través del canto y la palabra.*

## Indice

Palabras preliminares	
ESTUDIO PRELIMINAR. África en el Río de la Plata: Esbozando su estudio. Por William W. Megenney	13 19

### LITERATURA ORAL

<b>Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Gran Buenos Aires</b>	35
Los textos más antiguos. Cantos en lenguas africanas	
<i>Misi bamba</i> (canto religioso)	35
[ <i>Ié, ié kamirili ngón</i> ] (estribillo)	37
[ <i>Ala mió krodreia trinikan</i> ] (canción infantil)	38
[ <i>¡Ay! Zambi, yo tengo hambre</i> ] (canto religioso)	38
[ <i>Kulula, nganga</i> ] (canto religioso)	39
[ <i>Ali bota chile kun</i> ] (canto de angelito)	39
[ <i>¡Qué viva el Changó!</i> ] (canto mortuorio para adultos)	40
Candombes del siglo XIX o antes	
[ <i>Si la niña se casa conmigo</i> ]	
<i>¡Francisca!</i>	
<i>Mamita</i>	42
<i>Mariana Artigas</i>	43
<i>Bun que bun</i>	44
[ <i>Mamita, aquí está el mondongo</i> ]	44
[ <i>Un veinticinco de mayo</i> ]	45
Canciones de comparsas de negros	46
<i>Nene caprichoso</i> (de la comparsa Nenes Caprichosos)	47
[ <i>Fuego a la ribera</i> ] (de comparsa desconocida)	
[ <i>Lejamos l' algarabía</i> ] (de la comparsa Los Congos)	48
Canciones varias	

[ <i>Flegá, leflegá la lopa</i> ] (canción de lavanderas)	49
[ <i>Bumbum de la almohada</i> ] (canción de cuna)	49
Obras de creación contemporánea	50
<i>África vive</i> (canción). María Elena Aliendo	51
<i>Recuerdos</i> . María Elena Aliendo	49
<i>Conciencia en candombe</i> (candombe). Sebastián Delgadino	52
Delgadino	54
[ <i>Venga uté a tomái seibesa</i> ]	54
[ <i>A fuerza de látigo y cadena</i> ]	53
<i>Luna morena</i> (candombe). Juan Pablo Suaqué	55
<i>Estrella del alba</i> (canto de comparsa). Juan Pablo Suaqué	57
<i>Somos aquel pueblo</i> . Juan Pablo Suaqué	57
Otras expresiones literarias	
Expletivo para el candombe	59
Diálogo	59
Juego que se hacía durante el velorio del angelito	60
Relato sobre la esclavitud y sus consecuencias.	60
Relato sobre el candombe y el "baile del santo."	65

## Buenos Aires

### Cañada de la Cruz (Pdo. Exaltación de la Cruz)

<i>Abecedario</i> . Félix Gallardo (atrib.)	69
<i>Adivinanza</i> . Félix Gallardo (atrib.)	71

### Chascomús (Pdo. de Chascomús)

[ <i>¡Ay! tía María!</i> ] (candombe)	72
<i>Venimos niña</i> (vals de la comparsa Los Negros Alegres)	73

## Entre Ríos

### Paraná (Dto. Paraná)

Candombes	
[ <i>El yacaré está en la laguna</i> ]	74
<i>Coplas candomberas</i>	74
Canciones de la comparsa Los Negros Africanos	76
[ <i>¡Oya! ¡oh! ¡joya!</i> ]	76
[ <i>¡Eh! ¿Cumandá, cumandá?</i> ]	77

## Santa Fe

### Santa Fe (Dto. La Capital)

[ <i>Lava la ropa, mulata</i> ] (canto de lavanderas)	77
Refrán	78
Canciones de la Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos	79
[ <i>Aquí viene el tata viejo</i> ]	79
<i>Rosa y jazmín</i> . Dolores Eleuteria "Lola" Casal Rodríguez de Barragán (atrib.)	80
[ <i>Oixa, musimba, musimba</i> ]	81
[ <i>Somos los Negros Santafecinos</i> ] (canción de entrada)	82
[ <i>Adiós, señor!</i> ] (canción de retirada)	83
Verso de topamiento	83

## Chaco

### Resistencia (Dto. San Fernando)

[ <i>¡Qué pare Katanga!</i> ] (candombe)	83
Tres expletivos de candombe	84

## Corrientes

### Corrientes (Dto. Capital)

[ <i>Yo nací en Corrientes Capital</i> ]. Roberto Fausto "Chin Chin" Caballero	86
--	----

### Empedrado (Dto. Empedrado)

Cantos de la <i>charanda</i> o <i>zemba</i>	87
<i>Mango-Mango</i> . San Baltazar	88
<i>No quiero caricias</i> . San Baltazar	88
<i>Gallo cantor</i> . Rufino Wenceslao Pérez	89
<i>La charanda</i> . San Baltazar	89
<i>Carpincho no tiene gente</i> . San Baltazar	88
<i>Yacaré marimbote</i> . San Baltazar	89
<i>Cambá San Lorenzo</i> . San Baltazar	89
Adivinanza	91
Mito sobre el origen del color negro de san Baltazar	92
Recitado. Rufino Wenceslao Pérez	93

<b>Tucumán</b>		
<b>Sin especificar</b>		
[ <i>Oh! Cumba, negro, oh! Cumba</i> ] (canción de los cor- tadores de caña de azúcar)	93	
<b>Siete de Abril (Dto. Burruyaco)</b>		
[ <i>Yo soy el negrito fino</i> ] (canción infantil)	94	
<b>Jujuy</b>		
<b>Cañete</b>		
<i>Jualijia</i>	95	
<b>Literatura Escrita</b>		
<b>Tanguera</b>		
<b>Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Gran Buenos Aires</b>	97	
[ <i>Mira a la orientala</i> ] (habanera)		
<i>Habanera</i> (habanera de la Sociedad Los Infelices)	98	
<i>La Broma</i> (tango de la Sociedad Los Bromistas). Juan Vlaza (atrib.)	99	
[ <i>Mundela y cagombo baila</i> ] (tango)	101	
<i>Corrientes. Una calle bien porteña</i> . Norberto Ismael	102	
Posadas		
<i>Don Enrique</i> (tango). Rosendo Cayetano Mendizábal	105	
<i>Quejas del alma</i> (tango). Guillermo Desiderio Barbieri	107	
<i>Pordioseros</i> (tango). Guillermo Desiderio Barbieri	108	
<i>Y reías como loca</i> (tango). José Agustín "El negro"	110	
Ferreya		
Entrevista a Joaquín Mauricio Mora	111	
<b>Tucumán</b>		
<b>Santa Rosa (Dto. Monteros)</b>		
[ <i>Yo soy un negrito fino</i> ] (tango)	113	
<b>De Payadores</b>		
<b>Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Gran Buenos Aires</b>		
[ <i>Pablo Vázquez, tu nombre no muere</i> ] (vals). Gabino Ezeiza	115	
<i>A mi guitarra</i> . Gabino Ezeiza	116	
<i>Mi caudal</i> . Gabino Ezeiza	118	

<i>Una invitación especial</i> . Higinio D. Cazón	121
<i>Así soy</i> . Juan José García	123
<i>Payada a medias milongas</i> . Martín "Matilimbimbe" y Agapito	125
<i>Yo no soy pobre</i> . Luis García Morel	127

## Académica

### Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Gran Buenos Aires

Música académica	
<i>Cantata heroica</i> . Ida Edelvira Rodríguez	129
Poesía y prosa culta	136
<i>Poesía mayúscula</i>	137
<i>El piano</i> . Rosario Iglesias	138
<i>Amistad</i> . Rosario Iglesias	138
<i>Lincoln</i> . Horacio Mendizábal	139
<i>Soneto</i> . Horacio Mendizábal	140
<i>Don</i> . Horacio Mendizábal	141
<i>¿Para quién?...</i> Leopoldo María Nestzbi	143
<i>¡Ven!...</i> Froilán Plácido Bello	145
<i>Canto al África</i> . Casildo Gervasio Thompson	147
<i>Tu acento</i> . Mateo Elejalde	153
<i>Confidencias</i> . Manuel T. Posadas	154

### Buenos Aires

#### La Plata (Pdo. de La Plata)

<i>Tango con acento en la o</i> . Carmen Platero	159
<i>Sueño con ritmo</i> . Sarah Margarita Platero	162

#### Luis Guillón (Pdo. de Esteban Echeverría)

<i>Mi sangre en ti, negro Gabino</i> . Roma Ezeiza (Romina Silvia Michelucci)	163
---	-----

### Santa Fe

#### Santa Fe (Dto. La Capital)

<i>Ser afrodescendiente</i> . Lucía Dominga Molina	164
<i>Tambores</i> . Lucía Dominga Molina	165
<i>Para Enrique</i> . Lucía Dominga Molina	167

Bibliografía	169
--------------	-----

## Palabras preliminares

La presente antología conforma parte de los materiales producidos para el Primer Congreso de Cultura Afroargentina, organizado por el Instituto Contra la Discriminación y el Racismo (INADI) en Buenos Aires durante julio de 2007. Comúnmente, se piensa que el término literatura comprende sólo la producción escrita del hombre. Sin embargo, habida cuenta de que muchas culturas basan su tradición en la oralidad de manera exclusiva (ágrafos) o no, dicho término se extiende al saber discursivo que vive en la oralidad. Tal es el caso de las etnias negroafricanas ancestrales, de buena parte de los negroafricanos traídos como esclavos a lo que hoy es la Argentina y de sus descendientes, auto-denominados, por lo menos en el ámbito porteño, “los históricos”.

Este libro pretende constituir una antología de ese saber. Compendia cien textos agrupados en dos secciones: Literatura oral y Literatura escrita. A su vez, los textos de esta última se agrupan en otras tres secciones: Tanguera, De payadores y Académica. En la primera sección se reúnen cantos, poesías, refranes, adivinanzas, juegos, y expletivos que viven, básicamente, en la oralidad, estando muchos aún vigentes. Completa esta primera sección un par de relatos recogidos en contexto de entrevista sobre la memoria más antigua que aún se mantiene, la memoria de la esclavitud. En la segunda sección se reúnen textos en prosa y en verso que los afroargentinos han plasmado en papel. Se trata de textos vinculados al mundo del tango, al ambiente rural-urbano de los payadores y al ámbito académico. En su conjunto, la procedencia de esta literatura es variada: la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y diversas localidades de las provincias de Buenos Aires, Entre Ríos, Santa Fe, Chaco, Corrientes, Tucumán

y Jujuy. Como se consigna en cada caso, en gran parte permanecía inédita o estaba editada sólo en primeras ediciones de escaso alcance y/o gran antigüedad, factores ambos que atentaban contra su difusión. Los textos fueron registrados en trabajos de campo y de archivo que el suscripto viene desarrollando desde 1991. Comprenden un período que va desde la segunda mitad del siglo XIX (por lo menos en las obras fechadas) al presente, pero es probable que se retrotraiga al comienzo del tráfico de esclavos en nuestro territorio -el siglo XVI-, habida cuenta de la factura arcaica de algunos textos. El único requisito para su selección es que el/la autor/a sea de ascendencia afro y, en los casos anónimos, que su contexto de gestación y práctica sea la cultura afroargentina. Por ello se obvió la literatura de los períodos rosista (aunque considerada escrita por negros, hay serias dudas sobre su paternidad), los textos de las canciones de temática negra escritas por blancos en el ambiente tanguero y -excepto algunos casos- la vasta producción poética anónima también de esta temática diseminada en los vastos cancioneros regionales y provinciales (Cirio s/a), sin duda interesantes pero que demandan otra presentación y otro enfoque. Tampoco se incluyó a Miguel Noguera, un poeta porteño de la segunda mitad del siglo XIX dado por afrodescendiente por Solomianski (2003: 207), pero del que las pruebas presentadas se contradicen con otras halladas, que no es el caso explicar aquí. Igual suerte corrieron Miguel Rojas, Antonio Caggiano y José Betinotti, entre otros, dados por negros por Coria (1997) sin ningún sustento documental. Por diversas razones no se pudo estudiar directamente los 16 periódicos que la comunidad afroporteña publicó entre 1848 y principios del siglo XX (González 2000), por lo que la inclusión de textos de esta fuente fue tercerizada a trabajos de colegas que los han transcripto.

Como podrá advertirse, esta literatura desconocida, silenciada, olvidada y hasta despreciada -ya que de ninguna manera integra el canon literario nacional- se presenta, acaso por primera vez, en busca de un lugar propio, legítimo, dentro del mosaico intercultural e interétnico que conforma la Argentina. En muchos casos se trata de una literatura viva (como los cantos de la *charanda* o *zamba* de Corrientes), y cuyos autores son contemporáneos; en otros, restos documentales de prácticas desaparecidas, vestigios casi arqueológicos de un saber (como el *julijia* de Jujuy), pero que posiblemente futuras etnografías y/o búsquedas en archivos aporten mayor precisión contextual. Muchos textos per-

tenecen o pertenecieron al ámbito sagrado, otros en enmarcan en géneros musicales tradicionales argentinos, como el tango y la milonga. Desde un punto de vista general, el arco temático va desde la autoreferencialidad negra hasta el romanticismo, pasando por la crítica social y la parodia. Algunos son de escritores profesionales, otros de *amateurs*, y otros testimonian tradicionales musicales. En la medida de lo posible, se procuró brindar un lugar merecido a otro grupo que, dentro del afroargentino, padece aún más marginación, las mujeres. La inclusión de textos recogidos a escritores contemporáneos desenmascara no sólo la siempre repetida negación de la existencia de los afroargentinos, sino que sienta el precedente de una tradición literaria viva, vitalidad desconocida incluso para importantes investigadores sobre el tema, como Lewis (1995a: 35) quien, quizá por no vivir en el país, desconoce la dinámica de este grupo en el presente.

Cada texto va seguido de dos apartados. En el primero, "Fuente", se consigna la procedencia del mismo. En el segundo, "Comentario", se incluye la información mínima requerida para su comprensión. Sólo en caso de saberlo se consigna el/la autor/a y algunas referencias biográficas, por lo que su omisión debe entenderse que el texto es anónimo. Muchos textos son de canciones o danzas. Aunque letra y música conforman una unidad de sentido, dado que el enfoque de la antología es el literario, se decidió omitir su transcripción musical, así como mayores tecnicismos sobre su factura sonora. A fin de no abundar en reiteraciones. En la medida de lo posible, se incluyen retratos de los autores/as e informantes.

Aunque el tema de la cultura afroargentina aún no fue abordado en su magnitud y con la atención que merece, existen algunos estudios -parciales o totales- sobre sus aspectos literarios (Reid Andrews 1980, Lewis 1995, Solomianski 2003). Sin embargo, este libro viene a llenar un vacío pues aborda de manera exclusiva la producción literaria de afroargentinos. Con ello quiero expresar que los trabajos existentes centraron su atención más en la literatura *sobre* la población afroargentina. Asimismo, esos trabajos trataron sólo con fuentes impresas e históricas, por lo que la inclusión de la literatura de tradición oral y la contemporánea marca otra diferencia metodológica, de contenido y, por ende, de análisis.

Esta antología anhela ser un muestrario de este saber, aún insondable. La



selección realizada conforma una pequeña porción de un total que, se estima, trascendería las dos mil obras en el caso de las que circulan de manera escrita. Por dar un ejemplo, la producción de Gabino Ezeiza, el mayor payador argentino, asciende a 500 composiciones (Rey de Guido y Guido 1989: 545). Respecto a las que viven en la oralidad, resulta imposible precisarlas pues sólo tras un prolijo y extensivo trabajo de campo que barra sistemáticamente toda la geografía del país podrá saberse su volumen.

Dado que este libro es de divulgación, el aparato erudito se circunscribe al estudio preliminar -escrito por el distinguido investigador en literatura y lenguas afroamericanas William Megenney- y a la glosa de cada texto. Teniendo en cuenta que el material seleccionado procede de fuentes eclécticas (manuscritos, notas periodísticas, publicaciones antiguas y fuentes orales), a los fines de su mejor comprensión se convino en actualizar y uniformar la grafía, salvando eventuales errores tipográficos, suprimiendo las mayúsculas versales y distribuyendo adecuadamente los signos de puntuación. Dado que muchas poesías están urdidas en forma de diálogo, se agregaron la apertura de guiones cada vez que interviene un hablante. Para los títulos se respetaron los originales y, en caso de no poseerlos, figura entre corchetes el *incipit* del texto. Se reservó el uso de cursiva para dedicatorias y estribillos, excepto en algunos textos académicos en los que el/la autor/a la empleó adrede, así como también las palabras en mayúscula y las subrayadas.

*En la lucha curtida del camino...* Con esta frase de una prosa de Roma Ezeiza (Romina Silvia Michelucci), bisnieta del payador Gabino Ezeiza, deseo condensar el sentido visceral que late en los textos aquí reunidos. ¡Si sabrán nuestros compatriotas afro lo que han tenido que luchar en su espinoso camino de cadenas! Lucharon por no venir, luego por liberarse, luego por las guerras patrias, luego por ser integrados a la sociedad, luego por ser respetados, luego por su derecho a la identidad, luego por visibilizarse, luego por salir del silencio al que fueron obliterados. Su voz, su amordazada voz aquí reunida nos habla de esa lucha curtida... en el camino de todos.

Ningún emprendimiento es posible sin la ayuda y comprensión de amigos y colegas. Resulta imposible nombrar a todos aquellos que, de alguna manera, hicieron posible este libro, pero no puedo dejar de hacer explícito mi agradeci-

miento siquiera a cinco personas: a Alejandro Frigerio, quien formal e informalmente es mi guía académica desde hace muchos años, a Ángel Acosta Martínez y Balthazart Ackhast, por su incondicional apoyo en momentos difíciles, a Élda Obella, por compartir conmigo su hermoso sueño de recuperación de la cultura afroargentina, y a William Megenney, quien sin conocernos y sólo tras algunos *e-mails*, generosa y desinteresadamente escribió el Estudio Introductorio y viajó desde Los Ángeles a este Primer Congreso de Cultura Afroargentina a compartir con nosotros sus conocimientos. Finalmente, deseo agradecer profundamente a todos aquellos afroargentinos que colaboraron para que este libro se materialice, asumiendo el compromiso de lucha por hacer visible una de las culturas fundacionales de la Argentina.

## **Estudio Preliminar**

### **África en el Río de la Plata: Esbozando su estudio**

**William W. Megenney**

University of California, Riverside

Generalmente, cuando uno piensa en las influencias africanas en las Américas, lo primero que le llega a la mente es o bien el área del Caribe o el Brasil. Sin embargo, como nos informa John Lipski en su libro de 2005 que trata de una historia de la lengua afrohispana, las áreas urbanas de Buenos Aires y Montevideo contenían comunidades bastante grandes de gente afroamericana hasta mediados del siglo XIX. Dentro de este contexto también había en la literatura rioplatense que se producía en el siglo XIX imitaciones del habla bozal, o sea del lenguaje “criollo” especial que usaban las personas de color, el cual se había formado durante los tiempos coloniales cuando los esclavos trataban de imitar el español hablado por sus dueños. Inclusive, en algunos casos, eran los mismos negros los que producían los textos que contenían tal lenguaje, el cual resultaba, por eso mismo, menos exagerado y menos burlón que la literatura de esta índole que producían los autores de España o de otros países latinoamericanos (cf. Lipski 2001). A la vez, los autores no negroides rioplatenses demuestran cierta consistencia lingüística que sale siendo bastante semejante al tono de lenguaje empleado por los autores de color, lo que nos sugiere una imitación fiel de la realidad lingüística afronegroide en el Río de la Plata. Esto nos sugiere que en el Río de la Plata tal literatura afronegroide no tendría el estatus de una “literatura menor” puesta al margen de la sociedad (cf. Marvin Lewis 1996: 2), sino de una literatura de cierto prestigio dentro de la sociedad que la produce.

No sé si el estatus de la producción literaria afronegroide en el Río de la Plata tendría algo que ver con la proporción demográfica que representaba la población de origen africano a fines del siglo XVIII y principios del XIX -casi un 40% según John Lipski (2005: 100)<sup>1</sup>- lo que sin duda influía en los aspectos socio-políticos y culturales de los argentinos y uruguayos, ya que éstos de ascendencia africana tuvieron su papel en las guerras para la independencia y contribuyeron a formar la cultura de los gauchos, los cuales hoy en día gozan de fama mundial por su folklore y su vida rústica, como pioneros y conquistadores de las pampas, figuras comparables con los afroamericanos que ayudaron a abrir las tierras del oeste de los Estados Unidos de América (cf. Monroe Lee Billington & Roger Hardaway 1998, especialmente el artículo de Kenneth Porter, *Black Cowboys in the American West, 1866-1900*), ya que éstos, tal cual los gauchos, ayudaron con la expansión de la industria ganadera de los Estados Unidos, habiendo muchos que emprendían trabajos importantes en esta industria, tales como cocineros y vaqueros que marcaban con hierro y se montaban a caballo a coger el ganado con lazos, talentos que se apreciaban mucho en aquellos tiempos. En el Río de la Plata, algunos negros se fugaban a las pampas para escaparse de la esclavitud, mientras que otros, ya libertos, querían encontrar una vida más amena y un ritmo más afín a su temperamento de alma libre (cf. Lipski 2005: 101).

Aunque sabemos que la literatura rioplatense es una de las más importantes de la América Latina y una de las más influyentes en la literatura occidental, la producción literaria afrohispanica del Río de la Plata no tiene la fama ni la presencia que debía tener en la crítica literaria en general. Según Marvin Lewis (1996: 3-4), esto en parte tiene que ver con el hecho de no encontrar actualmente muchas personas de ascendencia africana en la población de esta parte de la América del Sur. A primera vista, si uno compara la Argentina y el Uruguay con el Brasil o con el Caribe, uno diría que estas regiones son "negras" y que aquellos países son "blancos", una observación que tiene validez en el tiempo presente, pero que olvida el pasado tan teñido de contribuciones negroides que vieron estos dos países rioplatenses.

Ciertamente, hay estudios que abarcan algunas de las facetas de la historia de los negros en la Argentina y en el Uruguay, tales como *The Afro-Argentines of Buenos Aires: 1800-1900*, de George Reid Andrews, *Buenos Aires, negros y tango*, de Oscar Natale, "Los descendientes de africanos en el Uruguay", de José Enrique Díaz, "El negro del acordeón: The Image of the Black in Argentina",

de Donald Castro. Además, ha habido muchos estudios sobre la literatura afrorioplatense, así como "Difference and Identity in the Poetry of Cristina Rodríguez Cabral", de Lorna Williams, "Surgimiento y desaparición del Teatro Negro Uruguayo: Entrevista con Andrés Castillo", de Juanamaría Cordones-Cook, y "The New Voices of Afro-Uruguay", de Carroll Young, y "From Voicelessness to Voice: Womanist Writers of the Black Uruguayan Press", de Carroll Mills Young.

Hablando de la literatura afroargentina, Marvin Lewis reitera algunos de los aspectos definidores de las luchas que han tenido los autores negroides rioplatenses. Uno de los más importantes puede ser la pregunta acerca de lo que tiene de "negro" el discurso afroargentino. Dentro de los límites de los movimientos literarios del romanticismo y del criollismo en que escriben muchos de los autores, ha habido un intento de crear cierto "yo" por primera vez en la historia de la literatura argentina (cf. Lewis 1996: 5). Esto les ha sido difícil, primero porque han tenido que presentarse dentro de los confines de ciertos movimientos literarios y segundo porque racialmente y étnicamente no son tan visibles en las sociedades argentinas, a diferencia de lo que podemos observar en el Caribe o en el Brasil. Con respecto a esto, creo que las preguntas que hace el escritor dominicano Blas Jiménez en su artículo "El escritor afro-hispano y el proceso creativo", caben bien dentro del contexto de la problemática que tiene el papel de la presencia de la cultura y de la literatura en la sociedad rioplatense. Sus preguntas son (p. 4-5): "1. ¿Quién escribió nuestra historia? 2. ¿Quién grabó los sonidos del tambor y los espíritus? 3. ¿Quién describió el dolor en agonía de nuestra alma colectiva? 4. ¿Cuándo nuestra humanidad quedó en el fondo del barco negrero, al desembarcarnos en estas tierras de nunca jamás? 5. ¿Cuándo perdimos el contacto? 6. ¿Cuándo perdimos la voz? 7. ¿Cuándo perdimos África?"

Ya hemos mencionado algunos autores que se han interesado en la historia y el desarrollo cultural de las personas de color en el Río de la Plata, y uno de los más destacables es George Reid Andrews. Marvin Lewis (1996) menciona otros autores en la bibliografía de su estudio sobre la literatura argentina. En la página 10 de este estudio, Lewis habla de la desaparición de la gente negra en la Argentina al referirse a varios artículos, uno de Máximo Simpson (1967), quien explica que los negros de Argentina constituyen un grupo disperso que no constituye una comunidad. Además, dice que los que se dejaron entrevistar sentían un ambiente racista en la sociedad argentina. Otros artículos mencio-

nados por Lewis también hablan de la desaparición del negro en Argentina: “Buenos Aires de Ébano” y “Argentina: Land of the Vanishing Black”. Los dos dan cuenta de la disminución de la cultura afronegroide así como se ha interpretado por los mismos negros que vivían en Argentina.

Según Donald Castro (1988: 11), los argentinos siempre han enfatizado el hecho de que su país racialmente es europeo. El hecho, antes mencionado, de que su historia, a diferencia de esta opinión, nos ha mostrado que casi un 40% de la población rioplatense en los siglos XVIII y principios del XIX era de negros (Lipski 2005: 100), aunque los números varían mucho según los historiadores y los censos, es muy significativo y a la vez contradice la política de la Argentina, que ha tratado de minimizar la Otredad que significa ser americano, para situarse como un territorio europeo, aunque fuera de Europa, paradójicamente. Curiosamente, esto se parece a lo que pasó en los Estados Unidos de América durante los tiempos coloniales, cuando en Virginia a finales del siglo XVII, la persona negra era, *mirabile dictu sed horribile visu*, intrínsecamente esclava. En Virginia y en otros estados sureños en los siglos XVII y XVIII, los blancos sobrepasaban a los negros demográficamente, aunque sí hubo muchos negros. En esta situación los blancos, que querían crear una orden social nueva, no querían contactos con poblaciones negras o mulatas. A la vez, la *élite*, queriendo evitar cualquier clase de acción revolucionaria entre sus esclavos, creó una sociedad de racismo bajo la rúbrica de una “democracia popular exclusivamente racial” para poder dividir tajantemente los dueños de los esclavos. De esta manera los blancos se glorificaban, excluían a los negros de toda actividad social y formaban vínculos de solidaridad entre todas las clases sociales de blancos (cf. Orlando Patterson 2007: 58). Así fue que se formó una sociedad en que los afroamericanos fueron marginados y apartados de todos los derechos básicos de los ciudadanos. Ésta fue su manera de hacerlos “desaparecer”; ya que no tenían ni voz ni voto, pues eran equivalentes a los animales.

Aunque todavía hay muchos negros y mulatos por todos los Estados Unidos, a diferencia de la Argentina, las historias de los dos países nos muestran que el negro ha tenido un lugar muy inferior dentro de la sociedad. En la Argentina, la política demográfica, así como fue proclamada por los porteños de la llamada Generación de 1837 y se hizo vigente en 1862 cuando sucedió la unificación de la nación, se basó en la idea de que la población-base argentina compuesta de indios y de negros sólo servía de impedimento al progreso del país así como este fue definido por la *élite* criolla (cf. Castro 1988: 11). Y, como

sabemos, el dictamen de Juan Bautista Alberdi, “Gobernar es poblar”; fue el comienzo de la inmigración masiva de europeos a la Argentina y la sucesiva destrucción de la población-base indígena y mulata/negra, con la creación de una nueva clase trabajadora urbana. Según Lewis (1996: 10-11), parece que ha habido una falta de interés de parte de los negros de investigar su propia historia y su identidad colectiva con respecto a su país. En efecto, hay toda una polémica alrededor de las posibles causas para la desaparición de la gente negra y mulata en la Argentina, las cuales reitera Lewis en su libro de 1996. El epítome de esta política de favorecer la inmigración masiva blancaeuropea fue puesta en práctica por la Generación del '80.

Lo que es importante para la producción literaria es el hecho de que en los siglos XVIII y XIX, los negros en su mayoría, o no hablaban nada de español, ya que en el siglo XVIII todavía eran bozales y sólo hablaban sus lenguas africanas, y aunque en el siglo XIX la situación se había alterado relativamente poco, según algunos investigadores, ya que todavía había muchos africanos en Buenos Aires y en Montevideo que sólo manejaban sus lenguas subsaháricas (en la mayoría de los casos, o el *kimbundu* de Angola o el *kikongo* de Zaire) y algunos que chapurreaban un español tipo bozal hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX (cf. Fontanella de Weinberg 1987: 85), es cierto que aún es posible rescatar<sup>2</sup> algunos documentos escritos por afrodescendientes en un español típico del siglo XIX (cf. Pablo Cirio). John Lipski (2005: 101) citando a José Antonio Wilde (1960: 126), dice que este, en 1881, describe los años anteriores a este año al hablar de las reuniones de miembros de los *candombes* y comenta que “era digno de presenciarse las discusiones allí sostenidas y de oír perorar en su *media lengua* al señor presidente y a los señores consejeros”. En 1878 el uruguayo Magariños Cervantes (1878: 387) hace un comentario muy interesante sobre el español bozal que aparece en la obra del poeta Acuña de Figueroa, al escribir que “El Canto de los Negros ofrece una curiosa muestra de la especie de dialecto inventado en nuestro continente por los africanos bozales [...] nuestros nietos ya no oirán hablar esa graciosa jerga”.

Evidentemente, los habitantes de Buenos Aires y de Montevideo conocían las características generales del habla bozal afrohispanico del período en que se producían estos textos, lo que, a su vez, sugiere que las representaciones literarias de este lenguaje bozal eran fidedignas, ya que tenían que ser entendibles por los lectores de la época (cf. Lipski 2005: 102), los que, a propósito, no eran



A veces el tedio conduce los sueños  
naufragando noches que se esfuman  
entre frágiles días,  
a veces la paz confunde misterios  
y me es difícil distinguir  
entre mis tiempos serenos  
y mis noches vacías.  
Pero la "nada" tiene mal aliento,  
carga con el hedor de las cosas perdidas  
con el humo desprendido de baúles viejos  
guarda el sinsabor de caricias no recibidas.  
Que dirán hoy los tambores del tiempo,  
hacia donde conducirá la noche mía;  
tan-ta-tá  
tan-tá  
tan-ta-tá  
tan-tá  
repiqueteándome en el cuerpo  
tan-ta-tá  
tan-tá  
tan-ta-tá  
tan-tá  
navegan por mí tus sonos  
reclamando vida.  
Padres, ancestros  
mis negros eternos, orixás  
obreros del destino  
acepten humildemente  
mi llegada que no es tardía. (Cf. Williams 1995: 33).

Otros estudios del tambor africano se han hecho, al analizar poetas afrohispanicos, entre éstos algunas mujeres negras del Ecuador y del Caribe, tal como se ve en el artículo de Janet Jones Hampton, "The Voice of the Drum: The Poetry of Afro-Hispanic Women". Aquí, además de los ritmos de los tambores, las marimbas y otros instrumentos de origen afronegroide, encontramos, en Luz Argentina Chiriboga (Ecuador), por ejemplo, alusiones al pasado subsahárico cuando incluye

nombres de ciertas deidades tales como Yemayá, Obatalá, Changó y Ecuambé.

En *Mujer negra* de Nancy Morejón (Cuba), la poeta celebra la herencia de las mujeres negras ancestrales (cf. Jones Hampton 1995: 17), las cuales no recuerdan ciertos aspectos de la trata esclavista, pero sí recuerdan otros, los que pertenecen al meollo de las experiencias ancestrales:

Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron  
atravesar.

La noche, no puedo recordarla.

Ni el mismo océano podría recordarla [sic].

Pero no olvido al primer alcatraz que divisé.

Altas, las nubes, como inocentes testigos  
presenciales.

Acaso, no he olvidado ni mi costa perdida, ni mi lengua  
ancestral. (Cf. Jones Hampton 1995: 17).

Tal cual la cubana, Aída Cartagena Portalatín (dominicana), evoca la ruta de los ancestros y la voz del *griot* africano, el que proclama la presencia inolvidable y ahora intrínseca, de la gente afronegroide en la República Dominicana, en el Caribe, en la América latina, y en todo el Nuevo Mundo. Reza así su poema *Yania*:

Llegan de África

las naves de España

Portugal

Holanda

Inglaterra

llegan de África las naves.

En la Plaza Mayor

aubastan a los esclavos negros

los negociadores de vidas.

¡Puñetero negocio!

venden al abuelo y al padre de

Teodora y Micaela Ginés  
esclavas/ luego libertas en  
Santiago de los Caballeros  
antes de 1580 residentes en Cuba  
las dos primeras damas músicas  
en aquel territorio.

MICAELA en la Habana  
TEODORA en ORIENTE  
tocadoras de vihuela y de bandola. (Cf. Jones Hampton  
1995: 19).

Otro aspecto de la presencia afronegroide en el Río de la Plata tiene que ver con el transplante de actividades religiosas afrobrasileñas, incluyendo muchas de origen *nagó* o *yoruba*. Según América Moro y Mercedes Ramírez (1981) y María Pallavicino (1987), todavía se encuentran algunos vestigios de lenguas africanas como parte de estas ceremonias. Los trabajos de su servidor con respecto a esto han descubierto cierta cantidad de lexemas de origen sudánico y *bantú*, además del portugués, que se utiliza en los cánticos de muchas de las ceremonias religiosas de los cultos que se realizan en los llamados *terreiros* afrobrasileños. El interés en descubrir tales fuentes africanas comenzó, según parece, en 1900, cuando el brasileño Oscar de Carvalho recogió una lista de palabras de origen *yoruba* empleadas en Salvador, Bahía (Brasil). Desde entonces, muchos otros han intentado explorar el mismo problema, con cierto éxito. En un estudio mío titulado "West Africa in Brazil: The Case of Ewe-Yoruba Syncretism", presento la letra de varias canciones que recogí en Bahía, en 1968 en el famoso *terreiro gêge* (*ewe*) de *Mãe Valentina dos Anjos*, con la idea de descubrir fuentes africanas para algunas de las palabras que aparecen en tales canciones. A seguir, doy un ejemplo de una de éstas para que tengan una noción de cómo suenan. La *mãe de santo* me dio una explicación de la canción en portugués después de cantarla:

E leba vod? mina su ra dzié  
Vod? ?mina su re dzié (repetir)  
o: e leba vod? leba mina su re dzié.  
(se repite varias veces)

ja hoho: ja hoho:  
elo vod??mina su re dzié  
o e leba wade anu  
vod? mina su re dzié  
o e leba de añi vod?? mina su re dzié, etc.

Según la explicación de *Mãe Valentina*, el espíritu (*orixá*) es *vod?*, que es un esclavo y lo llamamos en lengua *gêge*, *vod??*; después dijo que al pronunciar este nombre casi siempre dicen también "*mina su re dzié*".

Con respecto a los orígenes de algunas de las expresiones, en *fon* (lengua relacionada genéticamente al *ewe* [gêge]), *mina* significa "un nativo negro de El Mina o Accra y un refugiado a Popo (Benín)". En *ewe mi na* quiere decir "ustedes dan" y *mí na*, "nosotros damos". Ewe *sù* es "valer" y yoruba *sú* es "aparecer algo en la piel o en la superficie de algo" y "aparecer en números en la superficie". *Hoho* o *hohovi* en fon son "los mellizos"; éstos son espíritus semi-divinos quienes viven en los bosques. Son, según Pierre Verger (1954: 191), el objeto de un culto y una prueba viva de la dualidad, lo que les concede cierto poder sobrenatural. El vocablo *elo*, con sus variantes *lo* y *adopra*, según Alfred Ellis (1965: 71), es "cocodrilo" y es objeto de adoración en Bageida, Porto Seguro, Savi, Porto Novo, y Badagry entre los *ewe* del centro y oeste del país.

A la vez que utilicé diccionarios de lenguas africanas y los conocimientos de *Mãe Valentina*, consulté a un nigeriano, Edward Esan, quien me dijo, después de oír una grabación de esta canción, que las palabras le sonaban a una lengua que se llama *calabará*, la que, según él, se habla en el Estado del Río de Nigeria (capital Port Harcourt), y es una mezcla de varias lenguas, resultado del agrupamiento de esclavos de diferentes tribus del área en cuestión. También se le denomina *calabará* a un dialecto de *?j?* que se habla en esta región del delta.

Además del material recogido por su servidor en el Brasil, existe una compilación de cánticos afrobrasileños que demuestran cierto sincretismo entre lo sudánico, lo *bantú*, y lo portugués. Ésta es una colección titulada *Cantigas de Orixás* que se cantan en ceremonias de *Umbanda* en el sureste del Brasil y en algunos de los *terreiros* de *candomblé* de Bahía. Representa una colección única (que yo sepa) de himnos de culto de origen subsahárico, recogidos por los mismos miembros de *Umbanda* y de *Candomblé* y utilizados en muchas partes del país, que se ha reunido en un sólo volumen y que sirve de fuente de consulta para estudiantes de la cultura y el lenguaje afrobrasileño. Al leer y al

analizar estos cantos y al compararlos con los que salen a la superficie en las ceremonias afroargentinas y afrobrasileñas, podremos entender mejor cuáles fueron los tipos de cultos afrobrasileños que se filtraron al Río de la Plata y cómo se parecen hoy en día los unos a los otros y a su vez cómo se parecen a lo que generalmente se oye en la santería cubana y en los otros tipos de cultos afroamericanos encontrados en el área del Caribe. Las investigaciones que ya se han hecho en este campo de estudios, y las que se harán en el futuro, seguramente continuarán a dar a luz la estructura de los aspectos taumátúrgicos que representan aquellos esfuerzos extraordinarios de parte de los esclavos al mantener sus creencias y sus prácticas religiosas aun dentro de las adversidades más crueles que sufrían bajo las presiones de la esclavitud. Las asperezas de la endoculturación en que el individuo tiene que adoptarse a la cultura que se le desea imponer en el caso de “dueño/esclavo” resultaron creando un diastema panteónico dentro del cual cada espíritu africano u *orixá* tenía su contraparte católica. Por ejemplo, *Oxalá*, también conocido como *Obatalá* y como *Olodumaré* en Cuba, es el Dios de la creación o, como muchas veces se le denomina, Jesucristo; *Iansã*, la diosa guerrera y la dueña de los vientos, rayos y tempestades, es a la vez Santa Bárbara en el Catolicismo. Hasta *Exú*, el *orixá* pícaro, se ha comparado con el Diablo del cristianismo.

Como ejemplo de este fenómeno, doy a continuación unos cuantos versos de un cántico a *Oxalá* perteneciente a la *Umbanda*:

Oxalá, meu Pai,  
tem pena de nós, tem dó,  
a volta do mundo é grande  
poder de Zambi é maior.

Oxalá é nosso Pai  
filho da Virgem Maria (bis)  
valei-nos, nossa Senhora,  
nossa Senhora da Guia. (bis)  
....  
Viva a cruz de Cristo,  
viva Deus, nosso Senhor (bis)  
nos pés de Oxalá eu peço  
vida e saúde, paz e amor. (bis)

Con este ejemplo del sincretismo afroamericano, le pido al respetable público que continúe investigando estas características multifacéticas de las influencias afronegroideas en las Américas y en especial, ahora, en el Río de la Plata, en donde con el tiempo seguramente descubriremos patrones culturales tan interesantes y tan arraigados así como hemos encontrado en otras partes del Nuevo Mundo.

## Notas

<sup>1</sup>Es importante reconocer que cualquier cifra de porcentajes puede resultar inexacta cuando se trata de evaluar los números de gente negra en la Argentina. Si leemos, por ejemplo, “40%”, como nos ha informado Lipski, podemos preguntarnos, como lo ha hecho el Lic. Norberto Pablo Cirio en una comunicación personal (su fuente fue el artículo de Florencia Guzmán, “Africanos en la Argentina. Una reflexión desprevenida”), “¿40% de cuánto?; estamos hablando de provincias de gran extensión y con pocos miles de habitantes. Para colmo, no todos los negros eran ‘negros’ al momento de censarse. Cuestiones como estatus y poder económico los hacían pasar como blancos en un sistema de promoción social donde anotado como ‘ser blanco’ los ayudaba en su vida.” Y sigue diciendo Cirio que “Aun hoy no hay cifras censales actualizadas ni generales para todo el país que den cuenta, de manera cuantitativa, de este grupo étnico. Aunque hay varios factores que dificultan la llegada a unos porcentajes más fidedignos, como el tráfico esclavista clandestino y aunque los trabajos de campo etnográficos están apenas comenzando a dar frutos, esperamos que este Primer Congreso de Cultura Afroargentina que ahora se efectúa en Buenos Aires pueda descubrir nuevos conocimientos sobre la población afronegroide en el área del Río de la Plata.”

<sup>2</sup> Según una comunicación personal con Cirio, tiene una pequeña colección de escritos de afrodescendientes del siglo XIX: 16 periódicos de su propia comunidad y cerca de 10 libros de escritores y escritoras de estilo romántico.

<sup>3</sup> Según K. E. Laman (1936: 821), *Nzambi* en el África es “Dieu, l’ tre suprême qui ne se laisse pas toucher, émouvoir par des *nkisi* ou des conjurations mais qui fait ce que bon lui semble, le grand esprit inébranlable dont on ne trouve ni image, ni idole.”



## Bibliografía

- Acuña de Figueroa, Francisco.** 1944. *Nuevo mosaico poético*. Montevideo: Claudio García y Cía.
- Andrews, George Reid.** 1980. *The Afro-Argentines of Buenos Aires: 1800-1900*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Anónimo.** s/a. *Cantigas de Orixás: Pontos Cantados, pontos riscados*. Rio de Janeiro: Edições Crença, s/ed.
- Billington, Monroe Lee & Roger D. Hardaway (Eds).** 1998. *African Americans on the Western Frontier*. Niwot, Colorado: University Press of Colorado.
- Castro, Donald S.** 1988. El negro del acordeón: The Image of the Black in Argentina. *Afro-Hispanic Review* (7) 1-3: 11-18.
- Cordones-Cook, Juanamaría.** 1993. Surgimiento y desaparición del Teatro Negro Uruguayo: Entrevista con Andrés Castillo. *Afro-Hispanic Review* (12) 2: 31-36.
- De Carvalho, Oscar.** 1900. *Pequeno vocabulário de língua Nagô*. MS.
- Díaz, José Enrique.** 1993. Los descendientes de africanos en el Uruguay. *Afro-Hispanic Review* (12) 2: 24-25.
- Ellis, Alfred B.** [1890] 1965. *The Ewe-Speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa*. Chicago: Benin Press Ltd.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz.** 1987. *El español bonaerense: cuatro siglos de evolución lingüística (1580-1980)*. Buenos Aires: Hachette.
- Grassino, Luis.** 5 de diciembre de 1971. Buenos Aires de Ébano. *Clarín Revista*, p. 34-39.
- Guzmán, Florencia.** 2006. Africanos en la Argentina. Una reflexión desprevenida. *Andes* 17: 197-237. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Jiménez, Blas.** 1995. El escritor afro-hispano y el proceso creativo. *Afro-Hispanic Review* (14) 1: 3-9.
- Jones Hampton, Janet.** 1995. The Voice of the Drum: The Poetry of Afro-Hispanic Women. *Afro-Hispanic Review* (14) 2: 13-20.
- Laman, K. E.** 1936. *Dictionnaire kikongo-français*. Bruselas: Librairie Falk Fils.
- Lewis, Marvin A.** 1996. *Afro-Argentine Discourse: Another Dimension of the Black Diaspora*. Columbia & London: University of Missouri Press.
- Lipski, John M.** 2001. Panorama del lenguaje afrorioplatense: vías de evolución fonética. *Anuario de lingüística hispánica* 14: 281-315.
2005. *A History of Afro-Hispanic Language*. Cambridge: Cambridge

University Press.

- Martínez, Julio César.** s/a. Las llamadas del tambor. *Historia del Carnaval: Suplemento de Mate Amargo* (Reseña 87-88):. 33-34.
- Martínez, Julio César.** Agosto do 1988. Las llamadas: los números fríos y el tambor caliente. *Mundo Afro* 1: 20-22.
- Mills Young, Caroll.** 2004. From Voicelessness to Voice: Womanist Writers of the Black Uruguayan Press. *Afro-Hispanic Review* (23) 2: 33-38.
- Moro, América y Mercedes Ramírez.** 1981. *La macumba y otros cultos afro-brasileños en Montevideo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Natale, Oscar.** 1984. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.
- Pallavicino, María.** 1987. *Umbanda: investigación sobre religiosidad afro-brasileña en Montevideo*. Montevideo: Pettirossi Hnos.
- Patterson, Orlando.** 7 de mayo de 2007. The Root of the Problem. *Time*, p. 58.
- Porter, Kenneth W.** *Labor History*, Vol. 10, 1969, pp. 346-374.
- Ramallo, Jorge María.** 1987. *Historia argentina fundamental*. Buenos Aires: Ediciones Braga.
- Simpson, Máximo.** Junio de 1967, Porteños de color. *Panorama* 49: 78-85.
- Thompson, Era Bell.** 1973. Argentina: Land of the Vanishing Black. *Ebony*, p. 74-86.
- Verger, Pierre.** 1954. *Dieux d'Afrique*. Paris: Paul Hartmann.
- Young, Caroll.** 1991. The Literary Tradition of Afro-Uruguay. *Afro-Hispanic Review*. (10): 72-77.
1995. The New Voices of Afro-Uruguay. *Afro-Hispanic Review* (14) 1: 58-64.
- Wilde, José Antonio.** 1960. *Buenos Aires desde 70 años atrás*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Williams, Lorna V.** 1995. Difference and Identity in the Poetry of Cristina Rodríguez Cabral. *Afro-Hispanic Review* (14) 2: 27-34.

## Literatura Oral

### Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Gran Buenos Aires

*Los textos más antiguos. Cantos en lenguas africanas*

#### **Misi bamba** (canto religioso)

Misi bambi ió ió,  
misi bambi ió ió,  
a misi bamba,  
misi bambi ió ió.

Ayam i ampungu si,  
misi bamba,  
misi bamba labá,  
a misi bamba,  
misi bamba ió ió.

**Fuente:** Entrevista a María Elena Aliendo (72 años de edad) por Norberto Pablo Cirio (de aquí en más, NPC). Paso del Rey (Pdo. de Moreno), 13 de septiembre de 2006.

**Comentario:** Aunque en el sentido común argentino está extendida la idea de que no existen ni descendientes de los esclavos negroafricanos que en la época colonial y, hasta bien entrado el siglo XIX, poblaron nuestro país, ni que se mantengan sus pautas culturales, en el ambiente académico esa idea ha

perdido validez dadas las recientes investigaciones que desacreditan el presunto “certificado de defunción” siempre dado a este grupo y su cultura. He aquí un canto del virtualmente desconocido patrimonio sonoro de la comunidad afroporteña. De acuerdo a su informante, pertenece al estadio más antiguo de su música. Según una consulta personal efectuada al Prof. en lenguas negroafricanas Daniel Mutombo Huta-Mukana, de la República Democrática del Congo, es *kikongo*, lengua de la rama bantú, grupo de donde procedía buena parte de los esclavos aquí traídos. Es de carácter religioso y el único verso que pudo traducirse, “Ayam i ampungu si”, puede restituirse como “Nzambi-ampungu” o “Dios todopoderoso” para los *bantú* (Meggeney 2006: 121-122).



María Elena Aliendo (NPC, 2006).

### [**lé, ié kamirili ngón**] (estribillo)

lé ié, kamírili ngón.

*Gorongongo.*

lé ié, kamírili ngón.

*Gorongongo.*

lé ié, kamírili ngón.

*Gorongongo.*

**Fuente:** Entrevista a María Elena Aliendo (72 años de edad) por NPC. Paso del Rey (Pdo. de Moreno), 13 de septiembre de 2006.

**Comentario:** Es probable que, a juzgar por su estructura, este estribillo se haya cantado de manera responsorial o antifonal, rasgo característico de la música negroafricana.

### [**Ala mió krodreia trinikan**] (canción infantil)

Ala mió krodreia trinikan,

tika museta nimika manti,

lu ua sata nika mantin,

lu ua sata nika mantin lu.

**Fuente:** Entrevista a María Elena Aliendo (72 años de edad) por NPC. Paso del Rey (Pdo. de Moreno), 13 de septiembre de 2006.

**Comentario:** Se trata de un canto infantil afroargentino que se hacía para el siguiente juego: un grupo de niños se pasan una piedrita uno al otro, al *tempo* de la canción, quedando eliminado el que le toca la piedra cuando se llega a la palabra “lu”, del final del canto. Está en *kikongo*, por lo que se estima de considerable antigüedad.

**[¡Ay! Zambi, yo tengo hambre]** (canto religioso)

¡Ay! Zambi, yo tengo hambre.  
¡Ay!, Zambi, yo tengo frío.  
¡Zambi, Zambi querido!

**Fuente:** Ortiz Oderigo (s/a).

**Comentario:** Por la factura y temática de este breve canto, es probable que originalmente haya estado en alguna lengua africana del tronco bantú, a juzgar por la única palabra afro del mismo, *Zambi*, nombre de Dios en muchas de tales lenguas. Llega a nuestro conocimiento a través de los manuscritos de Ortiz Oderigo, actualmente propiedad de la Universidad Tres de Febrero.

**[Kulula, nganga]** (canto religioso)

Kulula, nganga.  
Kulula, nganga,  
nganga, malemba,  
malemba, jeh!

Al reino de Malemba  
tolos vamos a palal.  
Pero antes d' eso  
quielo candombeal.

**Fuente:** Ortiz Oderigo (s/a).

**Comentario:** Ortiz Oderigo escribió a continuación de este texto: "3º orixá, dios menor o secundario: lemba, lembá, lembe, lembé, mulembe o malembe, era original de Angola. Presidía y descifraba los misterios de la generación, de la gestación y del nacimiento, así como amparaba y protegía a la infancia. En este último sentido, malembe equivale a obatalá, divinidad de la Creación, en el seno de la liturgia yoruba"

**[Ali bota chile kun]** (canto de angelito)

Alí bota chile kun,  
kangarangá milonga,  
laié, laié kaba kombacué.

**Fuente:** Entrevista a Rita Lucía Montero (78 años de edad) por NPC. Buenos Aires, 18 de febrero de 2007.

**Comentario:** Contrariamente a lo que se suponía, el velorio de angelito no es una práctica privativa de la población criolla sino que también lo es de la negra. Este canto, tanto por su factura musical-literaria como por las consideraciones de sus cultores, pertenece al período esclavista en el que los negros recreaban su música ancestral. Rita lo aprendió de su padre, quien a su vez lo aprendió de unas tías de él cuando lo cantaron con ocasión del deceso de un hermano suyo, en 1920. Asimismo, recordó que *laié* significa "muerte". Respecto a ella, el Prof. Mutombo confirmó tal significado, que en *kikongo* moderno es *daié* y que, a su vez, es un préstamo del inglés *die* (morir), tomado durante el período de dominación europea.



Rita Lucía Montero (NPC, 2004).

**[¡Qué viva el Changó!] (canto mortuario para adultos)**

¡Qué viva el Changó!,  
¡ié, ié!,  
¡qué viva el Changó!

**Fuente:** Entrevista a Élide Juana Obella (62 años de edad) por NPC. Buenos Aires, 17 de marzo de 2007.

**Comentario:** Élide es integrante del Consejo Asesor por los Afrodescendientes del INADI. Nació en Lanús (Pdo. Lanús, Buenos Aires) y aunque en su familia eran católicos, mantenían algunas costumbres religiosas de corte afro. Por ejemplo, durante los velorios que se hacían en su casa tocaban durante largas horas los tambores y cantaban, todo a gran volumen. Este texto es un fragmento de un canto mortuario para adultos. En él se nombra a *Changó*, *orishá* del panteón yoruba.



Élide Juana Obella (NPC, 2007).

**Candombes del siglo XIX o antes  
[Si la niña se casa conmigo]**

Si la niña se casa conmigo, ¡ay!,  
nada le ha de faltar,  
*asao, puchero y guiso*  
y una manta pa' reposar.  
con vestidos de papel  
hemos de salir a pasear,  
*asao, puchero y guiso*  
y una manta pa' reposar.

**Fuente:** Entrevista a Rita Lucía Montero (78 años de edad) por NPC. Buenos Aires, 3 de septiembre de 2006.

**Comentario:** En escasas oportunidades se estudió el candombe porteño. Casi siempre se lo dio por desaparecido tras la caída de Rosas (1852) o, a más tardar, a fines del siglo XIX, y se lo describió a partir de estudios del candombe montevideano, generalmente sin explicitarlo (Frigerio 1993). Hoy se sabe que se mantiene entre los afrodescendientes y que es diferente al oriental. Comparado con aquel, su *tempo* es más lento -lo que demanda figuras coreográficas cadenciosas-, el acompañamiento se hace con tambores tocados con ambas manos (no con palo y mano, como es más lo más común en el montevideano), sus esquemas rítmicos son téticos, entre los bailarines no existe ningún tipo de personificación, como las figuras de mamá vieja y gramillero -entre otras- en el oriental. Es tanto una práctica instrumental como vocal-instrumental, mientras que el montevideano es sólo instrumental. Finalmente, sus letras suelen estar urdidas en forma de diálogo. La de este tiene una estructura singular: se trata de una cuarteta en la que, después del segundo y cuarto verso, se intercala un pareado que cumple la función de estribillo.

## ¡Francisca!

- Él - ¡Francisca!
- Ella - ¿Señor?
- Él - Venga usted para acá,  
yo quiero que usted me diga.
- Ella - ¿Qué?
- Él - Ante todo la verdad.  
Yo por sus ojos quiero tener  
pasiones buenas que recordar.
- Ella - ¡Está usted loco, don Juan José,  
qué aspiraciones quiere tener!
- Él - Mire un momento a su alrededor,  
ojos que indican no sé lo qué,  
mire, más cuánto mire,  
¡vamos a bailar!
- Ambos *Bailemos todos juntitos  
al son de este lindo ritmo,  
mirá que la vida es corta  
y trae muchos desengaños.*
- Él - Yo por sus ojos quiero tener  
pasiones buenas que recordar,
- Ella - ¡Está usted loco, tío Juan José,  
qué aspiraciones quiere tener!
- Él - Mire un momento a tu alrededor,  
ojos que indican no sé lo qué,  
mire, más cuánto mire,  
¡vamos a bailar!
- Ambos *Bailemos todos juntitos... etc.*

**Fuente:** Entrevista a María Elena Aliendo (72 años de edad) por NPC. Paso del Rey (Pdo. de Moreno), 13 de septiembre de 2006.

**Comentario:** Dijimos que la parte vocal del candombe porteño suele estructurarse como un diálogo entre dos personas. Así sucede en este, cantado por María Elena, una afrodescendiente porteña de la zona oeste del Gran Buenos Aires. Para su mejor comprensión se consignó en la primera columna la secuencia en que se desarrolla el diálogo, que es entre un hombre y una mujer.

## Mamita

(Recitado)

- Mamita, siento un murmullo,  
el murmullo del tambor,  
mamita, ¿querés que baile?  
- ¿Qué bailes? ¡y a lo mejor!

*Mamita, ¿querés que baile?  
permiso voy a pedir,  
que estamos en una fiesta  
y nos vamos a divertir.*

- Vení para acá, morena,  
¿qué es lo que llevás ahí?  
- Unos cuantos pastelitos  
y rosquitas de maíz.

*Mamita, ¿querés que baile?... etc.*

- ¿De quién son esos pasteles,  
que están tan bien sazonaos?  
- Son de carne de mundeles  
que recogí del mercao.

*Mamita, ¿querés que baile?... etc.*

**Fuente:** Entrevista a Rita Lucía Montero (76 años de edad) por NPC. Buenos Aires, 14 de noviembre de 2004.

**Comentario:** Este otro candombe porteño es, de acuerdo a sus cultores, el más conocido y tradicional, gestado en el siglo XIX. Aparece la palabra afroporteña *mundele*, que significa mondongo, voz también afro. Su texto está tramado en forma diálogo entre una niña y su madre.

### Mariana Artigas

¿Dónde está Mariana Artigas,  
la Reina de las Banguelas,  
la alegría de las negras  
cuando mueven las caderas?

Ya se fue Mariana Artigas,  
la Reina de las Banguelas,  
la alegría de las negras  
cuando mueven las caderas.

**Fuente:** Entrevista a Rita Lucía Montero (76 años de edad) por NPC. Buenos Aires, 14 de noviembre de 2004.

**Comentario:** La letra de este candombe consiste en la repetición de la misma cuarteta pero en este caso en pasado. Quizás se trate de un candombe montevidiano, pues referencia en tono elegíaco a un personaje verídico, la centenaria Mariana Artigas, Reina de la Nación Banguela quien, según el diario El Siglo de Montevideo, murió allí el 31 de julio de 1880. Más allá de que haya sido gestado en la Banda Oriental, el argumento resulta relevante para su datación.

### Bun que bun

*Bun que, bun que, bun,  
bun que bun, Barrientos,  
le toman tanta afición  
que me lo van a llamar sargento.*

El día 18 'e julio  
lo vimos en la parada  
con el remito del Quinto  
y el quepí a la compadrada.

*Bun que, bun que, bun... etc.*

Lárguenme, señor Arenas,  
que tengo que mantener  
a mi padre y a mi madre  
y a los hijos de mi mujer.

*Bun que, bun que, bun... etc.*

**Fuente:** Entrevista a María Elena Aliendo (72 años de edad) por NPC. Paso del Rey (Pdo. de Moreno), 13 de septiembre de 2006.

**Comentario:** Es posible fechar a este candombe hacia 1877. Una nota publicada el 20 de diciembre de ese año *La Broma* (periódico de la comunidad afroporteña), dice: "Varios miembros del simpático Club Retirada han sido los primeros invitados para la tertulia que tendrá lugar el sábado proximo - 22- en casa de la Señora Corina Reyes. Agradecemos la alta distinción con que hemos sido favorecidos; trasladamos esta noticia a cierto tipo que por su demarcada desfachates solicitó con usura la invitacion que nosotros habíamos obtenido con mucha anterioridad. Bum, que bum!!! Barrento; aunque patee lechon y todo su rejimiento..." (en Platero 2004: 65-66). El verso "con el remito del Quinto" es la deturpación de "con el Remington del Quinto"; lo que torna más claro el argumento.

### [Mamita, aquí está el mondongo]

Mamita, aquí está el mondongo  
que usted me mandó a comprar,  
si usted ahora no lo quiere  
en la puerta se lo pongo.

**Fuente:** Entrevista a María Elena Aliendo (72 años de edad) por NPC. Paso del Rey (Pdo. de Moreno), 13 de septiembre de 2006.

**Comentario:** La ejecución musical del candombe muchas veces no es sino la reunión fortuita de breves letras, en una suerte de popurrí. Esta cuarteta es una de esas.

### [Un veinticinco de mayo]

Un veinticinco de mayo  
de mil ochocientos diez  
tatita pidió un negrito  
y Dios le mandó tres.

**Fuente:** Anónimo (1966).

**Comentario:** Una copla de temática histórica vinculada a la proclamación del primer gobierno patrio, el 25 de mayo de 1810. Según la nota periodística que la cita, se cantaba como candombe en los bailes del Shimmy Club. Esta fue una institución afroporteña fundada por Héctor Núñez en 1882 y cuyo objetivo era organizar bailes, especialmente para carnaval. Al no tener sede alquilaban salones *ad hoc*, entre los cobró relevancia el de la céntrica Casa Suiza (Rodríguez Peña 254), a tal punto que Shimmy Club y “La Suiza” se transformaron en sinónimos. Funcionó hasta ca. 1978, cuando por diversos altercados puertas adentro de la comunidad los descendientes del fundador decidieron cerrarlo. Si bien los bailes eran públicos, estaban fuertemente orientados a los miembros de la comunidad. Cuando tenían lugar en la Casa Suiza funcionaban dos pistas, en el salón de la planta baja había tango, jazz y tropical, y en el subsuelo candombe y rumba abierta. Ambas pistas funcionaban a un tiempo, pero del subsuelo incrementaba su concurrencia cuando las orquestas de la planta baja hacían sus intervalos (de unos 45 minutos). Lo que diferenciaba a la pista grande de la del subsuelo era que en la primera actuaban orquestas contratadas y en la segunda la ejecución musical era espontánea, por los propios concurrentes de la comunidad.



Baile de candombe en el Shimmy Club (Foto: anónimo, ca. 1965).

### ***Canciones de comparsas de negros***

#### **Nene caprichoso** (de la comparsa Nenes Caprichosos)

Nene caprichoso  
no quiere dormir,  
hágale la cama, mamita,  
en el toronjil.

**Fuente:** Entrevista a Rita Lucía Montero (77 años de edad) por NPC. Buenos Aires, 10 de noviembre de 2005.

**Comentario:** Es posible fechar esta canción hacia 1878, pues una nota publicada en *La Broma* el 18 de enero de ese año, dice: “Noticias varias. Los Nenes. Con este título saldrá por las calles de la Atenas Argentina, una comparsa de alegres muchachos” (en Platero 2004: 125).



**[Fuego a la ribera]** (de comparsa desconocida)

- *Fuego a la ribera.*
- Vamos andando.
- *Fuego a la ribera.*
- Vamos caminando.
- *Fuego a la ribera.*
- ¡Ay, ay!

**Fuente:** Entrevista a María Elena Aliendo (72 años de edad) por NPC. Paso del Rey (Pdo. de Moreno), 13 de septiembre de 2006.

**Comentario:** Otra canción de comparsa de la cual la informante no pudo recordar cuál era, pero por tradición oral familiar tiene conocimiento que cada verso se cantaba alternadamente entre dos facciones de la misma, durante los cursos de la céntrica Avenida de Mayo, hacia 1900.

**[Lejamos l' algarabía]** (de la comparsa Los Congos)

Lejamos l' algarabía  
con tlisteza y con pesal,  
lespués de la alegría  
y la sangunga del calnaval.

La comparsa de Los Congos  
se lespide con pesal,  
tleminó este jocoso  
este jocoso calnaval.

**Fuente:** Ortiz Oderigo (1983: s/p).

**Comentario:** Esta letra figura en el capítulo "Comparsas afroargentinas" de un manuscrito de Ortiz Oderigo, propiedad de la Universidad Tres de Febrero, con el siguiente comentario: "Como tanta música afroargentina, la de las comparsas de negros se ha perdido para siempre. Pero nos quedan algunos poemas pertenecientes a famosas agrupaciones. Una de ellas, la célebre y tradicional comparsa de Los Congos, que llegó a conquistar un brillo y un esplendor sin par, se despedía de las fiestas de carnestolendas con las cuartetitas que en

seguida leeremos, las cuales nos fueron dictadas hace dilatados años, por uno de nuestros ancianos informantes afroargentinos: En un artículo dice que la comparsa salió en 1878".

**Canciones varias**

**[Flegá, leflegá la lopa]** (canción de lavanderas)

Flegá, leflegá la lopa  
y poné bastante jabón;  
po' que si no quela blanca,  
se va' enojá el platlón.

**Fuente:** Ortiz Oderigo (1983: s/p).

**Comentario:** Como la letra anterior, también procede del mismo manuscrito de Ortiz Oderigo y del mismo capítulo, aunque aquí la temática tiene más que ver con el oficio de lavanderas, tan común a las mujeres afroargentinas de la época colonial y hasta bien entrado el siglo XIX. Está escrita el bozal, o sea imitando la pronunciación del español tan singular que tenían los negros en entonces, básicamente el reemplazo de la r por la l ante la dificultad fónica de su pronunciación.

**[Bumbum de la almohada]** (canción de cuna)

Bumbúm de la almohada,  
bumbúm del colchón,  
carne guisada,  
melón con jamón.

Bumbúm de la almohada,  
bumbúm del colchón,  
la negra Mangacha  
y el negro Ramón.  
Duérmase mi niño  
de mi corazón.

**Fuente:** Ortiz Oderigo (1983: s/p).

**Comentario:** Letra extraída del libro citado, del capítulo “Canciones de cuna”, con el siguiente comentario: “Por desdicha, al borrarse por completo la tradición oral, las melodías que entonaban en el Río de la Plata esas mujeres generosas y altruistas, se ha perdido para siempre. En nuestras indagaciones, sólo hemos podido rescatar algunas poesías, como la que nos dictó un viejo informante afroargentino: [cita el texto]”.

### **Obras de creación contemporánea**

#### **África vive.** María Elena Aliendo

Hoy vamos a cantar  
a nuestras raíces para recordar  
a los negros argentinos  
que trajeron dicha y felicidad.  
Abran los corazones,  
que este canto llegue a la inmensidad.  
Para lograr que esta canción  
nos proteja y nos una para siempre,  
¡vamos, vamos ya!

Qué nos dé ritmo y felicidad,  
que los cueros toquen  
hasta hacernos vibrar de emoción,  
toca mi ritmo,  
el candombe, señores,  
que a todos nos invita a bailar.

Baila, baila conmigo, baila,  
y que los tambores suenen  
y repiqueteen su ritmo sensual,  
ah, ah, ah, ah.

**Fuente:** Entrevista a María Elena Aliendo (67 años de edad) por Ángel Acosta Martínez. Buenos Aires, 15 de noviembre de 2001.

**Comentario:** *África vive* fue compuesta hacia el 2000 por la misma informante para la Fundación *África Vive* (de ahí su título), una entidad afroargentina recientemente creada.

#### **Recuerdos.** María Elena Aliendo

Por el año 1944 nos reuníamos en una casa de la calle Argerich 350. Mis abuelos, María Gumesinda Lamadrid y Enrique Córdoba, alquilaban la misma. En el comedor de 9 x 4 se realizaban las reuniones con aproximadamente veinte a veinticinco personas mayores, aparte los chicos. La mayoría éramos familiares y algunos amigos. Frecuentaba la casa un señor de aproximadamente 80 años que le decíamos “el abuelo Alexander”.

A la hora del almuerzo los chicos nos sentábamos en una mesa aparte.

Las comidas eran las corrientes que conocemos, pero la preferida era pescado, sábalo frito con harina, en un brasero de tres patas, luego se rociaba con chimichurri. Era delicioso.

Después del almuerzo se sentaban todos en círculo y comenzaba lo mejor. Los chicos nos sentábamos en el suelo.

¡El candombe! El abuelo Alexander tocaba el tambor siendo el llamador, Eduardo Bahía contestaba y Julio Lamadrid repiqueteaba. Se formaban parejas, entre las cuales se encontraba mi madre, María Felisa Más, que ahora tiene 88 años.

Su baile tiene movimientos acompasados y armoniosos y sus letras se expresaban gráficamente con el movimiento corporal.

Cuando salíamos a bailar los chicos, el ritmo ya lo teníamos incorporado. En nosotros la fiesta es completa.

A través de los años, y a medida que fueron partiendo de este mundo material nuestros antepasados, la familia se fue dispersando a distintos lugares, por consecuencia lógica de la vida.

Para mi cumpleaños nos reunimos parte de la familia y seguimos nuestras costumbres y tradiciones.

Donde también se siguen estas costumbres de bailar el candombe es en Ciudad Evita, donde se encuentran Tina y Carmen, “las mellizas”.

No sé si otros negros conservan la tradición. Me gustaría tener conocimiento de ello para compartir con ellos esos momentos. Sería, en definitiva, evocar a nuestros ancestros.

Baile.

**Fuente:** María Elena Aliendo, manuscrito.

**Comentario:** Este cálido relato lo escribió María Elena para sí, en recuerdo de su infancia y de sus mayores, en el 2000. Su familia fue una de las que más ha mantenido, hasta el presente, las tradiciones afro, entre las que el candombe ocupa un lugar destacado. Ella, su padre Pedro Garay, sus hermanos y primos, trabajaron durante años como tamboreros y bailarines del cantante Alberto Castillo, conocido en el ambiente del tango por haber incorporado candombes a su repertorio.

**Conciencia en candombe** (candombe). Sebastián Delgadino

Voces de gente negra  
que vienen desde los mares,  
mensaje, disfraz del viento,  
candombe para que hables.  
*Candombe para que hables.*

Cuerpos tirados al mar  
por portar enfermedad,  
devenida del maltrato  
del barco de la maldad.  
Candombe para que hables.  
*Candombe para que hables.*

Visita por las noches,  
ultrajes y violación,  
hijos no reconocidos,  
ser madre por obligación.  
*Candombe para que hables.*  
*Candombe para que hables.*  
Trabajando en los campos  
el sol se los llevó,  
espalda, descanso de látigos  
de la ira de un señor,  
niños no juegan, trabajan,  
ojitos contemplan dolor.

*Candombe para que hables.*

*Candombe para que hables.*

**Fuente:** Grabación efectuada al conjunto La Familia Rumba Nuestra por NPC. Buenos Aires, 23 de julio de 2005.

**Comentario:** Si bien está catalogado por sus autores como candombe, está pensado más para ser escuchado que bailado. Como rasgo de negritud se observa la estructura responsorial solita-coro del estribillo, que da título a la obra. Fue compuesto en homenaje a la comunidad negra local por el conjunto afroargentino *La Familia Rumba Nuestra*, formado en 1994 en Ciudad Evita (Pdo. de La Matanza, Buenos Aires).



Sebastián Delgadino (NPC, 2006).

## **Venga uté a tomái seibesa]**

Venga uté a tomái seibesa  
y búcate un camarada,  
que hoy tengo plata  
porque estoy en la buena.

Dio mirando me poblesa  
me ha dado una ayuda  
y en mi gran alegría  
me ha convertido en poeta;  
y aquí está mi comprobante  
que no ha cobrado entuavía.

**Fuente:** Ortiz Oderigo (s/a).

**Comentario:** Este poema estaba mecanografiado en un papel suelto por Ortiz Oderigo y tenía por encabezado "Poesía afroargentina". Quizá lo haya obtenido como obsequio de algún informante.

## **[A fuerza de látigo y cadena]**

A fuerza de látigo y cadena  
del África nos han trasladado.  
Un amo nos ha comprado  
y marcado como ganado.

Ya no somos más que esclavos  
que nos vende al que más,  
y estamos en manos del dueño,  
del dueño y del capataz.  
En el campo y en la ciudad  
trabajamos como mulos.  
Nuestra comida es precaria  
y no tomamos ni desayuno.

Cuando llegan los feriados,  
bailamos nuestro candombe  
y entonces nos olvidamos  
de la vida triste e innoble.

Pero al día siguiente,  
en manos de la ruindad,  
volvemos como siempre  
a la muy cruda realidad.

**Fuente:** Ortiz Oderigo (s/a).

**Comentario:** Como el anterior, este poema se halla mecanografiado por Ortiz Oderigo en un papel suelto. Como encabezado dice "Poesía afroargentina" y como subtítulo "informante".

**Luna morena** (candombe). Juan Pablo Suaqué

*A la hermandad Bayombe de Chascomús*

¡Ay!, calunga, luna, laguna,  
¡Ay!, laguna, luna, calunga.

Creció la luna de la laguna,  
luna morena canta Bayombe.

Brota el canto de los abuelos,  
brota el canto en el pantanal.

Llama la lonja, la lonja me llama,  
llama la lonja que quiero bailar.

Bayombe, crece la hermandad,  
Bayombe, para la libertad.

Yaya,  
venga a cantar.

Yeye,  
venga a bailar.

Que a la laguna,  
Yaya,  
vamos a bautizar

con un candombe  
vamos a bautizar.

Bayombe, crece la hermandad.  
Bayombe, para la libertad.

**Fuente:** Juan Pablo Suaqué, manuscrito.

**Comentario:** Se trata de una letra de una canción compuesta por Juan en 2004. Como indica su dedicatoria indica, el tema de referencia es el sitio de nación Mayombe de Invenza de Chascomús, un enclave tradicional de la negritud bonaerense (ver *infra*).



Juan Pablo Suaqué (NPC, 2006).

### **Estrella del alba** (canto de comparsa)

*Guíame, guía estrella linda,  
guíame para no olvidar.*

Cantando en la orilla del mar,  
soñando con la libertad.

*Guíame, guía estrella linda,  
guíame para no olvidar.*

En el monte soy flor cimarrón,  
en la pampa soy viento que va.

*Guíame, guía estrella linda,  
guíame para no olvidar.*

**Fuente:** Juan Pablo Suaqué, manuscrito.

**Comentario:** Esta canción de comparsa Juan la escribió en septiembre de 2006.

### **Somos aquel pueblo.** Juan Pablo Suaqué

Somos aquel pueblo  
que bajo la bruma del olvido, dejaron.

Somos aquel pueblo,  
del éxodo sollozante,  
del tránsito por navíos salvajes.

Somos ese pueblo del cabello florido,  
labios de melaza,  
de sangre amante y valiente.  
Y aquí estamos, con 500 años, vivos.  
Aquí, presentes,  
con cadenas y carimbas ausentes.

Y aquí estamos, porque no nos rendimos.  
Con nosotros nuestros ancestros.  
En nuestra piel, la historia innombrada.

Por allí anduvimos,  
en la pluma de Lucas Fernández, erguidos.  
Por allá vamos,  
en cantos de antiguas naciones,  
en sonrisas físicamente fugaces.

Somos rumba, macumba, conga y candombe, en Buenos Aires;  
zemba en Corrientes,  
y por el Salado, malambo somos.

Somos pueblo de zafra y río,  
de monte nativo,  
de ciudades en las que vuelan ausencias.

Somos pueblo de desenfrenadas cadencias que construyen memoria,  
y al olvido,  
condena.

**Fuente:** Juan Pablo Suaqué, manuscrito.

**Comentario:** En 2007 Juan formó el conjunto de música afroargentina *Bakongo*, siendo la característica común de sus integrantes el pertenecer a ese tronco étnico cultural. Este poema lo hizo para recitarlo en sus actuaciones con el fondo del estribillo *lé, ié kamirili ngón* (ver *supra*).

## Otras expresiones literarias

### Expletivo para el candombe

¡Oh, oh, oh, bariló!

**Fuente:** Documentación de NPC de un baile de la comunidad afroporteña en la recreación del Shimmy Club, en la Casa Suiza. Buenos Aires, 23 de julio de 2005.

**Comentario:** En los candombes instrumentales y en las partes instrumentales de los cantados, es característico oír repetidamente este expletivo tanto a músicos como a bailarines. Lo exclaman en recto tono, en una tesitura media-aguda y con una rítmica precisa e invariable, isócrona a la línea de tiempo que demarca la percusión del candombe. Aunque la transcrita es la forma común, también puede escucharse “uariló”, “guariló” e, inclusive “úarilo” y “uariloia”, con o sin los tres “oh” que le preceden. Los informantes desconocen su traducción pero lo valoran como expresión de alegría.

## Diálogo

¿A dónde vas, ahí, neglito?

-Vamos a estar culo con culo con Shanto Domingo.

## Fuente

Entrevista a Rita Lucía Montero (76 años de edad) por NPC. Buenos Aires, 14 de noviembre de 2004.

## Comentario

Rita recuerda a este breve diálogo como cliché entre los afroporteños, por ser la Iglesia de Santo Domingo (hoy Basílica de Nuestra Señora del Rosario y Convento de Santo Domingo) una de las predilectas para concurrir a misa. Tal predilección radica en su antigüedad (data de fines siglo XVIII) y por estar en el barrio de Montserrat -antiguamente barrio del Tambor-, uno de los más antiguos y tradicionales en que hasta entrado el siglo XX vivían los negros. Obsérvese el empleo del bozal: “neglito” por “negrito” y “Shanto” por “Santo”.

## Juego que se hacía durante el velorio del angelito

- La ensalada ya está lista, ¿qué le falta?
- La lechuga.
- La ensalada ya está lista, ¿qué le falta?
- Rabanito.
- La ensalada ya está lista, ¿qué le falta?
- La cebolla.

**Fuente:** Entrevista a Rita Lucía Montero (76 años de edad) por NPC. Buenos Aires, 8 de septiembre de 2005.

**Comentario:** Rita aprendió este juego siendo niña, en el contexto de los velorios de angelito de la comunidad afroporteña. Se desarrollaba de la siguiente manera: Los participantes golpeaban las palmas a un ritmo isócrono y moderado y alguien proponía la frase invariable “La ensalada ya está lista, ¿qué le falta?”, señalando arbitrariamente a un niño por vez, quien debía responder un ingrediente posible (que ella ejemplificó con tres). El ingrediente nombrado no podía ser repetido, so pena de quedar eliminado del juego. Otra condición para el buen desenvolvimiento del juego era mantener las palmas a *tempo* uniforme, por lo que cada participante debía tener pensado de antemano un abanico de respuestas posibles a fin de no retrasar su intervención, de acuerdo a la cada vez más larga lista de ingredientes nombrados.

## Relato sobre la esclavitud y sus consecuencias.

Élida: Me crié en Lanús en la calle, en ese momento era calle Acha 3454, que hoy día es Héctor Guidi 1260. Ahí estaba la casa de mi abuelo que compró en 1900 con el primer Banco Hipotecario y se la entregaron un 25 de mayo, vino el gerente del banco y le entregó la llave. Estaba la casa de mi abuelo, Francisco da Silva, que era el papá de mi mamá, y la iglesia del cura Carubeli, que era como el Padre de Lanús [...]. Como era en invierno, el abuelo siempre hizo comidas, contaba mi mamá y mis tías, muy fuertes, para él las comidas fuertes eran los pucheros, los guisos, todo eso, pero te cuento desde que yo tengo uso de razón y me

acuerdo desde los 4 años en adelante. Entonces mi abuelo los días de mucho frío nos iba a buscar al colegio donde había escarchita, nos ponían guantes, gorro, todo, y nos esperaba con el puchero que hacía, hervía unos huesos de pata muchas horas, en la cocina económica, en las ollas grandes que le había dado el ejército, porque él trabajaba en el Arsenal de Guerra, y esos huesos de pata, que era muchísima cantidad, hervían, hervían, hervían, entonces cuando se cocinaban todos esos huesos los ponía en una fuente, le ponía cebolla cruda, le ponía sal muera y los cucharones de caldo hirviendo. Nos servía un hueso de esos, que era los nervios, que era gelatinoso, con papa hervida, batata, zapallo y, a veces, choclo, eso era lo que comíamos [...].

Pablo: Lo otro que te quería preguntar era este recuerdo que tenías de esta pariente tuya que vio eso lo de la sangre en el río y que nunca más pudo tomar el agua al natural.

É: Casada con un Obella. Mi bisabuela Natalia Obella era de la época de Rosas [...]. Lo particular que tiene todo esto que ella no tomaba agua porque cuando lavaba la ropa de sus amos, veía pasar el hilo de sangre de los muertos de Rosas, entonces le juró a Dios, en el río, que nunca más iba a beber su agua, no porque no la amara, sino porque tenía que tomar agua de sus hermanos, no. Entonces, bueno, ella qué hacía, hervía las verduras sin agua y el agüita que largaba las verduras, eso bebía, ponía en una taza, eso bebía.

P: ¿Y esta señora fue la del lomo, que le habían tirado un lomo en la espalda, ella fue?

É: Claro, es así, viene a ser... te explico cómo viene esta familia porque las habían separado. La mamá de mi papá, hija de esta abuela que te estoy diciendo yo, tenía 12 añitos y se la llevó otra familia, pero a su vez esta bisabuela mía tuvo dos hijas más, entonces una se llama Techera, Angélica y Pepa Techera, mi abuela, la hija de esta bisabuela mía, se llama De Los Ángeles Nobles. Pasa lo siguiente, que en la idiosincrasia de la esclavitud, mi abuela tiene que decir que sean sus patrones cuando “Mirá que me llevo a la negrita para trabajar”, y la ponen en una casa a trabajar, de esta familia De Los Ángeles Nobles. ¿Qué hacen con ella?, como mi abuela era muy menudita, muy menudita, no podía traer la bandeja, se le tambaleaba, y como no llegaba a tiempo de lo que le estaba exigiendo el patrón, le tira un lomo, una bola de lomo entera, le pega en la mitad de la espalda y mi abuela quedó renga para toda su vida. Vos vas a ver

la foto de mi abuela, que está sentadita con el bastón y hay otra que está parada al lado de la mamá de mi mamá, que eran muy amigas ellas por trabajar en las casas de los ricos, vistas que hacían tes o fiestas y se encontraban los sirvientes con... en las casas de esta gente rica, y está con el bastoncito, entonces mi abuela le pidió a su patrón -mi bisabuela le pidió a su patrón- que por favor sacara a su hijota de ahí, y bueno, en la familia donde estaba mi bisabuela, ahí la curan, pero queda renga para toda la vida, de la bola de lomo que le pegó en la mitad de la espalda, la torció, la dejó mal [...]. Después tengo mi otra abuela, que nació en cautiverio, que tengo los documentos, ella nació en cautiverio y ella cuenta eso, eso me gustaría, Pablo, que no se perdiera, tengo que ir a buscarlo a San Miguel, si querés vamos juntos, a la casa de mi prima...

P: ¿Cuando vos decís "que nació en cautiverio" qué significa, que...?

É: Estaba cautiva, por rebelde. O sea la mamá de ella. Presa, sí, nació en ese cautiverio, atada, sí, y está, y la mamá de ella lo escribe, y está esa escritura, es muy triste no, cuando el momento de sus dolores y no podía ni siquiera bajar los brazos, terrible, terrible [...]. Sí, esas son cosas lindas que tiene que saberlo la gente, porque cree que nosotros vinimos acá y no pasó nada, que todo estuvo bien, no, sufrieron mucho, mucho, mucho. Aparte ella tenía pegada a la cabeza, eso lo alcanzamos a ver, con la brea, tenían un pedazo... Rosas le pegaba un pedazo, para que no los mataran, no los trataran mal, los esclavos de Rosas eran diferentes, entonces les ponían en la mota brea con el moño rojo, entonces a esos negros no se les decía nada, porque eran los negros de Rosas [...].

P: Y la última pregunta que te quería hacer, que me cuentes [...] que a vos medio te obligaban pero vos nunca lo hiciste, el de tratar de "niña" a algunas...

É: ¡Ah, pobre!, vos si esto lo publicás y alguna vez lo lee la familia Insuriaide y los Álzaga, se han reído mucho conmigo porque mis tías, Techera, que vivían en la calle Jufre 234. Ellas planchaban... eran grandes planchadoras las de Techera, para la familia Posati y la familia Insuriaide. Mi tía Marta, que era la hermana de papá era la planchadora oficial de los Álzaga Unzué, pero [inaudible]. Entonces venía Nené con su chofer y su hermana, Margarita Insuriaide, y claro, ellas "¡Ahí, viene la niña Nené!" es un patio grande, no sé si estará la casa ahora pero esa es la dirección exacta y si alguna vez los Insuriaide lo leen se van a reír porque saben que es verdad lo que estoy diciendo. Entonces decían "- Élida, saludá a la niña"; "- Qué tal, señora, cómo le va"; "- ¡Élida, la niña, cómo le vas a

decir 'señora', esta chica maleducada!"; yo no podía, Pablo, decirle niña.

P: ¿Qué edad tendría ella?

É: Y tendría, en ese momento, tendría la señora 50 años, muy elegante...

Entonces ellas mismas decían "- No, Pepita, no la obligues a la nena"; "- Pero esta chica es una mal educada, niña, fijesé que no la quiere saludar como corresponde". Yo después me di cuenta, cuando crecí, que era una rebeldía natural, porque yo la veía no porque su dinero tuviera porque vos cuando sos chico no sabés de esas cosas de dinero, sino porque la veía grande, más grande que mis tías, y decía "- ¿Por qué yo tengo que decir 'niña' si niña soy yo, si soy una criatura", entonces esa rebeldía, que mi papá me decía "- Si vos te callaras la boca, [inaudible] trompa dura, -me decía- ganarías un montón de cosas", pero yo le decía "- Papito, no puedo porque es una señora. Claro, es la rebeldía normal que vos vas teniendo a medida que vas creciendo, que te vas dando cuenta de muchas cosas, en ese momento yo analizaba que era una señora más grande que mis tías y más grande que mi mamá, por qué le iba a decir "niña"; y ahí se corta en mi familia el decir "niño" o "niña", porque mis primos, los varones, también se rebelaron, entonces empezaron con los Álzaga, "Ahí viene patrón", le decíamos al mayor de los Álzaga, pero nosotros no decíamos "Ahí viene el niño Jorge Álzaga," no, no podíamos, y bueno, y eso ellos lo reconocieron, porque así como se habla mal hay que hablar las cosas que están bien, ellos le decían a mis tías y a mi mamá "Dejenlón a los chicos en paz, los chicos dicen lo que sienten", ahí entendieron ellas que no es que éramos maleducados, que era lo correcto, nosotros no estábamos faltando el respeto, "Hola, señora, cómo está", basta. Después había costumbres muy tristes que hoy me doy cuenta que... yo creo que es por la ignorancia también, que se servían las grandes mesas en los cumpleaños, venían los Álzaga, venían siempre... la segunda generación de ellos, o tercera generación, fueron diferentes, era como que tenían dolor por lo que habían hecho sus mayores, no, entonces en los cumpleaños de ellas, de mis tías, venían, se hacía una mesa muy linda, ellas como morenas del personal de servicio de alta categoría, imaginate lo que eran las mesas [...] y nosotros no podíamos sentarnos, después que comían ellos nos sentamos nosotros, entonces nosotros, los que hoy somos grandes, no queríamos comer, "- ¿Pero cómo no van a comer?"; "- No, no queremos comer", porque... ahí estaba eso que se decía que "Los privilegiados eran los niños", por eso la mayoría del negro argentino es peronista [...], es porque empezaron la propaganda, "Los privile-



giados son los niños; “Los que tienen derechos son los niños y los ancianos,” y nosotros escuchábamos eso en el colegio, porque se leía La razón de mi vida, porque... entonces, claro, nos revelábamos, si los privilegiados somos los niños, cómo vamos a comer después, entonces fue. También eso produjo roce con los mayores, hasta que entendieron, entonces qué hacían, ponían una mesa para niños y una mesa de los mayores, nosotros comíamos en un ambiente todos los chicos juntos, nos servían en igualdad de derechos, no, la misma cantidad de comida, pero en otro lado, los mayores comían y hablaban entre ellos, nosotros con los chicos, nos levantamos e inclusive íbamos a jugar, eso era en la casa de mis tías Techera [...].

P: ¿Cómo se hacía la mazamorra?

É: Claro, mirá, te quiero contar porque era el postre de nosotros. Eso lo hacía mi tía Ana, que era la tía solterona, de las tías viejas, la solterona, después estaba mi tía Nina, que era la hermana de mi mamá, que también se quedó solterona, entonces qué hacían, compraban la mazamorra mi abuelo en bolsas de 50 kilos, todo se compraba así, no sé la cantidad, pero era mucha, la ponían a remojar en esa olla de ejército.

P: La mazamorra sería... el maíz blanco.

É: El maíz blanco. Buah, la ponían a remojar la noche anterior, al otro día se prendía y se avivaba el fuego, porque el fuego de la cocina económica jamás se apaga, porque era lo único que tenías para cocinar y todo, entonces bueno, pasaban ese maíz ya puesto a remojar en 12 horas, lo pasaban a esa olla, lo enjuagaban y lo pasaban a esa olla, pelaban cáscaras de limón, le ponían las cáscaras de limón, ellas tenían un palo que era de higuera, arrancaban un palo de la higuera, lo hacían secar y se pelaba ese palo, bueno, lo ponían una vez que estaba estacionado, lo preparaban, lleva tiempo, lo ponían dentro de la olla, después venía el lechero con la vaca y te vendía los 25 litros de leche que te daba la vaquita en la puerta, entonces le ponían como 5 litros a esa olla, ponían cucharones de azúcar y eso hervía, con mucho limón, muchas cascaritas de limón, después le echaban ramas de canela y hervía, hervía, hervía, se hacía como una crema, era riquísimo y la revolían siempre con ese palo gordo de la higuera, eso era el postre que nos daban a nosotros.

P: ¿Se servía caliente, frío...?

É: De las dos maneras lo comías, la tía, cuando sobraba mucho caliente, lo ponía en fuentes muy grande, todo antes era grande, y se llenaban esas fuen-

tes, las dejaban ahí, no había heladera eléctrica ni nada por el estilo, y si hacía calor te lo comías frío como si fuera un flan, viste, pero tenía los granitos.

P: ¿Se comía con cuchara?

É: Con cuchara, con cuchara, era riquísimo, era riquísimo, ese era el postre oficial de los afro.

**Fuente:** Entrevista a Élide Juana Obella (62 años de edad) por NPC. Buenos Aires, 17 de marzo de 2007.

**Comentario:** Se trata de un rico relato en el que se cruzan vivencias personales de cuando era niña, hacia 1950 (el guiso de huesos, la mazamorra, su negativa a llamar “niño” y “niña” a los miembros de las familias blancas para las que sus familiares servían como empleados domésticos y la igualdad de derechos que debían tener los niños durante las comidas), con recuerdos de la época de la esclavitud que le llegó por tradición oral (el trauma de su bisabuela paterna respecto a beber agua, el origen de una deformación en la espalda de su abuela paterna, su abuela materna que nació “en cautiverio” y la cinta punzó que Rosas le pegaba con brea a “sus” negros Federales, para distinguirlos de los Unitarios).

### **Relato sobre el candombe y el “baile del santo”.**

**Rita:** Y empezó la casa con la música, en aquel tiempo se recibían... en la casa, “Una reunión en lo de los Montero”, “Una reunión en lo de fulano”. Entonces mis abuelos empezaron a recibir músicos, y ahí están los Medizábal [...], los Posadas, don Alfredo Bevilacqua, que fue profesor de mi hermano mayor. Lamentablemente don Alfredo tenía un carácter, y mi hermano Alfredo nació muy débil, era débil, era enfermito y no pudo tolerar la enseñanza tan enérgica de este gran maestro. Y le hubiera tocado ser profesor a Joaquín Mora pero Joaquín Mora se fue, viajó y no... y no.

**Pablo:** ¿O sea que era muy común en su casa recibir músicos como para una reunión, como para fiestas, para comer?

**R:** Siempre, era casi todos los días, y cuando no, a la madrugada venía la gente que era aficionada de la música, como Eduardo Machado y toda esa gente [...]. Eduardo Machado era un gran bandoneonista [...]. Sí, era así la bohemia de esa época, estaba siempre en la casa de mis abuelos, porque después mi abuelo

falleció, vino la sucesión, la casa se vendió y, por sobre todas las cosas, uno de los profesionales que fue a la casa de mis abuelos fue Daniel Álvarez. Daniel Álvarez era, primero era violinista, estaba con Lomuto, el autor del tango Aquel nocturno, y después empezó con el bandoneón, y cuando pasó el tiempo mi padre un día lo encontró, entonces nosotros vivíamos en el barrio de Colegiales y venía a mi casa. Una excelente persona era Daniel Álvarez, además buen mozísimo era, muy buen mozo, yo tendría 6, 7 años y miraba ese bandoneón y el piano, aunque se alquilaba piano en mi casa en un momento que se podía para hacer un cumpleaños o una fecha de casamiento, lo que fuere.

**P:** Ah, ¿no había piano en su casa?

**R:** No, después. Había piano en la casa de mi abuelo, por lo que mi hermano estudiaba, después tuve yo, pero eso ya con los años, porque tenía que ensayar. Y bueno, después nosotros nos fuimos a vivir a Olivos.

**P:** Disculpe, ¿había algún otro instrumento musical en su casa?

**R:** No, piano sólo. Ahora, lo que pasa es esto, que, por ejemplo, en la casa de mi abuelo nunca entraron los tambores ni nunca se hizo el candombe. Ahora, yo pienso, yo pienso, mi abuelo Sergio Pantaleón era muy especial era, muy formal, vivía... [...] muy formal, era una persona... correcta... trabajaba con Mister Brian, tres o cuatro viajes lo llevaron por persona de confianza, de gran confianza, muy serio, correcto, y pienso que tendría un poco de resquemor él, de que entraran tambores en su casa.

**P:** ¿Por qué, por qué piensa que tendría resquemor?

**R:** Porque el barrio era aristocrático, no sé qué pensaría, qué él era de San Telmo, de estos barrio de por acá, eh, y daba vergüenza [...] y él no quería con inmiscuirse con ese... La prueba está que ni él ni mis tíos ni mis padres... recién mis hermanos y la última yo, que aprendimos a bailar candombe, porque íbamos a las casas de mis primas, los Lamadrid, somos primos hermanos [...]. Ellos sí, entonces aprendimos nosotros y la que más aprendí fui yo, porque iban después a los otros Lamadrid.

**P:** ¿A las casas de ellos?

**R:** Sí. Que allí estaba la señora Gumesinda Lamadrid y don Enrique Córdoba, que era su marido [...].

**P:** Usted me había comentado también que había... creo que era una tía suya, que bailaba el santo.

**R:** Sí, pero eran primas casi de mi papá, que eran los Álvarez, porque la abuela, la madre de mi abuelo se llamaba Álvarez [...] y estos eran primos de mi

papá [...].

**P:** Lo que le quería preguntar de esta persona que bailaba el santo, qué era...

**R:** Hermana de Vicente Álvarez, se llamaba Sara Álvarez [...].

**P:** ¿Y qué es, qué significa eso de "bailar el santo"?

**R:** Bueno, ya el ritmo, era un ritual que hacían, hasta que se concentraban y se concentraban y bailaban y bailaban y bailaban este... con el idioma africano. Ahora, yo en aquel... no sé cómo era. A la que yo le sentía mucho era a Celicia Soto [...].

**P:** ¿Dónde tenían lugar estos rituales, dónde los vio usted?

**R:** Yo los vi en lo de la familia Lamadrid, pero yo ya ahí tenía 10 años.

**P:** ¿Y en esa época los Lamadrid vivían dónde?

**R:** Primero vivieron en la calle Argerich 350, barrio de Flores [...]. Casi todos los morenos vivían en el barrio de Flores en esa época. Y ella... yo no sé lo que la viuda de Sarita lo que... Sarita siempre andaba muy bien arreglada y con cosas muy costosas, bien costosas para la época. Los Álvarez eran Vicente, Sara y Felipe, que no sé yo cómo vivía pero era lo que se dice un high, eso sí, vivía en cuestión de juegos, en las carreras [...]. Sobre todo Felipe, tenía un físico como para que le hagan una escultura [...].

**P:** Entonces, recapitulando, usted iba a esta casa de Argerich...

**R:** Me llevaba mi papá, porque mi mamá no [...].

**P:** ¿Podría hacer una descripción lo más detalladamente posible de ese baile del santo?

**R:** Sí. Era también un poco onomatopéyico, pero cuando estaba Sarita, a veces estaba Cecilia Soto también, y... y era como lo que se dice un contrapunto. A ver cómo podía ser... [canta]:

- ¿Dónde está la llave  
de la mesa 'e luz?,  
Y si querés saber,  
y si querés saber,  
- ¿Dónde está la llave  
de la mesa 'e luz?  
-Y si querés saber,  
preguntale a Casú.  
Caracasú, Casú, Casú.

Ahí empezaba el dialecto [dice unas onomatopeyas]. Eso era todo, que yo... no lo pude aprender. Y era un contrapunto de lo que se contestaba [...]. Porque yo creo que ellos eran del Sitio Mají [...]. Y Cecilia Soto cantaba otra cosa que era así, mirá [canta]:

- Pepito llora
- ¿Y por qué llora Pepito?
- ¿Por qué va a llorar?

[...] Escuchaba otras cosas... todos cantaban y bailaban, pero lo que pasa que en la casa de la señora Gumesinda Lamadrid, para la gente que trabajaba en los ministerios, que ella daba bailes, porque en la cale ahí, Argerich, era muy grande y comercializaban con eso.

**P:** Disculpeme, ¿cuándo cantaban esas canciones, con qué se acompañaban?

**R:** Con tambores. Los tambores eran de... de los Nadal, uno de los Nadal y de los Soto, y de los Soto... sí, y habría otra gente más, lo que pasaba que eran tanto lo que cantaban y bailaban, tantas horas que llegaba un momento que yo me quedaba dormida, porque era una niña.

**Fuente:** Entrevista a Rita Lucía Montero (77 años de edad) por NPC. Buenos Aires, 10 de noviembre de 2005.

**Comentario:** Este relato es un buen ejemplo de la sociabilidad intra e intercomunitaria de los afroporteños. Por un lado, la ubicación del domicilio de los Montero en un barrio de prestigio y la necesidad de cuidar sus empleos desembocaron en la búsqueda de integración con la sociedad blanca a costa de desentenderse de sus tradiciones ancestrales. Ello se manifiesta en la negativa a permitir en su casa el toque de tambores. Por otro lado, la misma familia - al menos parcialmente- participaba en la vida cultural del grupo asistiendo a rituales religiosos afro como el "baile del santo," en casa de sus parientes en el alejado barrio de Flores. A través del canto y toque de tambores los concurrentes procuraban bailar hasta entrar en un estado alterado de conciencia para favorecer la mediunidad con entidades espirituales de las religiones afro. La primera descripción de esta práctica se la debemos a José Ingenieros (1955: 31-34), quien la presenció de manera subrepticia en 1893.

## Buenos Aires

### Cañada de la Cruz (Pdo. Exaltación de la Cruz)

**Abecedario.** Félix Gallardo (atrib.)

Con la D celebradamente  
pienso décimas formar  
y de todas ellas dar  
una explicación prudente;  
y ahora que tengo presente  
la D y la B en la ocasión  
diré que las letras son  
veinticinco con la Y Z;  
haré pues una compuesta  
que sirva de introducción.

A, quiere decir amor,  
B, buena, beneficencia,  
C, causa, caudal, clemencia,  
D, dilo, dato, dolor,  
E, experimentar, rigor,  
F este fuego, fuerte fuera,  
R, razón o herrero,  
M, será mencionado,  
N, entonado, hermano,  
J, justo, justiciero.

L, lobo, liebre, león.  
M, será magnetismo,  
Q, que se puede llamar mismo,  
O, lo que da la ocasión,  
H, en habiendo proporción,  
N, no será nocturna,  
Ñ, la ñoña vejez,  
U, una u otra cosa es,  
P, Pepa, manjar o fortuna.

Q, queriendo, querer, quiero,  
R, razón, realidad,  
S, suave, suavidad,  
T, tiemple, tiple, tiplero,  
U, que razón verdadero,  
si no estoy equivocado  
en las letras que he nombrado  
y me falta por nombrar,  
como es tan fácil errar  
no dudo de haber errado.

**Fuente:** Pereyra y Altomare de Pereyra (1979: 84).

**Comentario:** Esta composición procede de un cancionero de Cañada de La Cruz, pago ubicado al norte de la provincia de Buenos Aires. Aunque sus autores consignaron datos de sus informantes, no establecieron qué obras recopilaron a cada uno. De los comentarios biográficos sobre uno de ellos, Félix Gallardo, se conoce que era afrodescendiente y, tentativamente, se estableció qué obras le corresponden. Veamos lo que los autores dicen de él: “También fue un recitador de las famosas adivinanzas en décimas, Félix Gallardo, que traía en la musicalidad y en la dulzura de su voz, el aporte lejano de la raza negra [...]”.

Este Gallardo era descendiente de negros africanos. Estos, entremezclando su sangre a la del aborigen y del español plasmaron el tipo de la raza gaucha” (p. 73).

“Cuando el Pergamino fue región fronteriza, él, como el ñandú, lo había recorrido de extremo a extremo.

‘Estuve mucho en los Manantiales’, -decía a menudo- ‘sí, estuve en los Manantiales’.

En esa andanza y en otras, recogió versos y décimas de todo tipo y sabor. En la memoria únicamente, porque era analfabeto. Aprendió, sin embargo, a leer el abecedario en las décimas del mismo nombre que incorporamos a nuestro cancionero.

Lo conocimos viejo; ya no cantaba. Recitaba con preferencia versos de adivinanzas. Sus maneras eran exclusivamente suyas. Sus modales, urbanizados a su parecer; a su modo de ser, lejos de toda regla de urbanidad.

Tenía otra singularidad física. Era el único de los habitantes de la Cañada que poseía la rareza de mantenerse largos, larguísimos ratos, parado sobre un solo pie. Esta particularidad y los rasgos poco comunes de su fisonomía, lo hacían

pensar descendiente de aquellos negros que en las orillas del Nilo, Ludwing vio parados en un solo pie, como ciertas aves de los bañados.

Fue un verdadero surtidor de décimas con temas de adivinanzas” (p. 204-205).

### **Adivinanza.** Félix Gallardo (atrib.)

Cuál es la sabiduría  
pregunto al género humano  
y de la cual echa mano  
el hombre todos los días;  
desde que perdió la vida  
que la llevaba en su tez  
la gobiernan entre tres,  
porque no puede uno solo  
como anda de polo en polo,  
camina sin tener pies.

No hay otra ciencia en el mundo  
que pueda rivalizar,  
porque no se puede hallar  
otro saber más profundo:  
es grandioso, sin segundo,  
lo que acabo de decir  
y sin mucho discutir  
y entrar en filosofías  
esta gran sabiduría  
enseña al hombre a vivir.  
Estas tres cosas, señores,  
que al principio he nombrado,  
llevan un significado  
de diferentes colores;  
y si por varias razones  
no lo pueden comprender,  
haré, señores, saber  
lo que primero decía

que era la sabiduría:  
pluma, tinta y papel.

La tinta sobre el papel  
camina toda distancia  
y en ciertas circunstancias,  
todo lo puede saber:  
la pluma tiene que ser  
útil a todo estudiante  
y enseñar al ignorante  
con paciencia y armonía:  
esta gran sabiduría  
en la ciencia más brillante.

**Fuente:** Pereyra y Altomare de Pereyra (1979: 82).

**Comentario:** Otra composición atribuida a Gallardo. En este caso, una adivinanza cuya solución se plantea al final de la tercera décima.

### **Chascomús (Pdo. de Cascomús)**

**[¡Ay! tía María]** (candombe)

¡Ay! tía María,  
¡Ay! ¡por favor!  
Ya viene llegando,  
llegando,  
saliendo,  
saliendo el sol.

**Fuente:** Lahourcade (1973: 49).

**Comentario:** En Chascomús existió un barrio de negros llamado “barrio del tambor”, donde funcionaba el sitio de nación Mayombe de Invenza, hoy devenido a capilla con el pintoresco nombre de Capilla de los Negros. Actualmente esta comunidad es pequeña y, si bien no hay estudios actualizados, puede decirse que no mantienen sus prácticas musicales de manera espontánea. Hasta ca. 1970 aún bailaban candombe con letras como esta, publicada en una

monografía sobre esta comunidad y antecedida del siguiente comentario: “Hasta 1860 era ‘Reina’ de su pueblo moreno Rosa Corostizú (*sic*), criada del Cura de la Merced, Don Ramón Gorostizú, quien le dio el apellido. Vivía en Sarmiento y Rioja; allí se reunían los morenos los sábados por la noche y florecía el candombe. Los músicos pulsaban los instrumentos y los bailarines gastaban los ladrillos hasta el amanecer del domingo. Por eso dicen los versos, candomberos y jugosos que recuerda Don Enrique Piñeiro, de ochenta y ocho años, nieto de Luciano Alsina: [cita el texto]”

**[Venimos niña]** (vals de la comparsa Los Negros Alegres)

Venimos, niñas, llenos de candor  
y a saludarlas de corazón,  
de esta alegría de profesión  
y a que nos miren con compasión.  
Y aunque nos duela, niñas del alma,  
también llevamos felicidad.

Nos retiramos de vuestro lado  
con sentimiento y con pesar,  
todos llevamos gratos recuerdos  
de la nobleza de su amistad.

**Fuente:** Grabación efectuada a Luciana González de Passerini (67 años de edad) por Carlos Vega. Chascomús, marzo de 1955 (Viaje 61 del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”).

**Comentario:** Vals de la comparsa *Los Negros Alegres*. Lo registró en audio el musicólogo Carlos Vega a Luciana, quien era nieta del fundador de la comparsa, Luciano Soler, conocido como Luciano “Alsina” por haber sido criado por la familia Alsina. En su cuaderno de viaje, Vega dice sobre su informante: “n. 27-XII-1888- (67) en Chascomús empezó a puntear milonguitas a los 7 años, y a tocar a los 17 años; le enseñaban su padre y su madre, ambos guitarreros; algo recuerda ahora; lo demás lo apr. a otros hacia los 25 o 30 años. El gato es de los primitivos y el pericón también. Morena, servicios domésticos.” Al parecer, era una canción bastante conocida pues también la cita, con variantes, De Isusi (1953: 39) y Lahourcade (1973: 50).



Luciana González de Passerini (izq.), junto a su hermana Eloísa. Al fondo, el frente de la Capilla de los Negros (Lahourcade 1973: 51).

## Entre Ríos Paraná (Dto. Paraná)

### [El yacaré está en la laguna] (candombe)

El yacaré está en la laguna,  
en la laguna está el yacaré.  
El yacaré está en la laguna,  
¡cuidado con el yacaré!

**Fuente:** Gimenez (1906: s/p).

**Comentario:** Como en Chascomús, en Paraná (capital de Entre Ríos), también existió un barrio donde la población negra era mayoritaria, el de San Miguel. Gimenez lo describe así: "Candombe. El barrio de San Miguel era el barrio del Candombe de los morenos. Los parajes donde estas diversiones tenían lugar eran: frente a la ex Escuela Sarmiento que entonces era todo despoblado, no existiendo más que unos ranchos de estanteo y unos ombúes; otro frente a la plaza del profesor Demetrio Mendez, a media cuadra de la citada plaza (plaza San Miguel); y el otro que era el centro principal y más concurrido quedaba en la calle San Martín, una cuadra al norte de la misma plaza.

El baile del candombe era así: - un grupo de morenos con tamboriles de

forma cúbica, formaban rueda; en el centro entraba la pareja que se turnaba de rato en rato y al son de los tamboriles que golpeaban con las manos y del canto unísono, monótono y sin ninguna variante, canto que lo hacían todos, danzantes y músicos, empezaba el baile dentro de aquel reducido círculo.

Cantaban en su idioma africano. Preguntándole a uno de ellos sobre el significado de aquel canto tan monótono y tan insulso, me contestaba que, en su idioma africano quería decir: [cita el texto].

Esta raza que tenía su asiento en estas regiones era de origen africano, esclavos vendidos por sus amos y que después de las humanitarias leyes de nuestros gobiernos aboliendo la esclavitud habían podido recobrar su libertad. Esos esclavos y sus descendientes, eran hoy ciudadanos del país, con las prerrogativas y todos los derechos del hombre libre.

La concurrencia a aquellos parajes era numerosa. El día de fiesta por la tarde y por la noche, las familias y caballeros de todas las clases sociales iban y venían, como oleadas que se suceden unas a otras, a gozar de aquel punto de reunión. Aquello era una romería."

### Coplas candomberas (candombe)

Si polque me ves neglito  
te cles que no se quelel  
también los neglitos saben  
amal y colespondel.

¿No lleva zapato neglo  
el pie de la mejol dama?  
sel neglo no es aflentoso  
ni quita ninguna fama.  
Benito, neglo Benito,  
bechá a tu negla Teodola,  
que tiene pa su neglito  
un colachón que lo adola.

San Benito e neglo  
neglo en su coló  
pelo en su veltude,  
no hay otlo mejol

**Fuente:** Devieri (1945: 35).

**Comentario:** Devieri, natural de Gualeguaychú (Entre Ríos), fue actor blanco de teatro y cine. También era poeta y su temática predilecta era la negra, la cual recitaba en teatros y radios caracterizado de negro. Su interés en el tema comenzó de niño, pues en su barrio había una nutrida población negra que él frecuentaba en sus juegos y de la que aprendió muchas canciones (Castillo 1943). En un libro que compiló sobre poesía negra en América, cita como anónimas estas cuatro “coplas candomberas,” quizá recuerdo de su infancia.



Hugo Devieri (Castillo, 1943: 10).

### **Canciones de la comparsa Los Negros Africanos**

**[¡Oya! ¡oh! ¡oya!]**

¡Oya! ¡oh! ¡oya!  
la cola por detrás  
como todo lo demás.

**Fuente:** Velazco (1929: 128-129).

**Comentario:** Velazco contextualiza así a este texto: “El año 80, hubo en Paraná, el

primer curso oficial que presencié, con mi madre, desde la casa del Señor Sebastián Puig en la calle San Martín. Llamó la atención una comparsa llamada ‘Farsambay’ por su excelente orquesta, de la cual formaba parte mi padre [...] también llamó la atención la de ‘los negros africanos’ que marchaban llevando delante, un escobero que se deshacía en contorsiones y que iba diciendo [cita el texto]”

### **[¡Eh! ¿Cumandá, cumandá?]**

- ¡Eh! ¿Cumandá, cumandá?
- ¡Achuchú, achuchú!
- ¡Oschevare María!
- ¡No sabe bailá, no sabe bailá!

**Fuente:** Velazco (1929: 128-129).

**Comentario:** Continúa el texto de Velazco: “Recuerdo una milonga que cantaban al son de los candombes, y que terminaba así: [cita el texto]”

### **Santa Fe Santa Fe (Dto. La Capital)**

**[Lava la ropa, mulata]** (canto de lavanderas)

Lava la ropa, mulata,  
pena y amor.  
Lavando y fregando  
con agua y jabón  
se alegran las penas  
de su corazón.

**Fuente:** Entrevista a Matilde Esquivel (62 años de edad) por NPC. Santa Fe (Dto. La Capital), 2 de mayo de 2006 (Viaje 194 del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”).

**Comentario:** Entre los oficios que tenían las afroargentinas era famoso el de lavandera. Numerosos testimonios narran cómo hasta fines el siglo XIX era habitual que se juntaran a orillas de los ríos a lavar por encargo, al tiempo que chis-



Matilde Esquivel (NPC, 2006).

morreaban, cantaban y bailaban. Matilde, una afrosantafecina, recordó este canto que aprendió siendo niña de su madre, que aún vivía de esa labor. Este texto, ligeramente modificado, es el comienzo de la milonga negra *Ropa blanca* (música de Alfredo Malerba y letra de Homero Manzi), editada en Buenos Aires por Julio Korn en 1943 y cantada por Libertad Lamarque en la película *Eclipse de sol*. Habida cuenta de varios casos de plagio de obras negras por autores blancos en el ambiente tanguero, se abre la duda de quién antecedió a quién.

### Refrán

El que no es kongo es mocoví.

**Fuente:** Registrado a varios afrodescendientes por NPC. Santa Fe (Dto. La Capital), mayo de 2006 (Viaje 194 del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").

**Comentario:** Este refrán viene a desmentir o, por lo menos, a relativizar aquel ingenioso pero inexacto comentario del escritor mexicano Carlos Fuentes: los mexicanos descienden de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos de los barcos. Nuestra variabilidad étnica es real y palpable y en la ciudad de Santa Fe, *El que no es kongo es mocoví*, expresa que prácticamente nadie está exento de tener una pertenencia étnica extraeuropea, sea de aborígenes o de negros. Con igual certeza, en la ciudad de Corrientes también se suele decir "Acá nadie se salva".

## Canciones de la Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos [Aquí viene el tata viejo]

- |        |   |
|--------|---|
| Mujer  | - Aquí viene el tata viejo<br>que de tanto checherecheá<br>ya no ve que a esa niña<br>no la va a enamolá.       |
| Hombre | - Este muleque veldoso,<br>señoles, que ustedes ven,<br>que hasta el olfato ha peldido<br>y la mila y no la ve. |
|        | Qué negro tan atrevido,<br>déjese de checherecheá,<br>¿no ve que esa niña helmosa<br>no se quele enamolá?       |
| Mujer  | - Ustedes hablan de envidia,<br>polque esa helmosa mujel<br>sabe del mundo la dicha<br>y los hace padecel.      |

**Fuente:** Zapata Gollán (1966: 4).

**Comentario:** Esta canción era del repertorio de la Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos, que existió entre 1901 y 1950 en la ciudad de Santa Fe y fuera creada y dirigida por el paranaense Demetrio Acosta, más conocido como "El negro Arigós". Estaba integrada básicamente por negros, llegó a contar con 200 integrantes y era tal su calidad que sistemáticamente ganó todos los Primer Premio durante su medio siglo de actividad (López 1993). El texto aduce varias marcas de africanía: está en lengua bozal y tiene tres expresiones afro: "muleque" (niño negro) "chéchere" (idiófono de sacudimiento) y "tata viejo" (cargo ceremonial de la comparsa).

Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos. Al centro, a caballo,





Demetrio Acosta, más conocido como “El negro Arigós” (Foto: Archivo del diario El Litoral, s/a).

**Rosa y jazmín.** Dolores Eleuteria “Lola” Casal Rodríguez de Barragán (atrib.)

Dos bellas rosas tempranas  
en tus mejillas mirando estoy  
y tiene tu blanca cara  
de los jazmines igual color.

De negro viste tu pelo  
como las noches de cerrazón  
y tienen tus ojos bellos  
en las miradas dulce expresión.

Rosa y jazmín es tu color  
y negros son tus ojazos  
como las penas de una traición.

Rosa y jazmín es tu color  
y el fuego de tus miradas  
subyuga el alma del trovador.

Las flores de mi guitarra,  
niña galana, son para ti,  
yo quiero cantarle siempre  
a tus colores, rosa y jazmín.

Tus prendas, bella hechicera,  
forman cadenas de encantos mil,  
yo sufro por tus hechizos  
y en tus cadenas quiero morir.

**Fuente:** Pistone (1999: 11).

**Comentario:** Otra canción de la Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos. Aunque la fuente la da como anónima, Mario López, de la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana de Santa Fe, la atribuye a la compositora afro-santafecina Dolores Eleuteria “Lola” Casal Rodríguez de Barragán (1887-1959). Para tal atribución, López efectuó entrevistas a su hijo, Raúl Ferreira, y a su nieta, “Lola” Barragán, quienes recuerdan el poema de boca de ella. Lola fue profesora de piano, guitarra, arpa, violín y banjo y era allegada a la Comparsa.

### **[Oixa, musimba, musimba]**

Oixa, musimba, musimba,  
molena, molena, molá  
que vende escoba y plumelo  
y nadie le quiele complá.  
Macumbalibá, balicumba, licumba, libá,  
una molena que quiela bailá.  
Oooixá, oooixá, oooixá,  
musimba, molena, molá.  
Macumbalibá, balicumba, licumba, libá.

**Fuente:** Zapata Gollán (1966: 5).

**Comentario:** A diferencia de las canciones anteriores, la característica más saliente de esta es que en gran parte es incomprensible dado que está en algún idioma africano desconocido. Aunque Zapata Gollán nada dice de la música con que se cantaba, al graficar cuadruplicada la vocal inicial de "oixá" en el 7mo. verso -que está tres veces-, permite pensar que ahí rítmicamente el canto demandaba más duración.

### **[Somos los Negros Santafecinos]** (canción de entrada)

Somos los Negros Santafecinos  
que aquí venimos a saludar  
en este día de hermoso carnaval.

**Fuente:** Entrevista a Juan Fructuoso Leiva Martínez Punilla (99 años de edad) por NPC. Santa Fe (Dto. La Capital), 3 de mayo de 2006 (Viaje 194 del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").

**Comentario:** En un geriátrico santafecino conocimos a Juan, antiguo poblador blanco que presencié muchos ensayos y actuaciones de la Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos, además de haber sido amigo de su director, Demetrio Acosta. Recordó las canciones de entrada y de retirada que, precedidas por redobles de tambor, la agrupación hacía cuando visitaban a familias para dar serenatas, al tiempo que eran convidados por los dueños de casa con bebidas y dulces.



Juan Fructuoso Leiva Martínez Punilla (NPC, 2006).

### **[Adiós, señor]** (canción de retirada)

Adiós, señor,  
adiós, señor dueño de casa,  
aquí venimos  
y no le dejamos ni una pasa.

**Fuente:** Entrevista a Juan Fructuoso Leiva Martínez Punilla (99 años de edad) por NPC. Santa Fe (Dto. La Capital), 3 de mayo de 2006 (Viaje 194 del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega").

**Comentario:** Juan recordó esta otra canción, que la Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos hacía al despedirse de las casas que visitaba.

### **Verso de topamiento**

¡Arecumba recumba recá,  
aquí viene este nego  
que quiere peliá!

**Fuente:** López (1993: 7).

**Comentario:** Esto lo exclamaba, en actitud desafiante, Demetrio Acosta al toparse su agrupación con otra, tras lo cual se abría el juego propio del carnaval.

### **Chaco**

#### **Resistencia (Dto. San Fernando)**

### **[Qué pare Katanga]** (candombe)

Hombre	- ¡Qué pare Katanga y que baile Catina!
Mujer	- ¡Catina no va' bailá!
Hombre	- ¡Sí va' bailá!
Hombre en coro	- ¿Y por qué no bailá?
Mujer en coro	- Porque calzoncillo de papá no va' lavá, no va' lavá, no va' lavá.

**Fuente:** Acosta (1967, 1976 y 1992).

**Comentario:** Aunque el Chaco es una provincia considerada “joven” (como tal, data de 1951), en su capital, Resistencia, vive un pequeño núcleo población afro, básicamente proveniente de la vecina ciudad de Corrientes a principios del siglo XX. Como allí, en Resistencia también se practica el culto a san Baltazar. La familia Francia es una de las que mantiene actualmente el culto, aunque tras el fallecimiento de los miembros más antiguos de la familia, a mediados de los '80, el baile del candombe se perdió. Un investigador local, Acosta, llegó a documentar las fiestas del santo cuando aún se bailaba el candombe. La incluida aquí era interpretada alternadamente entre hombres y mujeres. Así lo describe: “El 6 de enero se realizaban las procesiones y con ello los ‘encuentros’ de los santos principales de los dos grupos. Estas ‘visitas’ entre los negros de la Avenida 25 de Mayo y los de la familia Francia fueron muy recordados hasta la década del 50. Una informante doña Mercedes Galarza, en 1965 nos relataba así estos candombes’. ‘Los negros y las negras formaban filas enfrentadas y se hacían la contra horas y horas, una vez un negro saltó al medio de la pista y gritó: ‘Que pare katanga y que baile katina; la negra se negó a bailar y dijo: ‘Katina no bailá’; y los negros preguntaban en coro: ‘Por qué no bailá’; a lo que las negras le gritaron ‘No baila, porque calzoncillo de papá no va lavá... no va lavá’” (Acosta 1992).

### Tres expletivos de candombe

- 1 Que toque candombe, si no es candombe no baila.
- 2 Candombe mbé,  
candombe mbá.
- 3 - ¡María bailá!, ¡María bailá!  
- María no bailá, porque lucero no llegó,... no llegó...  
no llegó.

**Fuente:** Acosta (1967: 11-12 y 14-15, 1976 y 1992, respectivamente).

**Comentario:** Acosta también cita en sus escritos tres expletivos del candombe propio de las capillas de san Baltazar en Resistencia. Así los explica: **1.** “La musiqueda se realiza en el patio, la gran enramada típica de las bailantas se

alegran repentinamente, los músicos se alternaba de rato en rato para no dejar al santo sin música [...]. La fiesta se inunda de chamamés, rasguido doble y valsesados, de pronto sale la Reina y grita: ‘QUE TOQUE CANDOMBE, SI NO ES CANDOMBE NO BAILA’ (Acosta 1967: 11-12 y 14-15). **2.** “En medio de los ensordecedores gritos de ‘candombe mbé’, ‘candombe mbá’, alguien gritaba: ‘Que pare catanga y que baile katina. Katina no bailá, y po qué. poque ropa de papá no va lavá, no va lavá’. Entonces una enorme abuela morena era traída a la pista y designada reina de la fiesta, pero que no quería bailar porque, según ella, ‘el lucero no llegó’” Acosta (1976). **3.** “El recordado historiador don Manuel Meza, que participó en varias de estas fiestas realizadas hacia 1925, en el domicilio del moreno don Luis Francia, nos relataba lo siguiente: ‘A la media noche, cuando más aturdían los tambores, algunos negros trajeron hasta el medio de la pista casi a la rastra a una voluminosa negra llamada María, y con insistencia toda la concurrencia gritaba ‘¡María bailá!, ¡María bailá!’, y la negra negaba también con insistencia, hasta que alguno le preguntó, -y porqué no bailá- a lo que la negra levantando sus brazos hacia el cielo contestó: ‘María no bailá, porque lucero no llegó... no llegó... no llegó’” (Acosta 1992).



Daniel Francia (Archivo del diario Norte, de Resistencia, s/a).



Abuelos de Daniel Francia, ca. 1960 (Acosta [1967]).

## Corrientes

### Corrientes (Dto. Capital)

**[Yo nací en Corrientes Capital].** Roberto Fausto “Chin Chin” Caballero

Yo nací en Corrientes Capital  
 en el corazón del barrio Cambá Cuá  
 donde cantan y bailan  
 los candombes de san Baltazar.  
 El negrito Gaspar, Melchor  
 y este negro que me pongo a hablar  
 entre comas y comillas  
 entre haches y haches,  
 entre signo y signo este cantar, el señor Abad,  
 para animar este grandioso carnaval.  
 Allá vienen Ará Berá, Copacabana  
 Los Dandys, Los Arlequines  
 con su bailar y cantar,  
 las carrozas de los barrios,  
 con sus reinas y princesas  
 que se lucen en este fabuloso carnaval.  
 Corrientes: para todos los correntinos;

para todos los argentinos y latinoamericanos  
 PARAÍSO TERRENAL.

**Fuente:** Entrevista a Roberto Fausto “Chin Chin” Caballero (43 años de edad) por NPC. Corrientes (Dto. Capital), 9 de enero de 1995.

**Comentario:** “Chin Chin” nació en Corrientes en 1951 y escribió esta poesía en 1966. Desde joven cumple la tradición de pasear el día del san Baltazar vistiendo el traje del santo por el barrio Cambá Cuá. Este es un tradicional barrio de Corrientes desde antiguo poblado por afrodescendientes, aunque hacia 1980 su fisonomía cambió, pues se lo pavimentó e integró al casco urbano.



Roberto Fausto “Chin Chin” Caballero (NPC, 1996).

### Empedrado (Dto. Empedrado)

#### *Cantos de la charanda o zemba*

**Mango-Mango.** San Baltazar (canto 1. Diálogo entre el santo y un devoto enfermo)

San Baltazar	- Mango-Mango tengo yo,	- Yo tengo el mango (el poder)
Devoto	- Nerentendei, nerentendei,	- No te entiendo, no te entiendo,
	nerentendero, nerentendei.	No te entiendo, no te entiendo.

**No quiero caricias.** San Baltazar (canto 2. Diálogo entre el devoto enfermo y el santo)

Devoto	- No quiero caricias, no las quiero, no.	
San Baltazar	- Tomate remedio, eñepöjhanó.	- Tomá este remedio, que te curará las dolencias del alma.
Devoto	- No quiero remedio, todita manó.	quiero morir del todo.

**Gallo cantor.** Rufino Wenceslao Pérez (canto 3)

Gallo cantor, gritá:

“Cocorocó rohá”

Ha'é[i] ha'é[i], ha'é[i] ha'é[i], ha'é[i].

**La charanda.** San Baltazar (canto 4. Soliloquio del santo)

San Baltazar	Ya llega el día, <i>¡charanda!</i> , que llorando estoy, <i>¡charanda!</i> , ya llega el día, <i>¡charanda!</i> , que llorando estoy, <i>¡charanda!</i>	<i>¡Ya nada vale la pena!</i> <i>¡Ya nada vale la pena!</i> <i>¡Ya nada vale la pena!</i> <i>¡Ya nada vale la pena!</i>
--------------	--	--

**Carpincho no tiene gente.** San Baltazar (canto 5)

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

**Yacaré marimbote.** San Baltazar (canto 6)

Yacaré marimbote  
lasúmbia nomai.  
- Tumba i güé, caí a canoa.

**Cambá San Lorenzo.** San Baltazar (canto 7)

Cambá San Lorenzo  
omano mbaité,  
cuchilla de palo  
so-o chíríí.

**Fuente:** Documentación de la fiesta de san Baltazar por NPC. 6 de enero de 1993, Empedrado (Dto. Empedrado).

**Comentario:** La danza de la *charanda* o *zemba* es una de las músicas de más notoria raigambre afro del culto a san Baltazar. Se practica únicamente en la capilla de Empedrado y, según los entrevistados, nunca estuvo vigente en otro lugar. Sin embargo, la acepción antigua, *zemba*, permite remontarla a la más ancestral tradición afroamericana, pues así se hallan documentadas danzas negras en el siglo XIX en Buenos Aires y Montevideo y, actualmente, en Paraguay y Bolivia. Se trata de una danza religiosa que los promeseros bailan para pedir favores al santo y/o agradecer los recibidos. Está integrada por siete cantos semi-independientes, aunque desde los '80 sólo tres se mantienen vigentes (cantos 1, 2 y 4). Su carácter de semi-independiente se debe a la aleatoriedad con que se nuclean en cada *performance*. Los *charanderos* no establecen orden ni en su elección ni en la cantidad de veces a repetir cada uno, por lo que la duración de cada interpretación varía sensiblemente, rondando por lo general los diez minutos. Para los devotos, la autoría de los cantos no es humana sino de san Baltazar, quien se los enseñó en un tiempo primordial. La excepción es *Gallo cantor*, compuesto por Rufino Wenceslao Pérez, su principal *charandero*, fallecido en 1994. Para la ejecución intervienen guitarras, triángulo y el “bombo”, un bímembranófono tronco-cónico abarrilado ambipercusivo de 1,13 cm hecho en tronco de una sola pieza, con dos parches en sus extremos, uno sensiblemente más pequeño. Dos personas lo percuten directamente con las manos, para lo cual se sientan a horcajadas

sobre él, dándose la espalda.

En conjunto, los siete cantos narran de manera críptica el mito local de san Baltazar (ver *infra*). En la columna de la derecha en cada canto se proporciona la traducción de los versos menos inteligibles. *Mango-mango* y *No quiero caricias* conforman un diálogo nocturno entre el santo y un enfermo: el santo le recomienda que tome unos remedios, este no los quiere tomar y muere. “Nerentendero” y “nerentendei” significan “no te entiendo” en guaraní. En *Mango-mango* san Baltazar dice los dos primeros versos y el enfermo los dos restantes. El santo comienza diciendo que tiene el poder, el “mango” (su cetro), ordenándole al corazón del enfermo que “nunca pare”, pero el enfermo le responde que no le entiende. Continúa el diálogo en *No quiero caricias*: Comienza el enfermo diciendo “No quiero caricias / no las quiero, no” (versos 1 y 2) y el santo le contesta “Tomate remedio / eñépöjhanó” (versos 3 y 4), o sea “tomate el remedio, que te curaré las dolencias del alma”, y concluye el enfermo: “No quiero remedio, / todita manó” (versos 5 y 6), o sea “No quiero remedio, / quiero morir del todo”. El canto *La charanda* es un soliloquio del santo en el que se lamenta por la muerte del enfermo diciendo “Ya llega el día / que llorando estoy” (versos 1, 3, 5 y 7), alternando con la palabra “charanda” (versos 2, 4, 6 y 8), que puede traducirse por “todo es en vano”. Los actores sostienen que el santo es un ser de la oscuridad y su domino 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 (ver *infra*). *Gallo cantor* es el único que no refiere sobre muerte y dolor. Probablemente sea la continuación del 4º -donde llega el alba-, anunciándola con su grito: “Cocorocó”. “Ha’é[i] ha’é[i]” es guaraní y significa “ya es”, “es cierto”, una confirmación de que está amaneciendo. La dupla *Carpincho no tiene gente* y *Yacaré marimbote*, muestra al santo realizando actividades humanas como cazar yacaré y carpincho, animales típicos de la zona y preciados por su carne y cuero, aunque en ambos casos no llega a concretar la cacería pues cae al agua desde la canoa. Por último, *Cambá San Lorenzo* es un canto de difícil interpretación, dadas las contradicciones de los informantes consultados. El emisor quizás sea, como el canto *La charanda*, el mismo santo. Pueda que haga referencia a algún antiguo episodio bélico de la región, como la Guerra del Paraguay, 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.



Conjunto instrumental de la *charanda* o *zemba* de Empedrado (NPC, 1994).

## Adivinanza

¿Quién es, uno que anda en el aire y no se ve?

**Fuente:** Entrevista a Rufino Wenceslao Pérez (80 años de edad) por NPC. 6 de enero de 1993, Empedrado (Dto. Empedrado).

**Comentario:** En el culto a san Baltazar la piel negra del santo recuerda a los devotos el abolengo afro del culto, surgido en el contexto colonial porteño cuando la Iglesia instauró la Cofradía de san Baltazar y Ánimas, en 1772. También permite entender el poder del santo, cuyo ámbito de manifestación es la noche. La importancia del aire nocturno -aire negro-, por tanto, radica en que contiene el espíritu del santo, de ahí el precepto de sus devotos de no hablar de más, no hablar en vano, no prometer si saben de antemano que no van a poder cumplir, ya que estarían desperdiciando aliento, energía divina, como se deduce de esta adivinanza, cuya respuesta es “san Baltazar”. Así, puede interpretarse la disposición del “bombo” de la *charanda* o *zemba*, descrito en el ítem anterior, que para su ejecución se coloca sobre una tarima, simbólicamente suspendido en el aire negro de la noche en que se lo toca. Teniendo en cuenta que para los devotos su sonido es “la voz del santo”, puede inferirse que él comienza a “hablar” cuando su instrumento comunicador se encuentra íntegramente envuelto por el aire negro.

## Mito sobre el origen del color negro de san Baltazar

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.

**Fuente:** Extracto de entrevistas a devotos de san Baltazar en Empedrado por NPC. 1992-2000, Empedrado (Dto. Empedrado).

**Comentario:** Dado que el diacrítico disparador de las formulaciones sobre la identidad afroargentina es el color negro, veamos el simbolismo y las valoraciones que los devotos plasman en él, en contraposición al que consideran su opuesto, el blanco:

Negro	Polo	Blanco	Polo
La noche, la oscuridad (por el color del aire)	+y -	El día, la luz (por el color del aire)	+y -
El tiempo de la diversión	+	El tiempo del trabajo	+y -
El color del castigo (de Dios al santo)	-	El color del santo antes del castigo	+
El color de algunos devotos	+	El color de la mayoría de las personas	+

De acuerdo a esta polarización, ambos colores resultan tan positivos como negativos, por lo que parecería injustificada la idea del blanco opuesto al negro. En efecto, la noche y el día adquieren valores ambivalentes porque el primero constituye tanto un espacio para la diversión (+) como es temida por su oscuridad (-), mientras que el segundo es tanto el tiempo del trabajo, generador de divisas y alimentos (+) como de cansancio (-). La tercera línea del cuadro se relaciona con uno de los mitos que estructura al culto, el mito del cambio de color del santo. En este mito, la piel del santo es explicada en términos culturales desde una perspectiva religiosa, explicación que se relaciona con la última

línea del cuadro, la tez negra de algunos devotos y la justificación de su presencia dentro de una sociedad preponderantemente blanca.

**Recitado.** Rufino Wenceslao Pérez

¡Feliz Año Nuevo  
para damo' y dama',  
y que se encienda la llama  
y quien le adora y le ama  
Rufino Pérez se llama.  
Viene el cinco, el seis de enero,  
con la charanda le llama!

**Fuente:** Grabación a Rufino Wenceslao Pérez (79 años de edad) por NPC. 6 de enero de 1992, Empedrado (Dto. Empedrado).

**Comentario:** Este texto -junto a otro que anuncia que san Baltazar viene bajo la tormenta, hoy irremediamente perdido-, solía recitar el *charandero* Rufino antes de tocar el “bombo” para la *charanda* o *zamba*. Obsérvese dos marcas del habla correntina, el uso del *le* y la palabra *damo* para el hombre que baila. El último verso viene a ilustrar la potencia convocante del canto para “hacer bajar” a san Baltazar a su imagen en la capilla.

## Tucumán

### *Sin especificar*

**[Oh! Cumba, negro, oh! Cumba]** (canción de los cortadores de caña de azúcar)

¡Oh! Cumba, negro, ¡oh! Cumba.  
Tu tambor tumba, retumba.  
¡Oh! Cumba, negro, ¡oh! Cumba.  
¡Cumba retumba, cumba yé!

¡Oh! cumba, negro, ¡oh! cumba.  
Corta la caña, cumba.  
Corta la caña, tumba.  
¡Cumba, retumba, cumba yé!”

**Fuente:** Ortiz Oderigo (1983: s/p).

**Comentario:** Extraído del capítulo “Cantos de trabajo,” donde consigna que *cumba*, *cumbé*, *cumbe* o *cumbá* era un tipo de canto de trabajo, y *cumbe* o *cumbé* baile de negros en África, lo que derivó en la danza española antigua *paracumbé*. En Sevilla lo cantaban los cortadores de caña y es citado por varios poetas y dramaturgos del siglo de oro español. “Suscita un interés muy particular el canto de cumbe que leeremos en seguida. Nos fue dictado por un anciano informante afroargentino, oriundo de la provincia de Tucumán. Se trata de una pieza acaso única, en la que puede advertirse la característica reiteración temática y la búsqueda de la fuerza por el camino de la repetición de un mismo vocablo o de un grupo de formas, tan típicos de la poesía africana y afroamericana. Este efecto, llamado aliteración y que por viajeros y publicistas de recuerdos de los siglos pasados atribuyeron no a una intención deliberada del artista folk, sino a carencia de posibilidades de lograr desenvolvimiento poético de sus cultivadores y para quienes -para los viajeros y publicistas de recuerdos- creaba una ‘monotonía intolerable’, obedece a que ella se pliega admirablemente al pulso y a la coordinación de los ritmos de trabajo colectivo o de las danzas en grupos. Veamos esta ilustrativa muestra del canto de trabajo afroargentino: [cita el texto]”

### **Siete de Abril (Dto. Burruyaco)**

**[Yo soy el negrito fino]** (canción infantil)

Yo soy el negrito fino  
que siempre paso por acá,  
vendiendo escoba y plumero  
y nadie quiere comprar.  
*Lará lalá lará lalá.*

Será por que soy tan negro  
que a nadie le va a gustar;  
será porque soy finito  
que me pongo colorao.  
*Lará lalá lará lalá.*

Señor de la concurrencia:  
la fiesta ya se acabó;  
mande los hijos a su casa,  
y el negrito saludó.  
*Lará lalá lará lalá.*

**Fuente:** Aretz (1946: 414).

**Comentario:** Aretz recogió esta canción y la incluyó en su libro sobre la música tradicional tucumana con la signatura “726) Canción. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil” y con el siguiente comentario: “726) Melodía menor, híbrida del Criollo oriental con la posterior ola romántica que ya comentamos. Versos conocidos. En el párrafo dedicado al Tango doy una variante con música de “La Verbena...” (Nº 539). J. A. Carrizo tomó otra versión de una niña, en la ciudad de Tucumán (37, T. I, p. 422, Nº 139). Según I. Moya: ‘En la provincia de Buenos Aires, es popular este romance de negros urbanos, del tiempo de los vendedores de aceitunas y mazamorra que recorrían las calles porteñas pregonando la mercancía en su jerga afroespañola’ (119, T. I, p. 341)”

### **Jujuy**

#### **Cañete**

### **Jualijia**

Jualia, jía  
jualiajia.

**Fuente:** Cuaderno del Viaje 62 del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, realizado por Iván René Cosentino a Jujuy, del 14 al 31 de octubre de 1957.



**Comentario:** Estos versos se hallan en el cuaderno de notas del viaje citado, con el siguiente comentario: "Jualijia: Danzas de Navidad que las negras de las haciendas de Cañete bailaban delante de los nacimientos golpeando el suelo y marcando la cadencia con una especie de árbol artificial adornado de oropeles y papelitos de colores que c/u llevaba en la mano y que llamaban la azucena. El estribillo consist. de las coplas o villancicos que cantaban mientras bailaban diciendo: [cita el texto]". Consultado Cosentino no pudo aportar mayor precisión, aunque asevera que si escribió que esta danza la hacían "las negras"; ello debe entenderse de manera literal.

## Literatura tanguera

### Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Gran Buenos Aires

#### [Mira a la oriental] (habanera)

Mira a la oriental  
con el infeliz,  
cómo se divierten  
como Serafín.

Y en los días de gloria,  
días de vivir,  
mira a la negrita  
de calle gentil.

Y a las pobres negras  
las orientales  
les dedicamos  
esta canción.

Que las conserve  
toda la vida,  
toda la vida,  
de corazón.

**Fuente:** Entrevista a María Elena Aliendo (72 años de edad) por NPC. Paso del Rey (Pdo. de Moreno), 13 de septiembre de 2006.

**Comentario:** Se considera que la habanera, danza de origen cubano, fue una de las que propiciaron la aparición del tango en el Río de la Plata. La referencia a “las orientales” debe entenderse como “las uruguayas,” puesto que el Uruguay queda en la banda oriental del Río de la Plata y sus habitantes reciben indistintamente el gentilicio de uruguayos u “orientales”.

### **Habanera** (habanera de la Sociedad Los Infelices)

Si tú comtemplas sin fin  
el encanto de la vida  
nunca la cuentas perdida  
la verdad del infeliz.

Si los pájaros del aire  
nos brindaran su existir  
qué dulce se encontraría  
este pobre infeliz.

(Coro)  
No deseches niña, no,  
este tanto repetir  
que lo hace sin cuidado  
la pasión del infeliz.

Por eso mismo  
es que yo no quiero  
hablar de amores  
en Navidad.

Porque si digo  
que yo me muero,  
dirán qué tonto,  
gua, gua, gua gua.

**Fuente:** *La Broma*, 10 de enero de 1880, en Soler Cañas (1969: s/p).

**Comentario:** Otra habanera tradicional, en este caso de la Sociedad Los Infelices (de ahí la reiteración de la palabra “infeliz” en el texto). Según *La Broma*, fue cantada en la Nochebuena de 1879.

### **La Broma** (tango de la Sociedad Los Bromistas). Juan Vilaza (atrib.)

*Dedicado a los amigos de ese semanario*

(Voces y coros)  
Volvamos a cantá negrita  
pur cierto,  
nuestro tango popular  
ja, ja, ja.

Que tanto gutó el otro año  
a toda la sociedad,  
je verá!  
Si slgún pollo le fastidia  
y si noja,  
di tonta se va a embromá  
embromá  
y este año no fuma de hoja,  
ni de papé va a fumá  
¡ja, ja!

(Voces y coros)  
Embromemo a los pollo,  
ja todo!  
lu que di levita u frac  
puru frac.

Alzan cun delirio il codo...  
y no se quieren casá  
ja, ja,  
¿lu amito qué le parece?  
¿qué importa?

¿y como no va a importá?  
e verá  
si el árbol que no florece:  
¿qué sombra é que puede dá?  
¡figurá!

(Voces y coros)  
De "Las Bromistas"  
por vez segunda  
su voz profunda  
circulará  
y entre el murmullo  
de estos tres días,  
mil alegrías  
esparcerán.

(Voces y coros)  
Si el amito non precisa  
adió lo malungo todo,  
¡adió!  
con pena e ne corazón,  
¡qué doló!  
se retiran "Las Bromistas"  
no importa:  
seña que le convinó  
¡sí señó!  
no vamo pa la victoria  
nu má  
que es el "Jardín de la Broma"  
Ja, ja.

(Voz)  
En el bullicio  
que en estos días  
mil alegrías nos brindan ya,  
recordaremos

al pollo amado  
que con cuidado  
nos venga a hablar.

Allá é que no va encontrá  
allá nomá.

(Voz)  
Adiós malungo  
memoria... no  
a todo el mundo  
adiós, adiós,  
ya volveremos  
el otro año amo  
si é que econtramo  
un buen patrón.

**Fuente:** *La Broma*, 7 de febrero de 1880, en Platero (2004: 146-147).

**Comentario:** Tango que data de su poco conocido período creacional. Considerando el periódico que lo publicó, de la comunidad afroporteña, se comprende el contenido autoreferencial. La atribución a Vilaza corre por cuenta de Platero.

### **[Mundela y cagombo baila]** (tango)

Mundela y cagombo baila  
la mazurca y el chití inglés  
requebrando sintula solo  
y alastrando los pies.

(Coro)  
Baila, baila tú, muango neglo,  
y la benda meneala bien  
que ni el mismo carianga puela

con su gloria y su lusedé.

Voz con el limbo compla los negros  
que en la aflica cleada está  
para hacelo selvir de infame  
a la muestla fatalitá.

(Coro)

Poble neglo baila candombe  
y el quisanche plonto templa  
pala bailar en la cancha unidos  
los tres días de carnaval.

**Fuente:** *La Broma*, 6 de marzo de 1881, año I, VI época, en Rodríguez Molas (2000: 101).

**Comentario:** Otro tango que data de su período creacional. Obsérvese cómo se combinan palabras en español con otras en bozal y otras en algún idioma africano, así como las menciones de bailes de entonces, mazurca, chotis inglés y candombe. El *quisanche* es el nombre local de la *zanza*, un idiófono africano con lengüetas de metal que se pulsan con los pulgares.

**Corrientes. Una calle bien porteña.** Norberto Ismael Posadas

Hoy a vos todos te llaman  
¡Corrientes...!  
en un tuteo fulero.  
Porque naciste en el bajo  
pero jamás fuiste para arriba  
trepano de Leandro N. Alem.  
Cuando vos eras pequeña y  
angosta, para más dato,  
los porteños se abrazaban  
y de una vereda a otra  
escuchaban a Gardel

que plasmado en la pared  
bien lucía su retrato.

Al cruzar 9 de Julio  
que es tu hermana mayor  
por más tránsito y más ancha  
te saluda un gran señor  
y que se llama Obelisco.

No te graduaste avenida  
porque a vos no te hizo falta  
porque ya tenés bien alta  
tu historia de gran porteña  
y tus hermanas avenidas;  
la coqueta Santa Fe,  
Córdoba y la de Mayo  
te miran como asombradas.

Te fuiste engalanando  
de faroles encendidos  
y luces de marquesinas,  
sembrando hoy tus esquinas,  
tildaron a los maestros  
con sellos bien distinguidos.

Y cuando a vos te ensancharon  
y te vestiste de largo,  
te fuiste para el Abasto  
para escuchar a un cantor  
era morocho el señor  
y con pinta que mataba.  
Corrientes... tu historia  
da para todo. Y la música foránea  
nunca eclipsará tu gloria  
tu catedral es euforia  
de tango y de poesía

la dulce policromía  
de aquellos que te pintaron.

Los años fueron pasando  
y los autos transitando  
molestando al tranvía  
lo fueron aniquilando  
por eso que recordando  
es que te vuelvo a vivir  
Corrientes de mis ensueños  
te esperan en eterno sueño  
tus maestros tal cual dueños  
de una novia como vos  
cargada de los amores  
de taitas y jailaifes.

Yo también hoy estoy viejo  
y mis cabellos platean,  
aunque época no sea  
como la de aquellas horas  
espero que en otra aurora  
encuentre del otro lado  
una calle como vos...

“Chacarita”... digámoslo,  
entre comillas, por el  
punto final.

Y aquellos que aún no lleguen  
a ese punto de reunión  
desde cualquier cardinal  
recordando a los maestros  
también han de hacer lo nuestro  
en la hora que les toque  
con un verdadero enfoque  
de mi porteño sentir.

**Fuente:** Entrevista a Norberto Ismael Posadas (75 años de edad), por NPC. San Antonio de Padua (Pdo. de Merlo), el 8 de octubre de 2005.

**Comentario:** Aunque el paso de Norberto por la música no excedió el carácter de bandoneonista aficionado, gusta mucho de escribir poesía y prosa, cuya temática es variada, pero que suele tener a Buenos Aires como marco referencial. Este es el caso del poema seleccionado, laudatorio de una de las avenidas porteñas más emblemáticas, Corrientes. Es descendiente, por línea paterna, de Carlos Posadas (1874-1918), músico y compositor de tango del que se conocen 40 obras.



Norberto Ismael Posadas (NPC, 2005).

**Don Enrique** (tango). Rosendo Cayetano Mendizábal

Azul está el cielo y tranquilo el día  
mi alma delira de pena y dolor  
sentado en la orilla del río Luján  
cruzan mi mente las penas de amor.

En el fondo de estas aguas  
se encuentra sepultado  
la que fue mi bienamada  
y a quien tanto yo adoré.

Que triste es vivir  
sin poder amar  
pues no existe ya  
mi dulce ilusión.

Por mis pasiones amorosas  
me encuentro triste y abatido  
y en estos sitios yo busco calma  
para aliviar algo mis penas.

Soy fuerte de alma y pasión  
de amores desgraciados ¡ay!  
y le mando a mi triste ilusión  
¡para siempre mi último adiós!

**Fuente:** Partitura del tango homónimo (Pugliese, Buenos Aires, s/a).

**Comentario:** Este pianista y compositor nació en 1868 en el seno de una familia porteña acomodada -su padre fue el poeta Horacio Mendizábal (ver *infra*)-, y falleció en 1913. Aunque hubo otros compositores negros en el tango antes que él, su composición *El entrerriano* (letra de A. Semino y S. Retondaro), estrenada en 1897, se la considera fundamental en el establecimiento del tango



Rosendo Cayetano Mendizábal (anónimo, s/a).

como género constituido. Se conocen al menos 37 obras suyas, aunque en sólo una (la presente) es también letrista. Por prejuicios de la época, pues el tango era aún una música propia de la clase baja y, por ende, mal vista por el *establishment*, firmaba como "Anselmo Rosendo".

**Quejas del alma** (tango). Guillermo Desiderio Barbieri

(Recitado)  
Junto a la mesa  
de un pobre café,  
estas palabras  
de un hombre escuché:

(Cantado)  
Dicen que paso la vida sombrío,  
aquellos amigos que me ven sufrir,  
pero no comprenden que vive el hastío  
como un martillo clavado en mi sien.  
Y los que antes de mí se reían,  
porque no supieron la triste verdad  
no saben que aquella que yo más quería  
me llenó el alma de inmenso pesar.

Pero hasta mí  
nadie llegó  
cuando alcanzaron a ver que un dolor,  
iba tendiendo en lo gris de mi suerte  
dos garras de muerte  
su dardo traidor.  
Cuando la infiel  
me abandonó,  
todos con burlas venían a mí  
y ante las mofas  
terribles, sangrientas  
vengar esa afrenta  
mi mente pensó.

(Recitado)

Hizo una pausa  
y su llanto enjugó,  
y de este modo  
su historia siguió:

(Cantado)

En arrebatos de impulso violento,  
miré a la traidora cuando la encontré  
y sin que me hirieran sus torpes lamentos  
en su garganta mis manos crispé.  
Sin amistades ninguna en el mundo,  
pasé muchos años de agudo dolor,  
y como un vencido lloré sin segundo  
la mala estrella de mi puro amor.

**Fuente:** Partitura del tango homónimo (Julio Korn, Buenos Aires, s/a).

**Comentario:** Guitarrista, cantor y compositor, apodado "Negro." Nació en Buenos Aires en el barrio de Balvanera en 1894, y falleció en 1935 en el trágico accidente aéreo en el que también murió Carlos Gardel en Medellín (Colombia). Como cantor integró algunos dúos criollos, como Barbieri-Cardelli, para ser desde 1921 guitarrista de Gardel y Razzano. Realizó junto a Gardel giras por Colombia, España, Estados Unidos de América, Francia, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. Intervino en la película *Luces de Buenos Aires*, junto a Gardel, donde canta a dúo una chacarera con el guitarrista Ángel Domingo Riverol. Como compositor se le conocen 61 obras, muchas de las cuales llegó a grabar Gardel. Como era habitual entre los compositores tangueros de entonces, incursionó también en la música campera.

**Pordioseros** (tango). Guillermo Desiderio Barbieri

Cuántas veces en las noches, al mirar los pordioseros  
siento en mi pecho una pena que no puedo remediar.  
Y me acerco a los que dicen, con sus ayes lastimeros,  
el dolor de estar durmiendo junto a un mísero portal.  
Los contemplo con un dejo de pesar que me quebranta  
porque caen dentro de mi alma las angustias sin cesar

y parece que en mi pecho la tristeza se agiganta  
porque siento los dolores de los que sufriendo están.  
Me rebelo ante el destino cruel  
que miseria y dolores da,  
y apenado me pregunto:  
¿dónde está la caridad?  
¿Dónde se halla el gesto altruista  
que de grandezas se puebla?  
¡Si a los que andan entre niebla  
no se les tiene piedad!...

Miro a todos los que pasan sin que nada les consuele,  
sin que nada les preocupe de la vida en su ambular,  
y no saben, de egoístas, que la frase que consuela  
vale tanto o más, acaso, que la misma caridad.  
Mientras sigo, me pregunto: si no clavarán mi vida  
las garras del infortunio que castigan más y más.  
Pues comprendo que en la vida puede haber una caída  
y pasar noches amargas junto a un mísero portal.

**Fuente:** Partitura del tango homónimo (Fermata, Buenos Aires, 1953).

**Comentario:** Otro tango de Barbieri, cuya música también le pertenece. Fue grabado por Gardel.



Guillermo Desiderio Barbieri (anónimo, s/a)

**Y reías como loca** (tango). José Agustín "El negro" Ferreyra

Yo te vi, mujer, aquella noche,  
en el turbio bodegón de la ribera  
entregarte de lleno, tal cual eras,  
de penas, alegrías y dolores,  
a los tristes bandoneones del suburbio  
que en un tango lloraban sus amores.  
Yo te vi, mujer, aquella noche,  
más pálida que nunca,  
más triste y ojerosa,  
y vi que tu vida estaba trunca  
y que quemabas tus alas de linda mariposa.

Y no sé, mujer, porque  
si de coqueta o de nerviosa,  
de rara o vanidosa,  
reías y reías como loca.  
Y sin darte cuenta, tú,  
de que el tango en su agonía  
iba llevando en su triste melodía  
el alma enferma de tu vida rota.

(Recitado)

Oh, mujer, que aquella noche  
en el turbio bodegón de la ribera  
reías y reías como loca,  
sin saber que tu vida estaba rota  
y los tristes bandoneones del suburbio  
lloraban quizás tu último tango.

**Fuente:** Partitura del tango homónimo (Crismar, Buenos Aires, 1955).

**Comentario:** Ferreyra (1889-1943) fue cineasta. Comenzó produciendo películas mudas como *Una noche de garufa* (1915) y *El tango de la muerte* (1917), y fue el pionero del cine sonoro nacional, siendo la primera *Muñequitas porteñas* (1931). Otras películas suyas son *Calles de Buenos*

*Aires* (1934), *Puente Alsina* (1935), *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937), *La ley que olvidaron* (1938), *La mujer y la selva* (1941), entre otras. Su temática favorita fue el ambiente tanguero del arrabal. Ello lo motivó a incursionar en el mundo de la música, escribiendo la letra de 4 tangos. La incluida aquí es de uno de ellos (música de Eduardo "El chon" Pereyra). Fue grabado por primera vez en 1928 en Barcelona por Gardel.



José Agustín "El negro" Ferreyra  
(Couselo 1969: s/p).

## Entrevista a Joaquín Mauricio Mora

**Daniel:** Maestro Joaquín Mauricio Mora, de lo que ha compuesto en estos años fuera de la Argentina, ¿cuáles son los títulos que más satisfacciones le han dado?

**Joaquín:** Sí, he compuesto algunos temas pero he dado a conocer muy pocos. Sin embargo, he tenido suerte. En Colombia resultó un gran suceso un tango que titulé Malvada. Poco después, la cantante María Luisa Landín me grabó un bolero conocido por Punto muerto que gustó mucho. Pero el éxito más grande lo tuve en Cuba con el primer bolero tango que se conoció, lo hice en colaboración de Daniel Santos, famoso cantante portorriqueño y que grabamos juntos, él cantando y yo con el bandoneón, respaldado por la no menos famosa Sonora Matancera. La Asociación Cubana de Artistas, ARTIC, que instituía anualmente un premio para él o los compositores del hit del año, premiaron por una nimidad Patricia, que así se titula el bolero, pero como el premio era para



autores locales no nos lo concedieron.

**D:** Y otra pregunta que le hicimos al maestro Joaquín Mora fue, ¿qué está haciendo ahora, musicalmente, además de componer?

**J:** Actualmente estoy tocando el órgano, trabajo en hoteles como Bolitas en piano u órgano y tengo un pequeño conjunto para actuar en clubes nocturnos. También hago arreglos musicales para cantantes, bailarines, orquestas, etcétera.

**D:** También le preguntamos, ¿cómo conciben el tango los centroamericanos, le dan el mismo sentido que un habitante del Río de la Plata o le han agregado elementos localistas?

**J:** En Colombia y Centroamérica gusta, por lo general, el tango rítmico. Colombia, por los Festivales Anuales del Tango, tiene un público más versado acerca de orquestas, cantantes y compositores de tango. En Medellín la pasión por nuestra canción no tiene límites. Mientras nosotros perdemos la canción que siempre nos identificó con el mundo entero, en Colombia se la cultiva con fervor. Es triste eso. En Costa Rica, además de los tradicionales de siempre, se conoce y admira a Salgán y al “polaco” Goyeneche. Recibí una gran sorpresa en Panamá. En algunos supermercados se acostumbra a pasar música, pianito, como para entretener a la gente. Me sorprendió escuchar un tema de Piazzolla y luego otro y seguidamente otro. Por lógica curiosidad me acerqué a la cabina del disc jockey y le pregunté si esa modalidad gustaba, por toda respuesta me mostró varios LP del maestro Piazzolla. Gratísima sorpresa [...].

**D:** ¿Qué tipo de formación instrumental predomina para hacer tango en el territorio donde el maestro Mora se encuentra?

**J:** Ninguna en especial, nada de violines y mucho menos fuele. Por lo general el tango se toca con guitarras o instrumentos de viento [...].

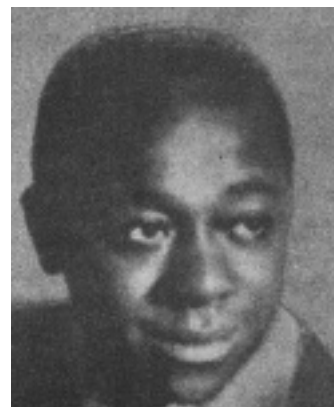
**D:** ¿Qué cree que nunca tendría que perder el tango?

**J:** Esa atracción extraordinaria que hace de sus oyentes fanáticos convencidos. El tango es una música que conquista admiradores para toda la vida.

**Fuente:** Fragmento del programa *Tango Testimonio*, conducido por Daniel Orlando Fitipaldi en LRA Radio Nacional, el 14 de noviembre de 1978.

**Comentario:** Mora fue un destacado y fino compositor de tango. Nació en Buenos Aires en 1905 y falleció en Panamá en 1979. Aunque no escribió letras, su inclusión tiene por interés rescatar algunos comentarios que vertió en una entrevista radial realizada en Buenos Aires mientras vivía en Panamá. La entrevista se realizó con una serie de preguntas enviadas por carta por el conductor

del programa y que Mora grabó las respuestas en cinta. Nuestro agradecimiento a su primogénito, Joaquín Mauricio, por facilitarnos la grabación. Mora se recibió de profesor de piano en 1921 en el Conservatorio Santa Cecilia. Luego de una destacada trayectoria en Buenos Aires, a fines de 1930 acompañó, junto a otros músicos, a la cantante Azucena Maizani en su gira por España, Portugal y Francia. A fines de 1933 volvió y comenzó a tocar en la orquesta de Vicente Russo en Radio Splendid. Luego formó su orquesta, actuando fugazmente. En 1943 emprendió un extenso viaje de 36 años por América viviendo, entre otros países, en Perú, Colombia, Estados Unidos de América, Cuba y Panamá, donde fallece. Dado que mantuvo su actividad compositora a lo largo de sus viajes, se desconoce el total de obras suyas, pero podría ascender a 50. Entre las más famosas están *Margarita Gauthier* (letra de Julio Jorge Nelson), *Divina* (letra de Federico R. Saniez), *Como aquella princesa* y *Frío* (ambas con letra de José María “Katunga” Contursi).



Joaquín Mauricio Mora (anónimo, s/a).

### **Tucumán Santa Rosa (Dto. Monteros)**

#### **[Yo soy un negrito fino]** (tango)

Yo soy un negrito fino  
que vengo de por aquí,  
vendiendo como pulpero  
y nadie querer comprar.

Seré porque soy muy negro,  
seré porque he de manchar,  
si toco con un dedito  
y ahora he de marchar.

Un tango cará cun tango,  
un tango cará cun té;  
si doy un besito en la frente  
y ahora que nadie ve.

**Fuente:** Aretz (1946: 609).

**Comentario:** Este tango fue recogido por Aretz en Tucumán. Está presentado con la signatura "539) Tango. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina Barraza" y con el siguiente comentario: "539) Diferente, pero de la misma familia. Ofrece también cierto parecido con una Canción de Julio Arzeno, de Santo Domingo, que publicó Carlos Vega (179, P. 242). El texto que acompaña nuestra melodía 539 es variante del que vimos con la melodía 726 de la p. 414."

## Literatura de Payadores

### Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Gran Buenos Aires

**[Pablo Vázquez, tu nombre no muere]** (vals). Gabino Ezeiza

Pablo Vázquez, tu nombre no muere  
los que no te olvidaron en vida,  
los que dentro de su alma se anida  
la lealtad, la franqueza, el deber.

Mientras que otros ayer pregonaban  
ensalzando mil veces tu nombre,  
olvidaron los hechos y al hombre  
cuando apenas dejaste de ser.

**Fuente:** Entrevista a Diana Peñaloza de Ezeiza (ca. 90 años de edad) por NPC. Luis Guillón (Pdo. de Esteban Echeverría), 21 de julio de 2005.

**Comentario:** Este vals fue cantado por la hija menor de Gabino Ezeiza (1858-1916). Por su letra, escrita con motivo de la muerte de su colega oriental Pablo Vázquez, podemos deducir que la compuso en 1897. Sobre el origen de la payada no hay concierto de opiniones, hay quienes la remontan al rapsoda griego, al África negra o al trovador medieval. Sin entrar en tan resbaladiza cuestión, lo cierto es que desde su génesis aquí tuvo como cultores tanto a blancos como a negros. Otros payadores de ascendencia afro fueron Francisco "Pancho" Luna (maestro de Ezeiza), Higinio Cazón, Luis García Morel y Juan José García. En su conjunto, contribuyeron a la gestación, consolidación y difusión, incluso

allende nuestras fronteras, como Ezeiza, quien llegó a payar en Montevideo. En lo ficcional, la payada escrita por José Hernández en *La vuelta de Martín Fierro* (1879) entre este y “un moreno”, es la expresión más conocida de la presencia negra en el género. Musicalmente, el payar de los negros no se diferencia del de los blancos, a no ser por su siempre ponderado agudo ingenio y delicadeza al improvisar, cualificaciones que hacen de Ezeiza figura epigonal de este arte.



Diana Peñaloza de Ezeiza (NPC, 2005).

### **A mi guitarra.** Gabino Ezeiza

Cuando en mis primeros años  
tus cuerdas pulsé inconciente  
tu acento arrancó a mi mente  
la idea para cantar.  
Fue desde entonces mi vida  
llena de amargura y llanto  
y tú la única entre tanto  
que me acompañó a llorar.  
Cuántas veces somnoliento  
de ti mismo avergonzado  
ante todos te he ocultado  
llevándote a mi mansión

y tú como protestando  
de mi íntimo pensamiento  
lanzabas tu último acento  
al dejarte en un rincón.

Si de algún trueno lejano  
el vago rumor sentía  
tus cuerdas lo repetían  
no dando a duda lugar;  
Y cuando en noches de insomnio  
yo no conciliaba el sueño  
te tomaba con empeño  
para ponerme a cantar.  
Hoy te dejo porque tengo  
llena el alma de amargura  
sin humor y sin ventura  
preso del cruel sinsabor:  
¿qué me resta? Solamente  
tú, muda, sin armonía  
yo, triste, sin alegría,

luchando con mi dolor.

**Fuente:** Ezeiza (1889: 32-33).

**Comentario:** Ezeiza nació en el barrio porteño de San Telmo -uno de los más tradicionales respecto a la población afro-, y comenzó a cantar a 14 años de edad, en 1872. Pronto ganó fama y su militancia la Unión Cívica Radical lo llevó por diversos escenarios en los que misturaba su arte con la arenga política. A raíz de esa filiación, cayó preso y en el ínterin sus enemigos quemaron su circo *Pabellón Argentino*. Llamado por sus contemporáneos “el decano de los payadores”, su producción asciende a 500 composiciones (Rey de Guido y Guido 1989: 545). A tal punto fue representativo de su arte, que el 23 de julio fue declarado Día del Payador por Ley Nacional en 1992, conmemorando su payada con el uruguayo Juan de Nava, en Montevideo, en ese día de 1884.



Gabino Ezeiza (anónimo, s/a).

**Mi caudal.** Gabino Ezeiza

Dos centavos y un cigarro  
constituye mi riqueza,  
un candelero, una mesa,  
una silla y un colchón.  
Después de mi mente brotan  
los desengaños más crueles,  
así es que en estos papeles  
hago una improvisación.

Unos pedazos de libros  
porque ninguno está entero,  
el lápiz, pluma, tintero  
y un cuadro de Napoleón.  
Después sacos, pantalones  
y aquel que mejor se halla  
parece que en la batalla  
fuera blanco de cañón.

Otro montón de papeles  
que yo llamo mis poesías,  
donde hay penas y alegrías  
todo revuelto a la vez.  
Cartas, episodios, poemas,  
declaraciones brillantes,  
se encuentran en este instante  
esparcidos a mis pies.

Los restos de una marquesa  
de la tía de mi abuela,  
la única herencia que queda  
para a mis hijos legar,  
que en balde con unos tientos  
diez veces la he reforzado,  
otras tantas me ha volteado  
aunque yo sé jinetear.

Tengo en el cajón los restos  
de una posta de pescado  
que la compré en el mercado  
anoche para cenar.  
Mi pobre guitarra ostenta  
una cuerda y dos clavijas,  
que pienso en alguna rifa  
cinco centavos sacar.

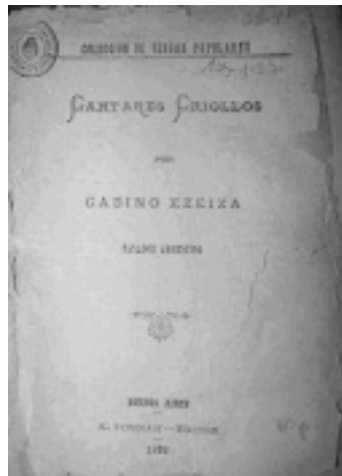
Para empeñar tengo prendas,  
que es un estribo chileno,  
dos argollitas de un freno  
y un tarro de kerosén;  
Una linterna sin vidrio  
que se la quité a un muchacho  
y papeles de despacho  
que dan en el almacén.

¡Miren que ha gastado plata!  
casi ni decirlo debo;  
Al menos desde Año Nuevo  
lo que he seguido hasta aquí,  
por lo menos diez centavos  
he gastado cada día;  
Por andar en compañía,  
por eso es que me perdí.

Tenía dos nacionales,  
como quien no dice nada  
los gasté de una sentada  
en mucho menos de un mes.  
Y después cinco centavos  
que antes de ayer he prestado,  
pero me han asegurado  
que han de pagarme interés.

**Fuente:** Ezeiza (1886: 47-49).

**Comentario:** Esta canción sobresale por el tono jocoso de su argumento.



Portada de *Cantares criollos*, de Gabino Ezeiza.

### **Una invitación especial.** Higinio D. Cazón

Hoy de mañana temprano  
una esquila recibí,  
el papel muy perfumado  
más o menos decía así:  
Perdone el atrevimiento  
que tengo señor Cazón,  
de ofrecerle una comida  
al terminar la función.

No solo es voluntad mía  
es también la de mi hermana  
estará Crecencia y Juana,  
Genoveva y Agustina,  
María Antonia y Agripina,  
Tuburcia y Doña Ramona,  
son excelentes personas  
buenas para la cocina.

Entre los animalitos  
que hemos de sacrificar,  
el toro viejo de tata  
el burro de mi hermano Juan,  
sólo la oveja de mama  
la vamos a respetar,  
hasta el lechón de mi primo  
lo vamos a degollar.

Del avestruz de mi hermano  
sacaremos la picana  
la chancha de doña Juana  
la vamos a choricar.  
Así que Higinio sabrá  
que si cumple el compromiso,  
cuando usted vuelva a su casa  
se llevará unos chorizos.

Hay chatasca y carbonada,  
locro de trigo del país,  
empanadas y pasteles,  
zapallo asado y chipá,  
tortas fritas, mazamorra  
humita y rosas de maíz,  
de potro un matambre asado  
y un guiso de bacaray.

Desde hace días mamita  
está haciendo la provisión:  
Manuela mandó la mesa,  
Sinforiana el asador,  
doña Ciriaca los bancos,  
Rufina mandó el colchón,  
yo soy la de los pasteles  
para obsequiarlo a Cazón.

No deje de traerlo a Nava  
el payador oriental,  
nos ha prometido Ezeiza  
que esta noche asistirá  
invite usted a sus amigos  
bien recibidos serán,  
así ¡que yo los invito!  
¿me quieren acompañar?

**Fuente:** Cazón (s/a: 35-37).

**Comentario:** Cazón, otro renombrado payador negro, nació en Buenos Aires en 1866 y falleció en Balcarce (provincia de Buenos Aires), en 1914. Hacia 1890 tenía consolidada su fama. Fue contratado por empresarios de circo y teatro junto a otros payadores. Recorrió gran parte del país como solista y haciendo payadas de contrapunto, como cuando se midió con Ezeiza en el teatro Doria de Buenos Aires el 30 de julio de 1896. La letra de esta canción la publicó en su libro *¡Alegrías y pesares!*, y está fechada en Córdoba en abril de 1889. Donde estaba su casa, Burela 2275, en el barrio porteño de Villa Urquiza, hoy lleva una placa recordatoria.



Portada del libro *¡Alegrías y pesares!*, de Higinio D. Cazón.

**Así soy.** Juan José García

Con medio siglo llevando  
guitarra y versos a cuestas,  
soy como un sol que se acuesta  
pero que sigue alumbrando.  
Lo que he sembrado cantando  
lo recogí en emociones,  
de frutos de mis canciones,  
son espigas de amistad,  
hice un altar de humildad  
en todos los corazones.

De que soy fruto maduro  
mi presencia lo atestigua,  
soy mojón de patria antigua  
en un siglo de futuro.  
Soy de estirpe de indio puro  
por varias generaciones  
y mis gauchas convicciones  
en esta advertencia queda,  
que sostendré mientras pueda  
afirmarme de los garrones.

Por eso a tranco de viejo  
no apuro mi caminata,  
fuego lento no arrebató  
y así el costillar parejo.  
Despacio se llega lejos,  
ya cumplí con mi destino  
y ahora de a poco me inclino  
igual que un sauce llorón,  
soy lo mismo que un mojón  
que está indicando el camino.

Y en ninguna atropellada  
ni reculo ni me agacho,  
soy palenque de quebracho  
que aguanto cualquier sentada.  
Tengo el alma bien templada  
y el que quiera esta carrera  
topármela de ende ajuera  
va este consejo entre otros:  
lazo 'e seis y bota 'e potro  
no es pa' que use cualquiera.

(recitado)

Y ahí les dejo mi experiencia  
con casi setenta inviernos,

y espero el descanso eterno  
sin más ley que mi conciencia.  
A los míos dejo de herencia  
la honradez en que he vivido,  
al fin de mi recorrido  
como el árbol quedaré,  
(cantado)  
sin juerzas, pero de pie,  
en guardia, no estoy vencido.

**Fuente:** Grabación efectuada a Juan José García (69 años de edad) por Inés Cuello para el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires, 8 de marzo de 1967.

**Comentario:** José García (1898-1975) fue el último payador afroargentino. Nació en Buenos Aires y a partir de 1919 comenzó a ser conocido. No efectuó grabaciones comerciales, aunque en el marco de investigaciones sobre los payadores, obran en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" cerca de una docena de interpretaciones suyas. Esta es una de ellas.

**Payada a medias milongas.** Martín "Matilimbimbe" y Agapito

Martín "Matilimbimbe"

En el barrio del mondongo  
conmigo no se purriá;  
vaya teniéndolo en cuenta  
si se decide a pagar.

Agapito

Yo resido en la otra orilla,  
en el barrio del Cordón;  
nadie me ha pisado el poncho,  
si le gusta, sépalo.

Martín "Matilimbimbe"

En l' Aguada y el Cerrito,  
en Maroñas y en la Unión,  
ocurrieron grandes cosas,  
pero a usted allí, no se oyó.

Agapito

La negrada del candombe  
metió ruido en su ciudad;  
¿con candombe - ¡Ya me explico  
sus payadas!... Ja, ja, ja.

**Fuente:** Wilkes y Guerrero Cárpena (1946: 277).

**Comentario:** Este texto se halla en un estudio sobre algunos géneros musicales rioplatenses, entre ellos la payada. Los autores lo clasifican como *payada a milonga partida*, una payada de contrapunto entre dos cantores cuya característica consiste en una "réplica musical caracterizada por un *contratema* compuesto en sentido contrario al del tema" (p. 99). Según ellos, estuvo vigente hasta 1880, lo cual nos sitúa la coordenada temporal de este ejemplo tomado a dos morenos, Martín "Matilimbimbe" y Agapito, este uruguayo, a juzgar por el contenido del texto que le corresponde.



Juan José García (Varela 1979: 82).

**Yo no soy pobre.** Luis García Morel

Mi idealismo  
mi vida empalma,  
hasta las horas  
de mi dolor;  
yo no soy pobre,  
tengo mucha alma  
y no es el oro  
mi buen señor.

Los que no entienden  
como yo entiendo  
de las caricias  
de la ilusión,  
que valen tanto  
que no las vendo;  
que no se compran  
si pobres son.

Los miserables  
con su dinero,  
que la avaricia  
los dominó,  
son sí más pobres  
que el pordiosero,  
aunque sus trajes  
digan que no.

Muchos estudian,  
gastan sus nervios,  
buscan más luchas,  
quieren más sol;  
y allá en la Biblia  
de los proverbios  
sólo dan vueltas  
de caracol.



Yo no soy pobre  
pues amo tanto  
que soy esclavo  
de la verdad;  
verdad que agita  
mi noble canto  
por los que quieren  
más libertad.

Cargo carretas  
hasta los topes  
con rebeldía  
del gran Jesús;  
rey sin corona  
para esos miopes  
que no han nacido  
para la luz.

**Fuente:** Seibel (1988: 50-51).

**Comentario:** Probablemente este texto haya sido un vals. García Morel (1875-1961) fue otro reconocido payador afroargentino. Jorge Luis Borges lo conoció en su barrio, Palermo, en ese entonces conocido como “barrio del cuchillo”, y se inspiró en él para crear algunas milongas. De adolescente fue albañil, soldado en el oeste de la provincia de Buenos Aires y peón de estancia en La Pampa, donde se midió con el mayor payador pampeano, Maximiliano Santillán. Dictó conferencias sobre literatura, tradición y filosofía y fue maestro del insigne payador José Betinotti.



Luis García Morel (Archivo General de la Nación, s/a).

## Literatura Académica

### Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Gran Buenos Aires

**Cantata heroica.** Ida Edelvira Rodríguez

Figuras alegóricas:

El patriotismo	(Bajo)
El genio de las batallas	(Tenor)
La libertad	(Contralto)
La patria	(Soprano)
Coros	

#### Primer momento

##### a) Introducción

Coro invisible

Desciende de los cielos y en vórtice espantoso  
los vientos de la Pampa veloz arremolina;  
cual huracán tremendo, su aliento poderoso  
del mar las ondas hinche, su mirada fulmina.

Le ve el poeta, y temple la lira ya olvidada,  
el labrador la estera sobre la tierra deja,  
el veterano esgrime la enmohecida espada,  
la madre al hijo abraza y sofoca su queja.  
¡Parece que los Andes su base estremecida  
sintieran, y su cresta, do el cóndor no anidara,

por titánico esfuerzo temblase conmovida  
y estruendo de batallas sus cóncavos llenara!

### Recitado

Patriotismo

¡Yo le siento también! Soplo purísimo  
viene a enjugar mi enardecida frente...  
quebrantará mi secular cadena  
su aliento prepotente?...  
con mi destino fiero  
en lucha sin cuartel, sufro la pena  
los martirios atroces  
que en su pugna inmortal sufrió altanero  
prometeo, hasta hundirse en el abismo  
las deidades feroces.

Coro

Las selvas del trópico se agitan: Él pasa,  
le lleva en sus alas el viento veloz;  
su aliento de fuego los aires abraza,  
profético canto entona su voz.

Tenor (invisible)

“Oíd, mortales el grito sagrado:  
Libertad, libertad, libertad!”

### Recitado

Patriotismo

¡Oh, sí! Se escuchó misterioso acento,  
y nueva fuerza siendo  
que me impele mis hierros a trozar.

Tenor (invisible)

“Oíd el ruido de rotas cadenas etc.”

Patriotismo

Como Espartaco, la cadena horrible  
mi anhelo irresistible  
¡al fin en trizas mirará saltar!  
(Rompe sus cadenas)

### Música

Patriotismo

¡Libre!, ¡libre! Soy un ave  
que de un clima a otro pasa:  
¡hoy sobre el trópico canto,  
mañana en la yerta pampa!  
los hierros de tres centurias  
rompió fuerza sobrehumana  
álzase a mi voz, soberbias,  
las blancas olas del Plata  
y del Rímac, dulcemente  
suspiran las ondas lánguidas.

Genio de las batallas

¡Mi poder incontrastable  
halló el Alcides  
que hará abatir de los Andes  
las cumbres jamás holladas!  
de los cráteres ardientes  
haré ciclópeas fraguas,  
y de opresoras cadenas  
libertadoras espadas.

Patriotismo

Mi fuerza nunca tomada  
busca el héroe

Patriotismo y Genio de  
las batallas

Que escalará las montañas.

Tenor, bajo y coro

Y de la vieja Europa  
los asombrados ojos  
brillar en el espacio  
verán un nuevo sol  
y alzarse en medio al fuego  
de cien y cien combates,  
cual nuncio de victorias,

celeste pabellón!

### **Aria**

#### **b) La lucha - el triunfo**

##### **Recitado**

La libertad

Cual pasaban en vértigo furioso,  
sembrando destrucción sobre la tierra  
en el sueño profético  
del exilado en Padnos, de la guerra  
los jinetes extraños;  
así cruzar ante mis ojos veo,  
tras un guerrero, un escuadrón glorioso.

##### **Música**

Y a la legión invicta que conquistara un mundo  
perder por vez primera su indómita altivez.  
y en "San Lorenzo," el héroe, la fulgurante espada  
mostrar al oprimido, llevándole a vencer.

Baluartes inaccesibles de altísimas montañas,  
decir a su falange: "De aquí no pasarás"...  
salvar sus precipicios, bajar por sus laderas,  
y en una tierra esclava, mi nombre pronunciar.

De Chacabuco anuncian la espléndida victoria,  
así notas rumorosas del bélico clarín...  
mas miro densa sombra velar el "Sol"... ¡No, rásgala,  
y en Maipo nuevos lauros conquista el adalid!

##### **Recitado**

Lima ideal, sultana voluptuosa  
que contempla en el Rímac su hermosura,  
engalana su regia vestidura

con flores de azahar, y espera ansiosa  
a su libertador, que en mi deseo  
la salva como a Andrómeda, Perseo.

##### **Música**

Contralto y coro

¡Sí! La ciudad gloriosa  
de los altivos incas,  
recibe engalanada  
al héroe salvador,  
y se alzan de las huacas,  
para aclamarle férvidas  
las milenarias momias  
de los hijos del Sol.

##### **Aclamación**

Voces lejanas

"Loar eterno al héroe  
que del padre inmortal la gloria excelsa  
da a conocer al mundo.  
Póstrense ante él de hinojos las edades  
y los pueblos pasados y futuros  
proclámenle invencible!"

##### **Segundo momento**

##### **La muerte**

##### **Recitado**

Patria

Bardos, cubrid las liras  
con fúnebres crespones,  
y suspendedlas de los mustios sauces  
que del inmenso Plata  
bañan sus ramas en la linfa fría.

Pueblos ingratos, que le visteis solo  
atravesar los mares,

dejad correr el llanto: el héroe espira  
en extranjeras playas.

### Música

Sobre la frígida tierra extranjera,  
en su delirio ve la bandera  
que a la victoria llevó su acción;  
y moribundo pide a sus hijos  
que al patrio suelo lleven prolijos  
su corazón.

Y otros espacios buscando el alma  
huye, y extiende su yerta calma  
de los sepulcros la soledad,  
y sólo turba su paz grandiosa  
el fiero acento, la voz gloriosa  
de ¡libertad!!  
y unidos a ella vibran  
los funerales sonos:  
¡bardos, cubrid la lira  
con tétricos crespones!

### Tercer momento Apoteosis

Soprano, contralto, tenor  
y bajo. Repite todo Tutti

Del Plata las bravas ondas,  
del Andes las rocas ásperas,  
los fragosos ciclones  
de la Pampa ilimitada;  
todo se anima y conmueve,  
inmenso coro todo alza,  
y el Pacífico responde  
de Atlante a la voz airada:  
“¡Gloria al héroe!” “¡gloria al héroe!”  
todo clama.

Para aclamarle surgimos  
las aborígenes razas,  
de nuestros hondos sepulcros  
por sus hechos evocadas

El querandí belicoso  
su grito lanzó en la Pampa,  
y contestó el araucano  
en la Patagonia helada.

Del Uruguay en las márgenes  
blandió el charrúa su lanza,  
y del Paraguay sus flechas  
templó el guaraní en las aguas.

Hoy en paz descansaremos  
en nuestras tumbas calladas:  
de nuestra patria la tierra  
no oprime extranjera planta.

**Fuente:** Manuscrito d el Instituto Nacional del Teatro, caja 482. Buenos Aires, s/a.  
**Comentario:** Ida Edelvira Rodríguez (1860 - ¿?) fue una humilde pero reconocida poetisa afroargentina. Sus mayores habían sido esclavos propiedad de la familia Estrada. Vivía en una sencilla habitación de inquilinato en la calle Venezuela, en el barrio San Cristóbal. Trabajaba como correctora en un pequeño diario vespertino y escribiendo breves noticias semi-sociales para otro (González Arrili s/a). Comenzó a publicar de joven, pues aparecen poemas suyos en la revista *Álbum del Hogar* en 1878 (Frederick 1993). Esta *Cantata heroica* era, originalmente, cantada. Su música, del compositor afroporteño Zenón Rolón (1856-1902), se halla perdida.



Ida Edelvira Rodríguez (Archivo General de la Nación, s/a. Cortesía de Lea Fletcher).

### Poesía mayúscula

Como vuelvas a asomar T  
a esa puerta Guadalu P,  
con ayuda de una tran k  
te haré que caigas de bru CC  
ya hace tiempo que te di G  
que si un galán te sedu C,  
ni aquel que todo lo pue D  
te libraré de la nu B.  
Y a fe que no ha de valer T  
que tu madre te discul P;  
por que si ella es de mante K  
y a tu defensa la indu CC,  
mi carácter no transi G  
en cuanto al honor condu C,  
y mi cólera no ce D  
si a la cholla se me su B.  
Di pues a ese mozalve T

que por el colmillo escu P  
que deje de hacer la ros k  
por mi casa entre dos lu CC.  
Pues si no con este di G  
que aquí en mi mano relu C,  
le hago una caricia adre D  
y muere en edad impu B.  
Esto dijo el tío Cero T  
a su hija Guadalu P  
que le escuchaba muy fres k  
y engulléndose altramú CC,  
y en prueba de su homena G  
como hija obediente y dul C  
abre la puerta mas tar D  
a su adorado queru B.

**Fuente:** *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881* (1880: 124-125).

**Comentario:** El poema aparece en la "Sección festiva" del *Almanaque del Progreso*. Hasta entrado el siglo XX, era común la venta de almanaques que, además de las indicaciones calendarias, contenían diversos materiales destinados a la educación y al entretenimiento. El *Almanaque...* era una de las tantas ediciones finiseculares de la comunidad afroporteña. En este poema el anónimo autor juega con la pronunciación de las letras del abecedario completar el final de la palabra de cada verso, ingeniándose las en su repetición para indicar el plural.

### El piano. Rosario Iglesias

¿Cómo explicar la sensación que siente  
mi corazón al escuchar el piano,  
y el mundo de impresiones que en la mente  
forman un dulce y misterioso arcano?

Él me conmueve: cuando atenta escucho  
la alemana balada, fugitiva  
melodía süave, en vano lucho

reteniendo una lágrima furtiva.  
Lágrima que dice cuanto siento!  
ella mas que la pluma explicar sabe;  
dulce efluvio del tierno sentimiento,  
emanado del piano al eco suave.

Mas explicar no puedo lo que siento;  
incolora es la pluma al describirlo;  
pues sólo pertenece al pensamiento  
y no sabe la lengua traducirlo.

**Fuente:** *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881* (1880: 81).

**Comentario:** De esta poetisa no se conoce ninguna referencia biográfica. En el *Almanaque...* aparecen los dos poemas aquí incluidos y una traducción del francés de *El monje de Kremsmunster*, cuento de Alfonso Karr, por lo que se deduce que poseía una amplia capacidad intelectual y gozaba de elevado reconocimiento entre sus contemporáneos. Sobre esto, cabe consignar una versos laudatorios de Camacho aparecidos en la sección "Rasgos al carbón," del periódico afroporteño *La Broma*, el 15 de agosto de 1978 (en Platero 2004: 134):

A una célica bondad  
le acompaña un verso bueno;  
y un corazón siempre lleno  
de dulce sinceridad.

**Amistad.** Rosario Iglesias

*A mi amigo el señor D. Casildo G. Thompson*

Tengo en la vida, por mi ventura,  
para consuelo fragante flor,  
y ella es la sola que, con ternura,  
bella me ofrece su casto amor.

Es en su cáliz que presurosa  
sonrisa o llantos deposité,  
y de la bella, tan bondadosa,

el nombre santo siempre invoqué.  
Ella, al mecerla la suave brisa,  
dame su aroma, me da su amor;  
mientras el Céfiro que se desliza  
su blando arrullo suena en redor.

Y esa flor bella cuyo perfume  
aromatiza mi soledad,  
con el encanto que en sí reúne,  
por nombre lleva: "Noble amistad!"

**Fuente:** *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881* (1880: 82).

**Comentario:** Otra obra de esta desconocida poetisa, fechada en febrero de 1878.

**Lincoln.** Horacio Mendizábal

¿Quien fue, decidme, el mártir inocente  
terror de traficantes y caudillos,  
ante el que se postraron cien castillos  
al rudo asalto de su invicta gente?

¿Quién el grande demócrata valiente  
que del esclavo quebrantó los grillos,  
y al trozar para siempre sus anillos  
dobló angustiado la inspirada frente?

¡Lincoln! ¡Lincoln! él fue quien poderoso  
del polvo alzara una afligida raza,  
sintiendo el premio traspasado el pecho.

Que el tirano crüel halla alevoso  
cuando cierta derrota le amenaza  
en el puñal sangriento su derecho.

**Fuente:** *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881* (1880: 94).

**Comentario:** Medizábal (1847-1871) fue un poeta afroargentino del siglo XIX. Murió de fiebre amarilla a los 24 años, mientras ayudaba a sus conciudadanos infectados como Secretario de la Junta Popular. Pese a su corta vida publicó dos libros, *Primeros versos* (1865) y *Horas de meditación* (1869), dedicado este al entonces Presidente de la Nación, Domingo Faustino Sarmiento. Su hijo, Rosendo Cayetano Mendizábal, fue un reconocido pianis-



Horacio Mendizábal (anónimo 1880: 56).  
ta y compositor tanguero (ver *supra*).

**Soneto.** Horacio Mendizábal

Ve, pues, suspiro de mi pecho amante;  
ve, pues, suspiro desolado y triste  
y al ser que adoro, tú, de do saliste  
dile, y cuál es mi corazón constante.

Dile cuál es mi seno palpitante,  
dile cuál es el fuego do viviste  
cuando en mi mente enamorada viste  
¡dulce, amoroso, tímido, anhelante!

Dile en su seno te reciba: dila  
que uno me envíe de pasión sincera:

que si en su pecho de candor te asila.  
Mi vida hará gloriosa y placentera:  
que en santo amor, y la virtud tranquila  
ella será mi Dios, mi vida entera.

**Fuente:** *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881* (1880: 93).

**Comentario:** Otro poema de Mendizábal, que lleva por subtítulo "(Inédito)". Se trata de una de sus últimas obras, pues está fechada en abril de 1871, año de su muerte.

**Don.** Horacio Mendizábal

¡Si! "DON"; "DON" y "DON y "DON";  
pues dicen "DON" Juan, "DON" Pedro  
"DON" le dan al quitafamas,  
al doctor y al basurero,  
y "DON" me dicen a mí,  
y no, simplemente, Eugenio;  
Que cualquier gato de "DONES"  
colmado tiene un granero,  
y a una gallina, un papanata  
"DON" le planta y queda fresco.  
Y hay "DON" Juan de los Palotes,  
"DON" Manuel y "DON" Tadeo,  
"DON" Justo, el que trae el agua,  
"DON" Emilio, el zapatero,  
y esto con un gran "SEÑOR"  
al "DON" perenne, antepuesto,  
porque "DON" decir tan solo  
crimen sería muy negro  
y es de regla "SEÑOR DON"  
en la carta y en el verbo.  
- ¿Y porqué, siempre, decir  
el "SEÑOR DON" sempiterno?  
- ¡Toma! Porque, así, lo usaron  
mis mayores, mis abuelos,

y a todas las antiguallas  
se debe guardar respeto,  
y porque así nos dirán  
"SEÑOR DON" Fulano Agrello  
y el "SEÑOR", siempre, con "DON";  
con el DON su compañero.  
- Pero más bello, elegante  
es el decir, por ejemplo:  
"Señor Justo Sandoval",  
sin aquel "DON" tan añejo,  
más repúblico y sencillo,  
más democrático y nuevo,  
más liberal y simpático,  
y sin pomposos floreos;  
Que, al fin, ese "SEÑOR DON"  
es el sobre de un billete  
querrá decir, simplemente,  
a Perico, el tintorero,  
a Juan de las Casas Blancas,  
o a Luis de Ranchos Overos.  
Abajo, pues, ese "DON"  
grande, antiguo, palaciego,  
con el "Señor" hay bastante,  
y, sin él, mejor, yo pienso;  
pero, ya que no podéis  
echar ambos al Leteo,  
que, sólo, "Señor Fulano"  
se diga: "Señor Alfredo";  
"Señor Mariano Galindez";  
y no: "Señor "DON" Eusebio";  
que tal queda para corte  
de soberano soberbio,  
y no sienta en la República  
ese vano cacareo.  
Y eso que del "DON" afirmo  
hasta la "DOÑA" lo entiendo,

pues, no hay cosa más ingrata  
al oído que escuchar esto:  
"SEÑORA "DOÑA" Cantoña,  
o escuchar, por ejemplo:  
"SEÑORA DOÑA" Gorgoña"  
o "DOÑA" Gniña del Gneño".  
Abajo, pues, el "DON" macho  
y el "DON" hembra caiga al suelo.  
Y que se escriba, tan sólo,  
y sólo diga el acento:  
Señor Juan; Señora Juana,  
sin "DOÑA" antigua y "DON" viejo.

**Fuente:** Mendizábal (1865: 145-147).

**Comentario:** De claro contenido social en rebeldía con los atributos del tratamiento de don reservado, en esa época, para las personas de elevado prestigio, en este poema Mendizábal no deja de lado, sin embargo, el matiz irónico y hasta cómico. Véase al respecto la última parte del *Relato sobre la esclavitud y sus consecuencias*, de Élica Juana Obella, en el que también se advierte la necesidad de un cambio de costumbres en el tratamiento de las personas blancas, en el contexto de las fuertes asimetrías socioculturales entre blancos y negros.

**¿Para quién?...** Leopoldo María Nestzbi

Esa hechicera mujer  
que vive para el amor;  
esa que mandó el Señor  
a la tierra descender  
para hacernos comprender  
lo bueno que hay por allí...  
¡Para mí!

Y esa que en coquetear  
emplea su juventud  
y piensa que la virtud  
se opone a su bienestar;



esa que sólo bailar  
sabe, y ceñirse el corsé...  
¡Para usted!

La que sencilla y amable  
es de todo respetada;  
la que ostenta inmaculada  
su virtud inquebrantable  
y en su pasión inmutable  
sabe amar con frenesí...  
¡Para mí!

Y la que hipócrita miente  
cariño y virtud sin tasa;  
la que las horas se pasa,  
envidiosa y maldiciente  
en difamar a la gente  
que su perfidia no ve...  
¡Para usted!

Esa niña pura y buena  
que en su virginal candor  
no comprende que es amor  
lo que el alma le enajena;  
esa que dulce y serena  
siempre en mis ensueños vi...  
¡Para mí!

Y la que torpes pasiones  
muestra en lascivo mirar  
y se ocupa de explotar  
amantes bobalicones;  
esa que trueca en doblones  
su honestidad y su fe...  
¡Para usted!

La niña que en grado igual

es pura, dócil, hermosa,  
intachable en lo moral,  
en fin... un ser ideal  
mas que mujer una hurí...  
¡Para mí!

Y la setentona fea  
que bruja o diablo parece;  
esa que ni aún merece  
por egoísta y por fea  
que emprenda yo la tarea  
de hallar consonante en e...  
¡Para usted!

**Fuente:** *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881* (1880: 91-92).

**Comentario:** Nada hemos podido averiguar nada sobre este autor finisecular, probablemente porteño. Este poema aparece fechado en enero de 1879. Obsérvese la ingeniosa terminación de cada sextina con dos tipos de expletivos que dan sentido a lo expresado.

**¡Ven!...** Froilán Plácido Bello

¡Ven aquí vida mía! esta es la gruta  
do sin cesar con ansiedad te espero;  
este lecho de zarzo y madre selva  
te ofrezco compartir en casto sueño.

Ven, al pie de este sauce, cuyas ramas  
a brindarnos se inclinan amorosas  
su sombra delicada y los acentos  
que modula la brisa entre sus hojas.

Lanzarán sus gorjeos caprichosos  
las canoras y alegresavecillas  
y el cercano arroyuelo los murmullos  
nos dará de sus aguas cristalinas.

Las auras cadenciosas, ya cansadas  
de jugar con el junco y las hachiras,  
correrán de los bosques anhelosas  
a besar el carmín de tus mejillas.

Los seibos orgullosos nos presentan  
sus flores, y los nidos de paloma  
tejidos en sus ramas nos prometen  
una historia de amor a cada hora.

Las aves fugitivas en bandadas,  
van batiendo los aires con las alas,  
y los peces dorados en el lago  
se deslizan mostrando sus escamas.

Ven, aquí, contemplemos este cielo  
diafanado con blancas nubecillas,  
admiremos los grupos deliciosos  
que forman lentamente allá, perdidas.

¡Ven!... se acerca la noche presurosa;  
¡ven!... escucha las suaves armonías  
que producen las ondas del océano  
con los ecos del bosque confundidas.

Es el himno sublime que natura  
en notas deliciosas nos entona:  
es un eco del cielo desprendido  
para hacer de dos almas una sola.

**Fuente:** Ford (1899: 87-88).

**Comentario:** Bello nació en la localidad bonaerense de San Isidro (Pdo. de San Isidro) en 1853, pero desde niño vivió en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Provenía de un hogar humilde, fue poeta y periodista. Fundador en 1884 de la revista *El Eco Artístico*, este poema fue originalmente publicado allí. Falleció en 1893.



Froilán Plácido Bello (Ford 1899: 83).

### **Canto al África.** Casildo Gervasio Thompson

*Al señor Teodoro R. Saavedra*

Bajo un cielo fulgente  
de límpido color, con blancas nubes  
-como tejidas a las de querubes-,  
cielo de millones de luceros  
que refulgen en noche de embelesos  
con amante porfía  
cariciando la tierra con sus besos.  
Bajo un sol de flamígeros colores  
que ilumina el espacio en rayos de oro:  
con un aire de aromas y un tesoro  
en rubíes y perlas de sus flores:  
hay una tierra virgen que fue cuna,  
por duelo o por fortuna,  
de una raza que es mártir por su historia:  
raza digna de gloria  
porque es noble y altiva  
como el león que entre la selva mora,  
y que en acerba hora  
arrastró al abismo de la infamia,  
¡ah! sin temblar la fratricida mano,  
de un bárbaro Caín, cruel, inhumano...

¿sabéis cómo se llama  
esa tierra divina y bendecida,  
esa joya que al mundo Dios legara,  
esa púdica virgen ofendida  
que humillada descuella?  
¡Se llama ÁFRICA, sí, África bella!

Es la cuna del negro: esa es la patria  
del eterno proscrito que la llora  
y lejos de sus lares  
eleva en patria extraña voz sonora  
entonando el cantar de los pesares.

Del negro esa es la cuna;  
del paria universal. El sol ardiente  
que besó en la niñez su altiva frente  
también le vio partir con triste duelo,  
con planta ensangrentada,  
arrastrando el dogal, mirando al cielo,  
testigo de su afrenta y del vil sello  
que un verdugo feroz le puso al cuello.

Esa tierra, la imagen seductora  
de un perdido paraíso de delicias,  
de luto se cubrió, desde la aurora  
al ocaso del sol de muchos siglos.

Sus hermosas riberas  
que poblaron ayer barcas ligeras;  
sus márgenes risueñas y floridas,  
sus bosques y sus selvas, adolidas  
veláronse la face...  
¿sabéis lo que sucede y por qué triste  
la bellísima virgen africana  
sus galas se desviste  
y no ostenta sonrisa de sultana?  
Porque sonó una hora ¡hora maldita!  
de oprobio y de vergüenza en que una grita

que dijo ¡esclavitud! se oye en los aires,  
y del callado valle al mar airado,  
desde la altiva cumbre al bajo prado  
una fiera sedienta  
que se llamó hombre blanco,  
el seno desgarró al África virgen  
con avidez brutal, saña sangrienta.

A contar de aquel día  
de lágrimas y duelo  
no brillaron los rayos en el cielo  
del sol de la justicia.  
El tronco del baobal que fue la choza  
de cien generaciones,  
hogar que dio Natura generosa  
y respetaron tigres y leones  
de la selva africana,  
cayó al golpe de la hacha del verdugo;  
y porque a este plugo  
entre ¡ayes! salió el niño y la doncella  
de labios de color y ojos de fuego,  
de chispeante mirar y voz de ruego,  
y universal clamor se oyó en los aires  
que atravesó la nube y llegó al cielo  
demandando piedad para aquel suelo;  
el cielo estaba sordo;  
ni aún el grito del párvulo inocente  
que en todo pecho humano encuentra eco  
el corazón del blanco halló clemente.

La plegaria sentida  
que los maternos labios balbucearan  
oyó frío, insensible, el homicida:  
aquella humana fiera  
quiso que el débil niño  
en los benditos brazos de su madre  
los golpes de su látigo sufriera.

¡Ah! déspota y cruel; él es el amo  
que concede la vida y da la muerte,  
que no conoce ley, débil ni fuerte,  
ni aquel Dios justiciero  
que ve la iniquidad y es juez severo.

Así le vio llegar el hombre negro  
al dintel secular de su morada,  
santuario eterno de tranquila dicha  
por nadie profanada.

y al mirarle ante sí amenazante  
con el hierro en la diestra,  
se inclina suplicante

pretendiendo calmar su ira siniestra.

Eleva pues la voz con dulce ruego  
mientras surca su faz llanto de fuego  
que conmoviera acaso hasta a las fieras:  
“Detente -el negro dice- esta es la choza  
do se anida el recuerdo de una esposa  
que perfumó de amor la vida mía  
y fue luz de mis ojos

que extinguirá su brillo en mi agonía.

Detente por piedad: aquí nacieron  
dos trozos de mi alma  
que me inundaron en bendita calma;  
dos estrellas, dos perlas, mis dos hijos,  
preciosos talismanes

que dan nervio a mi fuerza ya abatida  
y en su raudal de amor me infunden vida.”  
pero el blanco inhumano

sonriendo con desprecio, el pie adelanta:  
“Detente -el negro implora- que tu planta  
respete el templo humilde de mi dicha.”

Y el blanco inexorable,  
fustigando del negro el rostro bravo,  
le dice con desdén intolerable:  
“¡Aparta negro vi, aparta esclavo!...”

¡Ah! maldito, maldito por mil veces  
seas blanco sin fe, tu cruel memoria  
sea eterno baldón para tu historia  
que deshonne a los hijos de tus hijos;  
y lleven en la frente

la mancha de la infamia que tú hicieras  
cual lleva el hombre negro eternamente  
las heridas del alma que le abrieras.

Maldito seas, sí, que hasta te arroje  
de su seno la tierra,  
porque fuiste su aborto y fue tu vida  
signo de cruda y fraticida guerra.

Más, no, cese la ira,  
su misión el poeta no realiza  
del odio en la región, y de su lira  
sólo es dulce el acorde y sonoro;  
si de la paz la oliva simboliza  
y es el amor el numen  
do va a beber la inspiración divina,  
que cual voz de sirena peregrina,  
traiga a los seres en el mundo extraños  
a la región de luz do el odio cesa  
y de la fraternidad la aurora empieza.

Hay en el cielo nubes de oriflama:  
aparece una aurora esplendorosa  
entre velos de nácar y de rosa  
presagiando un radiante y nuevo día.  
Se siente en el espacio una armonía  
cuyo eco celestial arroba el alma  
en éxtasis divino;  
tan dulce es su rumor, tan peregrino.  
La selva se estremece, el mar suspira;  
y en esas ondas de cristal y nieve  
el cielo azul se mira

como mujer coqueta en terso espejo.  
De las flores de vírgenes praderas  
al sollozo del aura estremecidas  
de embriagador aroma  
surgen olas ligeras...  
¿Sabéis lo que sucede?  
¿Sabéis por qué Natura conmovida  
el tesoro descubre do se anida?  
Porque viene ya el sol que África espera;  
el sol que al oprimido y al esclavo  
una voz de profeta predijera,  
el sol de la Redención: sonó la hora  
en el cuadrante del destino:  
ya en nombre del amor se dan las manos  
esclavos y tiranos  
y libres y oprimidos;  
pues la IGUALDAD de la JUSTICIA hermana  
los quiere en un abrazo confundidos.

**Fuente:** *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881* (1880: 71-76).

**Comentario:** Thompson uno de los mayores poetas afroargentinos del siglo XIX, también fue compositor, especialmente de obras religiosas. Nació en Buenos Aires en 1856 y murió en la misma ciudad, en 1928. Hijo del músico y capitán Casildo Thompson (1826-1873), realizó la carrera militar llegando al mismo grado que su padre, interviniendo en diversas luchas internas del país en 1874, 1880 y 1890. Este poema, en su versión completa, no se conoce por primera vez a través del libro de Ford (1899), como dice Solomianski (2003: 214), sino que fue publicado 19 años antes, en la fuente citada. Como podrá cotejarse, la versión de Ford, que es la que se conoce y se reproduce siempre, contiene bastantes diferencias con esta, más cercana a la original. *Canto al África* fue escrito en marzo de 1878 y leído por su autor el 1 de abril de 1878 en una conferencia en la Sociedad Fomento de las Bellas Artes. Según Ford (1899: 112) "es digna de ser aprendida por los descendientes de la raza, como una joya apreciable cuyas chispas fulguran la verdadera pena, la lucha del espíritu la tendencia del corazón al bien".



Casildo G. Thompson (anónimo 1880: 70).

### **Tu acento.** Mateo Elejalde

Siempre en ti pienso, querida mía,  
nunca tu imagen puedo olvidar,  
oigo tu acento cual la armonía  
que el avecilla sabe cantar.

Allá en la noche de dulce calma  
cuando es la hora de reposar;  
te envió un suspiro dulce del alma  
que tu recuerdo me hace exhalar.

Cuando despierto por la mañana  
tu dulce acento creo escuchar,  
corro ligero por la ventana...  
y ni tu sombra puedo encontrar.

Y en el susurro, y en la armonía  
en el murmullo que hace al pasar  
la fresca brisa, querida mía,  
siempre tu acento creo escuchar.

**Fuente:** *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881* (1880: 94-95).

**Comentario:** Poco se sabe de este poeta. Según Tomás Platero (comunicación personal), nació hacia 1862 en Buenos Aires y en 1878 publicó un folleto con algunas de sus creaciones que había presentado en la Serie de Conferencias que celebró la Sociedad Fomento de las Bellas Artes. Su hermano mayor, Santiago, también poeta, nació hacia 1853.

**Confidencias.** Manuel T. Posadas

*A mi amigo C. G. Thompson*

A ti, querido Casildo, que eres el primer vástago de un amigo inolvidable, que tanto he querido y respetado en vida, y que con tanta veneración y respeto lo recuerdo; que eres un buen muchacho, que frecuentemente te entregas a la meditación y al estudio, buscando afanoso en el mundo de la filosofía la razón de ciertas aberraciones humanas de difícil explicación, que sabes llorar y reír, y cantar en lindos versos y gallarda prosa a la belleza seductora y al gracioso continente de nuestras vestales modernas; quise dedicarte esta ensalada aderezada con las más exquisitas especies, de nuestra sociedad elegante.

Te prevengo, que si tienes gusto en escucharme, deber dejar a un lado la crítica que puedes y tienes derecho a hacer de esta ensalada, cuanto a su estilo y forma literaria.

Punto y sigo adelante.

No sé si te habrás fijado, que a la sociedad le gusta, que la engañen riéndose, y a las mediocridades un tanto vanidosas, que les dediquen honores inmerecidos.

Declaro con toda sinceridad de que es capaz un hombre nacido de vientre humano, que esta no es una indirecta directa a ciertos alcornoques de campanilla, que se ven donde se ven sin saber cómo ni cuándo.

Creo inútil suplicarte, que guardes la más estricta reserva respecto a estas confidencias, pues no faltará quien diga por vía de represalia, que mis ideas son antiguas y un tanto usadas cuando pretendo sostener que no a todos los niños que lloran es prudente arrimarles a los labios la mamadera.

Desearía también, decirte, que todo lo que te he dicho y que te voy diciendo de la manera más trivial e inocente, par en medio de los que nos están escuchando, y de paso le iré libre, lo que espero no sea materia de una controversia

pedagógica y en estilo figurado.

Empezaré por decirte, que busco siempre con avidez, con cautela y con cuidado, el semanario la "Broma", para que me sirva de barómetro; porque a la verdad, yo ando rumbeando para saber a punto fijo el grado del progreso moral y materia en que se encuentra nuestra sociedad.

Suelo leer de cuando en cuando, un aviso que dice: "el martes se reúne la sociedad 'Tal', para elegir presidente" voy digo, con el inventor de la Esperidina de naranja agria: "cuidado con el engaño".

Este aviso, es el signo precursor de futuras borrascas y camorras.

Antes que llegue el día designado para la elección, descienden a la arena, en confuso tropel los gladiadores que aunque ningunas afinidades ni puntos de contacto tienen con los antiguos romanos, no dejan por eso de tener un perfecto parecido a parleras ranas, que desde su charco, no dejan dormir a los tranquilos y pacíficos vecinos.

Las cartas, folletos, artículos de fondo, escritos con bravura y en estilo anticuado, no escasean en plaza, como frecuentemente sucede con nuestras lanas y cueros salados.

Baja pues, por esta causa, el precio de los argumentos y razones, manteniéndose firme el de las citas, a la altura de las cotizaciones.

Veamos lo que sucede con todo ese combustible inflamable lanzado imprudentemente al seno de una hoguera insoportable.

Llega el día de la elección.

El Sr. presidente, con todo el tono y gravedad que impone el caso, hace presente a la asamblea que está abierta la sesión y el objeto que la ha motivado.

Las listas de candidatos, que las componen, se entiende, los nombres de "lo más distinguido de nuestra sociedad" salen de esas habitaciones ambulantes que llevamos con nosotros, y empieza la discusión.

Nuevos argumentos, nuevas razones de pie de banco, se aglomeran en pro y en contra de las listas consabidas.

Un discurso mal pronunciado y bien preparado, se encarga de exponer a la consideración de aquella respetable asamblea compuesta en su mayor parte de hombres muertos, los relevantes servicios del candidato.

Antes de entrar al fondo de la cuestión, el Sr. presidente con todo admirado, le previene al tesorero, que estando la luz opaca, no le será posible dirigir bien la discusión.

Movimiento en los oyentes y aprobación general.

- Está en discusión.
- Sr. presidente, dice este.
- ¡Pido la palabra!, agrega el otro.
- ¡Si se me permite!, exclama el de más allá.
- Debo observar dice, el Sr. presidente, que no tengo bien presente quien fue el primero en pedir el uso de la palabra.
- ¡Yo señor!
- ¡Yo señor!
- El señor socio.
- ¡Si señor!
- ¡Si señor!
- Prevengo, que dos socios no pueden hacer uso de ella a la vez.
- Pues, ¿quién la tiene?
- Pues, ¿quién la tiene?

Silenciooooo... no preguntéis.

El presidente impulsado por uno de esos arranques de elocuencia tan frecuentes y comunes en aquellos que han vencido para hacer sonar la campanilla, se levanta airado y manifiesta rotundamente que no puede permitir las discusiones dialogadas.

Reina por un momento la calma, hasta que el encargado de la moción previa, propone que se dé por terminada tan acalorada y científica discusión.

Así queda acordado, en razón de no haberse acordado, lo que se convino y quedó acordado.

Espero que no crearás, amigo mío, que este extracto o sesión tomado de una asamblea ranquelina, donde, no haya de haber por cierto, más sólidos de argumentos, y claridad en las razones, que en todas las artimañas de que hacemos uno con demasiada frecuencia, en cierta clase de diversiones.

Y, a propósito de diversiones, es mi opinión, que la más inconveniente de todas es aquella que, frecuentemente usan las mujeres, reírse de los hombres.

No creo que por ello merezcan la pena de reclusión perpetua.

Y a ti que eres aficionado a la caza, aunque no con la afición de D. Diego "que cuando haga fuego era cabeza segura" debo decirte que;

Cuando asisto a los paseos o fiestas públicas, y veo a mi alrededor esbeltas y gallardas mujeres, creo a fe mía, encontrarme contemplando el más poético y rico panorama, y tener uno tiento en la sociedad de las flores.

¡Qué joya tan preciosa es la mujer!

Ella tiene momentos tan sublimes que exhala un fragante perfume; que embriaga y deleita la mente, aún la de aquellos que creen que la mujer es una horrible pesadilla.

Tiene en los momentos de tristeza, un canto triste y melancólico como un rui-señor enamorado, producido por el eco dulce de su primer suspiro.

Los ojos de una mujer hermosa son los fieles intérpretes de lo que su noble corazón desea, y la nariz, la pared divisoria de las habitaciones de estos dos obreros del amor.

La frente, es el sagrado depósito de sus atrevidos pensamientos, y el balcón desde donde sigue con su vista los pasos de su adorado.

La boca es la gran puerta por donde penetran los halagos del hombre que adora con veneración y respeto, aunque esté guarnecida por bravos y celosos guardianes.

La barba es el alambre eléctrico que comunica con su alto seno, por el cual, le envía su aprobación desde una larga distancia, haciéndole una señal afirmativa con la cabeza.

Su mano es el baluarte donde se apoya el hombre, cuando se encuentra en medio de una sociedad concurrida.

Su aire, si es andantino como dicen los músicos antiguos y modernos, le hace marcar el compás, llevando un paso el compungido y cristiano, como si fuese acompañando la procesión.

Si es allegro vivo coqueto o picante, marcha a pasos redoblados con la velocidad de un soldado que siente tocar fajinas:

Cuando medito un momento sobre los atractivos de una linda y hermosa mujer y pienso sobre la magnitud de su soberanía, pienso con Juan C. Varela, que Dios estaba inspirado en la poesía, cuando hizo a la mujer linda hermosa y morena.

Dios era poeta, alegre, arrebatador y festivo, cuando formaba a la mujer morena y puso en ella todas las gracias de su sublime inspiración.

Sus ojos centellean como la más deslumbrante estrella de los cielos y apagan con su brillo y esplendor, el fuego abrasador del corazón del hombre.

Los labios cuando se entreabren para decir: "¡yo te amo!"; transporta al que escucha esa palabra de verdadero cariño y felicidad, a regiones ignoradas y desconocidas haciéndolo presa de un febril delirio.

La mujer tiene su telégrafo en las manos -el pañuelo y el abanico- y sin que su enemigo se aperciba de sus movimientos, manda la maniobra de su navío

aceptando o esquivando el combate, según le conviene.  
 Adoran hoy lo que aborrecían ayer.  
 Idolatran mañana para aborrecer después.  
 La mujer morena, es viva y desconfiada, y es por eso que cuando le hablan de amores, inclina la cabeza hacia la tierra como ruborizada, y es por filiar el bolsillo.  
 Cuando le hablan de citas que se relacionen con el amor viene a su mente el recuerdo de la traición.  
 Es cariñosa en extremo, afable y compasiva; pero lleva a tal punto su desconfianza, que hay momentos en que desconfía de la lealtad de su propio corazón.  
 La mujer para mí, es una de aquellas cosas incomprensibles que hay en la vida.  
 Es por naturaleza perspicaz e inteligente, y cuando piensa en amores su imaginación su sublimiza y se eleva a regiones ignoradas.  
 Cuando está despreocupada, cree que toda la sociedad le pertenece, que todo aquel que la galantea debe subordinarse a sus caprichos y rendir culto muchas veces a sus exageradas coqueterías.  
 Cuando ama de veras, es más celosa que la delicada sensitiva.  
 Pero ¡ay! cuando aborrece, se convierte en un ser malvado y pérfido; se sacia ciegamente en la venganza; su alma se predispone a la traición, y su corazón prepara siempre tormentas más borrascosas que las de la misma naturaleza.  
 ¡Sí! la mujer es siempre hermosa, es el néctar consolador del hombre, cuando anda en sus peregrinaciones.  
 Sin embargo, el día que mi corazón ame, le he de prohibir que lo haga con una mujer morena, ni que se pague de sus caricias y halagos.  
 Pero dejemos en paz a las mujeres que sin ellas no hay felicidad.  
 Se entiende que para aquellos que se enloquecen por ellas que lo que es por mí, pocos quehaceres he dado.  
 Espero que lo que te he dicho y contado respecto de las mujeres será de tu agrado.  
 En ese caso habré cumplido uno de mis mezquinos deseos.

**Fuente:** *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881* (1880: 117-122).  
**Comentario:** Posadas (1841-1867) fue un destacado periodista afroporteño, músico aficionado, cultivó la literatura y luchó en varias guerras, como la Guerra del Paraguay. Fundó algunos periódicos y fue colaborador de *La Nación*. La prosa seleccionada, de tinte epistolar, discurre en tono distendido y por momentos cómico. Comienza con la descripción en clave de



Manuel T. Posadas (anónimo 1880: 78).

parodia de las asambleas para elección de autoridades en las sociedades de negros y luego esboza una descripción laudatoria del físico de las mujeres morenas (que nos recuerda al *Cantar de los cantares*, “Nigra sum, sed fermosa...” ) y de su intelecto.

### **Buenos Aires La Plata (Pdo. de La Plata)**

#### **Tango con acento en la o.** Carmen Platero

CONTEXTO. Lautaro Chávez (personaje protagónico) periodista independiente y filósofo descubridor del sentido oculto de las palabras -digno de ponderación- es asediado por un tal Eusebio Rosales, extraño cantante de tangos, para que escriba algo sobre un supuesto secreto que le reveló Carlos Gardel “desde el más allá, mientras cantaba el tango BUENOS AIRES en un boliche de París”.

#### FRAGMENTOS DE LA CARTA QUE CHÁVEZ LE ESCRIBE A ROSALES:

Rosales:

Mi demora en darle una respuesta se debió a que preferí tomarme el tiempo



necesario para asegurarme de que no iba a modificar mi decisión de aceptar su propuesta y además buscar la forma de no involucrarme en asuntos ajenos; esto es, la discusión secular sobre el lugar de nacimiento del zorzal criollo. Aunque en este caso y en homenaje a la atracción atávica de Gardel por Francia y por ser el país que usted eligió para vivir, creo que París bien vale una misa.

Su relato me interesó y quiero agradecerle la oportunidad que me ha dado de conocer una persona tan especial. Lo más atractivo para mí es el desafío de no aferrarme al rigor histórico que (entre nosotros, a modo de confesión) siempre miré con recelo. Su espontaneidad me enseñó a aceptar las leyes de la Divina Providencia. Parafraseando sus palabras, he llegado a la conclusión de que la única manera de re-conocer a Carlos Gardel, ya que el mundo entero sabe quién era el cantor, será escarbando en el trasfondo de todas las señales que dejó. Le adelanto que estando así las cosas, tengo que admitir que alcanzar una visión cercana a sus secretos (para mí su nacionalidad no era el único) será más producto de una hipótesis.

No pretendo que se haga la luz, sería demasiado; me conformaré con indicar una leve transformación desde mi humilde trinchera de buscador: Tengo la certeza de que bajo la apariencia de un asunto con rasgos de folclórico e ingenuo, una serpiente se oculta tras la hierba. Para que lo tome como beneficio de inventario; el caso de Carlos Gardel, no es el único "rompecabezas" en la historia de la humanidad. Y no hablo de aquel rompecabezas que nos esperaba al regreso de la escuela, con sábanas flameando como bandera en el fondo de nuestras casas de la infancia, del café con leche que dejábamos enfriar por descubrir y encajar cada pequeña pieza. Me refiero al arma ofensiva que destruye, anula, desplaza, desarticula y hace añicos.

Doy por descontado que sabe quien era Freud. Él consideró la historia de Moisés como un "rompecabezas" y consideraba que tratándose de una personalidad histórica (como es el caso de nuestro hombre de marras), no hay que perder de vista la realidad de que aun persisten dudas sobre el lugar de nacimiento de Moisés y que habiéndose instalado una discusión tan antigua por tradición, se puede llegar a la conclusión de que "SE ESTA TAPANDO Y OCULTANDO UN PROPÓSITO" (las mayúsculas son mías), un plan que habrá que dilucidar... La esperanza de Freud y salvando las distancias, también la mía en este caso, era tener un argumento en que apoyar la sospecha de que Moisés era egipcio y no hijo de Israel [...].

Para terminar, le hago una pregunta amigo Rosales: ¿Usted cree que Carlos

Gardel pudo haber escuchado los ecos de los tambores desde su cuna francesa para cantar tangos de manera tan magistral? Convengamos en que no sólo la ciencia se basa en conjeturas, teorías, sospechas y hasta en intrépidas certidumbres. La ciencia es una viajera obstinada; nunca está en el mismo lugar [...].

Es todo por hoy. En el transcurso de los meses por venir le estaré enviando los nuevos resultados de mi exploración. Quedo a la espera de su respuesta y le pido especialmente que no tenga reparos en consultarme sobre cualquier duda y asimismo, comunicarme sus hallazgos.

LAUTARO CHÁVEZ  
Buenos Aires, Argentina

**Fuente:** Carmen Platero, manuscrito.

**Comentario:** Este texto es una selección realizada por Carmen para esta antología de su libro *Tango con acento en la o*, de próxima aparición. Carmen nació en 1933 en La Plata. Es egresada de la Escuela de Teatro de La Plata. En forma privada continuó estudiando arte dramático y expresión vocal. Realizó estudios de formación y dirección de actores, puesta en escena y análisis de textos dramáticos con Oscar Fessler y Renzo Casali; de actuación con Augusto Fernández y Carlos Gandolfo; y de ejercicios prácticos para teatro popular con Darío Fo. A lo largo de su carrera, aún vigente, actuó en la Argentina en los teatros Caminito, Nacional Cervantes, Municipal General San Martín, San Telmo, entre otros; en Costa Rica en el Teatro Melico Zalazar, Teatro y Comedia Nacional y Casa Amarilla (Cancillería); en Nicaragua en Teatro Rubén Darío; en España en Instituto de Cultura Hispánica y Centro Cultural Alcalá de Henares. Tanto en teatro como en cine trabajó con directores como Cecilio Madanes, Leopoldo Torre Nilson, Pablo Szir y Jorge Petraglia. Dedicó gran parte de sus actividades a la docencia oficial y privada, siendo la autora de una treintena de guiones para las creaciones colectivas de sus alumnos. En 1987 funda con su hermana Susana Platero la Comedia Negra de Buenos Aires y se dedica de lleno a la investigación y rescate del arte y la cultura de los africanos y sus descendientes. Participó en la Conferencia PREP COM de Chile (2000) y en la Tercera Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, en Durban (Sudáfrica, 2001). Ante su propuesta de incorporar la temática afro en el Festival Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano, realizó dos ponencias sobre la presencia del negro en la dramaturgia argentina. Participó en talleres de antropología teatral y creó

técnicas para un teatro identitario. De 1984-1987 fue Regenta de Estudios en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires.



Carmen Platero (anónimo, 1971).

### **Sueño con ritmo.** Sarah Margarita Platero

Voces de kora... risas de sol...  
ojos de almendra de mis abuelos,  
noches con ritmo de balafong...  
¿Qué extraño sueño vivo yo?

Oigo el rumor de un río cantando,  
pasos desnudos de pies ligeros,  
golpes de manos en troncos huecos,  
batir de parches imperativos...

¡Nada se escucha!... ¡¡Muera el silencio!!  
¡Mi sangre bulle... busca su cauce!  
¡¡Siglos!!... ¡¡Atrás!!  
¡Vamos, hermanos, vuelve la danza!  
¡Codo con codo, pierna con pierna!  
¡¡Retomo el ritmo, dancemos todos!!  
¡El negro negro, el no tan negro!  
¡El negro negro, el no tan negro!  
¡El negro negro, el no tan negro!

¡Voces de kora, risas de sol!  
¡¡Los hijos de África en un mismo son!!

**Fuente:** Sarah Margarita Platero, manuscrito.

**Comentario:** Este poema fue escrito para el estreno de la Comedia Negra de Buenos Aires (ver *supra*). Sarah nació en La Plata (Prov. de Buenos Aires) y es Profesora de francés por la Universidad Nacional de La Plata. Fue miembro del Consejo Académico de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la misma universidad. Siendo profesora en escuelas de Enseñanza Media, realizó un intercambio cultural durante cinco años entre la Escuela Nacional Superior de Comercio de La Plata y el Lycée Technique Maurice Delafosse de Dakar (Senegal). Fue invitada por radios y canales de televisión a disertar sobre aspectos culturales de la negritud. Actualmente realiza estudios sobre intelectuales afroargentinos del período colonial, dando charlas sobre escritores africanos y afrodescendientes francófonos.

### **Luis Guillón (Pdo. de Esteban Echeverría)**

**Mi sangre en ti, negro Gabino.** Roma Ezeiza (Romina Silvia Michelucci)

Recorro tu historia, negro Gabino, y la virtud de llevar tu sangre me llena de brío.  
Sabía que el motor de mi navío era claramente un aire de San Telmo, fruto de la música que vino del cabalgar de nuestros ancestros africanos.

¡No me dejes de acompañar, negro Gabino, en la lucha curtida del camino!  
Este recorrido de penetración nos está matando. Nos quieren doblegar, negro Gabino, el arte en general está colmado de represores.

Y sumado a la lucha, el hambre se convirtió en patrimonio del pabellón nacional.

Me duele el alma llegarte con este verso de destierro y olvido. Te convoco como guía por tu templanza, por el placer de seguir tus pasos, como reconociéndote más que un ancestro, un recolector de sueños, ¡un valuarte intacto, negro Gabino!

**Fuente:** Roma Ezeiza (Romina Silvia Michelucci), manuscrito.

**Comentario:** Romina es bisnieta del payador Gabino Ezeiza (ver *supra*). Nació

en 1973 en Buenos Aires. Actualmente reside en Luis Guilón, es compositora de música infantil, organizadora de eventos, artista plástica y edita desde 2006 la revista *Del Palo Rock*. Escribió este texto en homenaje a Gabino, a principios de 2007.



Roma Ezeiza (Romina Silvia Michelucci)  
(NPC, 2007).

## **Santa Fe**

### **Santa Fe (Dto. La Capital)**

**Ser afrodescendiente.** Lucía Dominga Molina

Llegaron, porque los trajeron  
de prepo nomás,  
arrancados de sus pagos.

Se afincaron como pudieron  
se quedaron y siguieron...  
se callaron hasta mimetizarse.

Pero... dicen que África sigue al  
negro a donde vaya.

Mamá África se rehace,  
en cada célula y se reproduce para  
no morir.

Así, generaciones tras  
generaciones,  
denotan su paso,  
a pesar del blanqueamiento.

El silencio fue... y se transformó  
en un grito ahogado.  
hasta que al liberarse pueda decir:

¡Aquí nos trajeron!  
¡aquí nos quedamos!  
¡y ahora... AQUÍ ESTAMOS  
luchando por nuestros derechos!

**Fuente:** Lucía Dominga Molina, manuscrito.

**Comentario.** Lucía nació en la ciudad de Santa Fe en 1949. Es presidenta de la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana, fundada por ella junto a su marido, Mario López, el 21 de marzo de 1988, actualmente la institución afro en actividad más antigua del país. Este poema lo escribió en 1998, en el marco del décimo aniversario de la Casa de la Cultura. Comenta sobre él: "Recuerdo que cuando estaba pensando sobre las actividades que íbamos a hacer, se me ocurrió en el bus cuando iba a una entrevista. Fue importante porque quería que mis muertos descansen en paz, ya que siempre me acompañan. Y de paso me sugirió una actividad: un llamado de tambores, por mis ancestros, por la lucha y por la visibilización de los afroargentinos" (comunicación personal).

**Tambores.** Lucía Dominga Molina

A través del tiempo y la distancia  
siento un repicar de tambores  
que aletean en mi mente,  
como si fueran espirales de humo,

que quieren abrazarme...  
pero... cuando dejo que lo hagan  
en una voltereta insinuante... se alejan.  
Tam tam tam, tum tum,  
tam tam tam, tum tum...  
Son abuelos los del coro,  
que con la luz del tambor llegan  
y acarician la tierra con su compás.  
¡Oh!, tam tam tam, tum tum,  
tam tam tam, tum tum...  
Comuníqueme con el "más allá";  
que el "más acá"... temblará.  
Porque mis muertos no pueden descansar...  
hasta que no raje el silencio  
y su historia, nuestra historia...  
puedan contar.

**Fuente:** Lucía Dominga Molina, manuscrito.

**Comentario:** En este poema Lucía expresa cómo su espiritualidad está ligada al mundo de sus ancestros africanos.



Lucía Dominga Molina (anónimo, 2006).

**Para Enrique.** Lucía Dominga Molina  
*Homenaje a Enrique Nadal. Líder afroargentino*

La fragilidad actual  
esconde la coraza de su fortaleza,  
¡la gran fortaleza!

Elegante, distinguido, seductor,  
con una sonrisa dispuesta  
y una mirada traviesa  
todo, todo acompañado por su voz de barítono.

Es en el pasado y el presente:  
el maestro.

Luchador, político, militante...  
afroargentino que supo dar la cara,  
donde sea y cuando sea.

Incansable... Fuente inagotable de sabiduría.

Su pelea por las injusticias y por la vida  
reconocen en él la bravura  
y la resistencia ancestral.

**Fuente:** Lucía Dominga Molina, manuscrito.

**Comentario:** Nada mejor que transcribir el comentario elaborado por la Lucía y que adjuntó al mismo al remitirlo para este libro: "Es difícil pintar con palabras a una persona, más si esa persona es quien nos educó, y que ahora por circunstancia de la vida misma, por la que tiene que luchar, no puede dedicar la misma pasión. Queríamos hacer un tributo a Enrique en un congreso que se hizo en Capital Federal en agosto de 2005. Luego de una búsqueda, localizamos a Fidel y por él a Enrique en un geriátrico de Buenos Aires. Pudimos hacerle nuestro sentido homenaje. Va este mi poema a nuestro líder y maestro. Enrique Nadal, afroargentino, fundador de Comité Argentino Latinoamericano contra el Apartheid en 1986. Nuestro inspirador"

## Bibliografía

- Acosta, Ertivio.** [1967]. *El cambá cuá y las fiestas de San Baltasar*. Resistencia: Departamento de Investigaciones Folklóricas "Juan Alfonso Carrizo".
- 1976. Candombes en el Chaco. *El Territorio*. Resistencia, 28 de mayo, p. 5.
- 1992. Los candombes del 6 de enero en el Chaco. *Norte*. Resistencia, 6 de enero, s/p.
- Anónimo.** 1880. *Almanaque del Progreso con ilustraciones para 1881*. Buenos Aires: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios en San Carlos.
- 1966. La alcurnia criolla y negra sobrevive hoy en el candombe. Periódico desconocido. Buenos Aires, 6 de marzo, p. 34.
- Aretz, Isabel.** 1946. *Música tradicional Argentina : Tucumán : Historia y folklore*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Castillo, Cátulo G.** 1943. Hugo Devieri "El blanco que tiene el alma negra." *El Tamboril*: 4: 10-12. Buenos Aires: Ricordi.
- Cazón, Higinio D.** s/a *¡Alegrías y pesares!* Buenos Aires: Maucci Hermanos.
- 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* 21 (2): 190-214. Austin: University of Texas.
- 2002. Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La "charanda" de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena* 197: 9-38. Santiago: Universidad de Chile.
- 2003. Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltazar. *Resonancias* 13: 67-91. Santiago: Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (primer puesto del Tercer Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdes", 2002).

—2007. ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 21. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.

s/a. La presencia afro en la producción académica argentina sobre música tradicional. El caso del Cancionero de Santa Fe, de Agustín Zapata Gollán. *Revista del Instituto Superior de Música*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral (en prensa).

**Cirio, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey.** 1997. Vida y milagros de San Baltazar en Empedrado, Pcia. de Corrientes: reinterpretación y elaboración hagiográfica. En *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*: 97-115. Santa Rosa.

**Coria, Juan Carlos.** 1997. *Pasado y presente de los negros en Buenos Aires*. <http://www.educar-argentina.com.ar/CORIA/coria.htm>. Consultada el 14 de mayo de 2007.

**Couselo, Jorge Miguel.** 1969. *El negro Ferreyra : Un cine por instinto*. Buenos Aires: Freeland.

**De Isusi, Alejandro.** 1953. *La Capilla de los Negros : Una estampa de Chascomús*. Chascomús: Editorial del Lago.

**Devieri, Hugo.** 1945. *Versos de piel morena*. Buenos Aires: Mayo.

**Ezeiza, Gabino.** 1886. *Cantares criollos*. Buenos Aires: N. Tommasi.

—1889. *El cantor argentino*. Buenos Aires: N. Tommasi y Ca.

**Ford, Jorje Miguel.** 1899. *Beneméritos de mi stirpe : Esbozos sociales*. La Plata: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.

**Gimenez, Juan.** 1906. *Paraná, capital de la Confederación Argentina: recuerdos históricos*. Paraná: R. Florenza.

**González Arrili, Bernardo.** s/a. Ida Edelvira Rodríguez : Apuntes para la posible biografía de una vieja figura literaria desconocida. *La Nación*, Buenos Aires.

**González, Horacio (Coord.).** 2000. *Las hojas de la memoria : Un siglo y medio de periodismo obrero social en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Macro M. Avellaneda.

**Ingenieros, José.** [1919] 1955. *La locura en la Argentina*. Buenos Aires: Tor.

**Kohan, Pablo.** 2000. Mendizábal, Rosendo Cayetano [A. Rosendo]. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. T. 7: 432.

**Megenney, William W.** 2006. "Lengua" en la literatura neofronegroide: Cuba

y Brasil. Buenos Aires: Ediciones del Dragón.

**Mendizábal, Horacio.** 1865. *Primeros versos*. Buenos Aires: Imprenta de Buenos Aires, frente a la Casa de Gobierno.

**Lahourcade, Alicia Nydia.** 1973. *La comunidad negra de Chascomús y su reliquia*. Chascomús: Municipalidad de Chascomús.

**Lewis, Marvin A.** 1995a. *Afro-Argentine Discourse : Another Dimension of the Black Diaspora*. Columbia: University of Missouri Press.

—1995b. Tipos/clasificación y géneros de la literatura afro-hispánica. *América Negra* 9: 33-47. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

**López, Mario.** 1993. Comparsa "Los Negros Santafecinos" : Presencia afro en la ciudad de Santa Fe en la primera mitad del siglo. En *Indo-Afro-América* 8: 5-7. Santa Fe: Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana.

**Ortiz Oderigo, Néstor.** s/a. *La religión de los bantúes en el Río de la Plata*. Buenos Aires, inédito.

—1983. *Presencia del negro en la música popular argentina*. Buenos Aires, inédito.

—1988. Horacio Mendizábal: silueta conspicua de la cultura afroargentina. *Corregidor Cultural*, p. 19-22.

**Pereyra, Jesús María y Emilia Altomare de Pereyra.** [1954] 1979. El cancionero de los pagos de Cañada de La Cruz de Jesús María Pereyra y Emilia Altomare de Pereyra. Presentación y estudio crítico de Ercilia Moreno Chá. *Informes del Instituto Nacional de Antropología : Formas culturales tradicionales en el área pampeana. I*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología, p. 41-213.

**Pistone, Catalina J.** 1999. La presencia negra. En *Historias de Nuestra Región*, Cap. 6. Santa Fe: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.

**Platero, Tomás A.** 2004. *Piedra Libre para nuestros negros : La Broma y otros periódicos de la comunidad afroargentina (1873-1882)*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

**Reid Andrews, George.** [1980] 1989. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

**Rey de Guido, Clara y Walter Guido.** 1989. *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

**Rodríguez Molas, Ricardo.** 2000. Los afroargentinos y el origen del tango (sociedad, danzas, salones de baile y folclore urbano). *Desmemoria* 27: 87-132. Buenos Aires.

**Seibel, Beatriz.** 1988. *El cantar del payador : Antología*. Buenos Aires:

Ediciones del Sol.

1979. *Historia del folklore y de la proyección folklórica*. Buenos Aires: Microfón Argentina.

**Soler Cañas, Luis.** 1969. Viejas navidades porteñas. *Todo es Historia* 32 (Suplemento N° 21). Buenos Aires.

**Solomianski, Alejandro.** 2003. *Identidades secretas: le negritud argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

**Velazco, Moisés.** 1929. *Recuerdos de mi niñez en la ciudad de Paraná : 1877-1889*. Paraná: Ed. part.

**Wilkes, Josué Teófilo e Ismael Guerrero Cárpene.** 1946. *Formas musicales rioplatenses : (Cifras, estilos y milongas) : Su génesis hispánica*. Buenos Aires: Estudios hispánicos.

**Zapata Gollán, Agustín.** 1966. El carnaval en Santa Fe (República Argentina). *Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla. Vol. 2, p. 439-444.













