



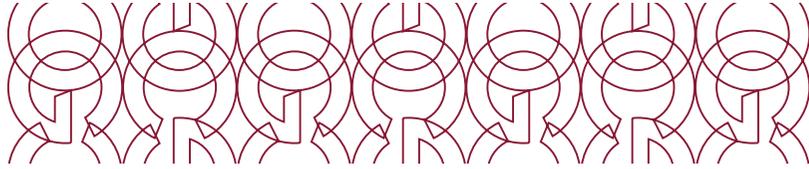
Museo Casa
Carlos Gardel



La historia negra del tango

Del 20 de mayo al 5 de junio 2010

Museos de
Buenos Aires



La historia negra del tango. Todo tiene su “historia negra”, pero de ésta estamos orgullosos*

*Aquella exótica danza que ideara un día la gente de color,
en sustitución del endiablado candombe de legendarios africanos.*

De *El tango, su evolución y su historia*, por Viejo Tanguero
Crítica, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1913

Aunque toda historia tiene su comienzo, la del tango aún espera ser escrita. No es que no se sepa nada sobre la cuestión, es que lo que se ha dicho es, en muchos aspectos, insatisfactorio. ¿Por qué? Por una aparente falta de pruebas y, fundamentalmente, de reflexión teórica. Algunas veces ambas faltas fueron remediadas con el anecdótico, tentador fruto silvestre del que se sirvieron memoriosos dilettantes. En otras, el ansia por vincular la cuestión a un conveniente linaje andaluz léase blanco, taponó su entendimiento en clave americanista, es decir, mestiza. Ello no fue sino la resultante de nuestro deseo por desentendernos de que, desde el descubrimiento español de lo que hoy es la Argentina, nuestra sociedad se urdió con la gente de la tierra y con quienes bajaron tanto de barcos europeos que venían Europa como de barcos europeos que venían de África. Por ende, la insatisfacción aludida se debe a que el tango no pudo haberse gestado ni desarrollado

de manera refractaria al común denominador de la América postcolombina, el mestizaje. Si llamarnos americanos es pensarnos mestizos, por mal camino procuramos entender el largo proceso histórico de nuestra sociedad sólo en términos eurocentrados. No fuimos, ni somos, la excepción blanca de América y más de cuatro siglos de convivencia pluriétnica y multicultural invitan a repensar nuestra música ciudadana desde una perspectiva sociohistórica integradora. En verdad, hubo intentos por explicar cierta mancomunidad participativa, mas no pasaron de lo hipotético, transliterando el modo de preparación de una comida. Así, equiparando aportes con ingredientes, se consideró que los negros aportaron el ritmo y los blancos la melodía y la armonía. Además de pecar de simplista -como si en África no hubiera más elementos sonoros que el rítmico-, los procesos sociales no operan con tal elementalidad y en cultura no es como en matemática



Horacio Salgán. Fotógrafo desconocido, Buenos Aires, ca. 1960.

ya que la resultante es, siempre, más que la suma de las partes. Este se trata de un artículo de divulgación en el que propongo un recorrido sui géneris sobre el tango. Para ello parto de un sujeto histórico concreto y vivo, el afroargentino, inconsciente por todo investigador interesado, amateur y profesional. Dado que el saber existente fue generado allende a toda fuente histórica y etnográfica afroargentina, estimo que una original perspectiva para repensar el tema es desde la propia voz del grupo que siempre estuvo, de alguna manera, señalado como artífice y partícipe. La mayoría de la información aquí volcada procede, por ende, de fuentes orales registradas en mis trabajos de campo entre la comunidad afroporteña desde el 2003 al presente. El artículo se estructura en seis breves secciones ordenadas cronológicamente y que parten de la segunda fundación de Buenos Aires hasta el presente, al que se suman dos cuadros. Dado que no puedo

ofrecer sino resultados parciales ya que se trata de una investigación en curso, en las conclusiones, doy cuenta de la arquitectura teórica básica de mi programa.

Los afroporteños del tronco colonial

Buenos Aires fue fundada por Juan de Garay en 1580 y desde entonces vive población negra (1). Si bien la Asamblea del Año XIII estableció el principio jurídico de la libertad de vientres para los hijos de esclavas nacidos, la abolición de la esclavitud recién se declaró en la Constitución Nacional de 1853, aunque en Buenos Aires no se efectivizó hasta 1861, cuando la ciudad suscribió a la reforma de la Constitución promulgada en Santa Fe por la Convención Provincial un año antes. A través de los censos en que se especificó quiénes eran negros (pues no fueron en todos), sabemos que su máximo porcen-

tual fue de 30,1% en 1806 y para 1887 representaban sólo el 1,8%. Durante la esclavitud, esa población fue usada principalmente en el servicio doméstico, como símbolo de estatus. De acuerdo a su memoria oral de sus descendientes actuales, ese período no tuvo ningún cariz humanitario ni familiar por parte de los esclavócratas, como se sostiene desde el discurso historicista blanco.

Hasta fines del siglo XIX vivieron principalmente en el sur de la ciudad en lo que hoy son los barrios de Monserrat, San Telmo y San Cristóbal. Las periódicas crisis económicas del país operaron como una fuerza centrífuga, alejándolos del centro. Así, a comienzos del siglo XX muchos comenzaron a mudarse al barrio de Flores y promediando el mismo la mayoría fijó su residencia en diversos partidos de la provincia de Buenos Aires lindantes con la ciudad por el oeste (Ituzaingó, Ciudad Evita, Merlo, etc.) y el sur (Lanús, Valentín

Si llamarnos americanos es pensarnos mestizos, por mal camino procuramos entender el largo proceso histórico de nuestra sociedad sólo en términos eurocentrados.

Alsina, Lomas de Zamora, etc.). Poco puede decirse de la actual población afroporteña desde la estadística pues el último censo que da cuenta de ellos fue el de 1887. Sin embargo, a través de pruebas censales y genéticas se infiere que el 3% de los argentinos son afrodescendientes. Esta cuestión se dilucidará con el Censo Nacional 2010, pues incluye una pregunta al respecto.

Entre otros nombres, los afroporteños se autodenominan “de la clase” o “de la raza”, para diferenciarse de los chongos (los blancos). Recientemente generaron una nueva denominación, “afroporteños del tronco colonial”, para diferenciarse de otros colectivos inmigrantes negros que tienen una historia, trayectoria y trascen-

Detalle de la actuación del grupo Bakongo de música afroargentina (<http://bakongocandombeafroargentino.blogspot.com>), en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Foto: Pablo Cirio, Buenos Aires, 2009.

dencia diferente en lo que respecta a la formación de la Argentina. A nivel organizativo, al presente la única ONG exclusiva y legalmente representativa de los afroporteños del tronco colonial es la *Asociación Misibamba. Comunidad Afroargentina de Buenos Aires*, fundada en 2007 en Merlo (www.misibamba.org).

El candombe porteño: 1580-1870

Desde el albor de la colonia hay testimonios de la ejecución de música por negros. Generalmente fueron escritos por blancos y se debieron menos a estudios de su música en sí que a recuerdos de viajero, memorias de viejo, citas al paso, disposiciones del gobierno y declaraciones en juicios en el Cabildo. Esto último se debía a que su música ancestral estaba fuertemente controlada por la Corona y la Iglesia. Además de esa práctica, los afroporteños pronto aprendieron el arte musical académico europeo y muchos se convirtieron en afamados ejecutantes y compositores de música religiosa, de salón y de teatro.

El *candombe porteño* es uno de los secretos mejor guardados de Buenos Aires. Ello se debe a la desidia de buena parte del ámbito académico que, consecuente con el ideario de país de la Generación del 80 que enfatizaba la blanquedad como meta privilegió tuvo el estudio de lo criollo por sobre otras tradiciones, considerando irrelevante e improcedente su abordaje.

Los afroporteños estiman al tambor como la piedra basal de su música y, a su vez, a su música como parte intrínseca de su vida, dadora de sentido identitario y marca social de su historia. Su manera de entenderse en el mundo a través de lo sonoro es con la palabra *candombe* (aunque usualmente se piense que es sólo un género musical). Debido a las burlas recibidas en contexto de carnaval por la sociedad blanca, hacia fines del siglo XIX comenzaron a restringir su toque a la esfera pública -lo que ayudó a sostener que había desaparecido-, si bien desde hace unos años hay mayor apertura.

Más allá de que en ambas márgenes del Río de la Plata se cultive el candombe, los afroporteños no suscriben a una concepción regional del mismo, como se opera desde algunos discursos blancos desconocedores del tema que inventaron la categoría transregional “música rioplatense” o, para diferenciarlo de su homólogo montevideano, “candombe *guariló*”. Ellos no reconocen ni autorizan otro nombre para su música que *candombe argentino* o *candombe porteño*.

Su interpretación musical es con dos tipos de tambores, de exclusiva ejecución masculina: *lamador*, *base*, *tumba*, *quinto* o *tumba base* -que es grave- y *contestador*, *repicador*, *requinto* o *repiqueador* -que es agudo-. Sendos tambores los hay, a su vez, en dos modelos: en tronco excavado, que se cuelgan con una correa en bandolera y se tocan en desfile de comparsa; y con duelas, más altos que aquellos y se tocan de sentado. Ambos tipos se percuten directamente con las manos aunque, hasta hace unas décadas se tocaban también con dos baquetas. Otros dos tambores tocan los afroporteños ocasionalmente: el *macú* y el *sopipa*. Ambos son hechos con tronco excavado, el primero se toca acostándolo en el piso pues se trata del tambor más grande y grave de todos, y el *sopipa*, pequeño y agudo, colgado o sosteniéndolo entre

las rodillas. Otro instrumento propio del candombe porteño es la mazacalla (o mazacaya). Consiste en un pequeño palo que tiene en su extremo distal una figura romboidal hecha en metal, con piedritas o semillas en su interior. Para su ejecución el músico la toma con una mano por el palo e imprime un movimiento en dirección arriba-abajo, lo que hace entrechoacar a las piedritas o semillas.

Las comparsas afroporteñas: 1870-1900

Hacia 1870 los afroporteños comenzaron a participar en el carnaval agrupados en sociedades carnavalescas o comparsas, las cuales había femeninas, masculinas o mixtas. Si bien su razón de ser era la participación en carnaval, como muchas de ellas tenían local propio, se sabe que ensayaban todo el año, realizaban tertulias y bailes para recaudar dinero y brindaban a sus socios/as clases de música. De igual modo, cada una tenía su reglamento, comisión directiva, días de ensayo y una línea estilística que definía la indumentaria y el repertorio. En la arena pública en que estas comparsas cumplían sus exhibiciones, había una disputa de sentido respecto a qué prácticas musicales eran más propias a realizar. Por ello es que, básicamente, había dos tipos de comparsas: las que hacían candombe con instrumentos tradicionales y las que tocaban marchas y danzas de salón con instrumentos europeos. Imbuidos fuertemente en el espíritu europeizante que ya gravitaba en Buenos Aires, el grueso de los afroporteños preferían las comparsas “a la europea”, como epítome de modernidad, mofándose de las “a la africana”, cual resabios primitivos de una época que debía olvidarse.

Sólo entre 1873-1882 las comparsas afroporteñas (de ambos estilos) sumaban más de setenta, contando cada una entre

diez y sesenta integrantes. Probablemente las de corte europeo haya sido uno de los contextos sociales en que se gestó el tango. Su repertorio aún no ha sido estudiado en detalle y se lo conoce parcialmente pues los periódicos negros publicaban las letras, nunca su música (aunque algunas pudieron documentarse etnográficamente al estar vigentes entre los afroporteños). Se trata de himnos, marchas, valsos, chotis, polcas, varsovianas, mazurcas, habaneras y tangos. Si bien muchos de estos géneros son, en principio, europeos, nada impide inferir que los negros los interpretaran introduciendo modos estilísticos propios. Homólogo proceso de tradicionalización se dio en la música criolla con géneros como el vals, la mazurca y la polca que indiscutiblemente arraigaron en nuestro folclore con características sui géneris. En ese marco embrionario de la que hoy es música ciudadana, géneros de bailes como *habanera*, *danza*, *danza habanera*, *danza americana* y *tango*, entre otros, eran rótulos fácilmente intercambiables entre sí en el marco de una misma y ebulliciente realidad sonora. No es de extrañar, pues, el parecido formal y contextual entre ellos en el ámbito de las comparsas afroporteñas (2).

Los negros de la Guardia Vieja: 1897-1920

Los estudiosos del tango fijan el inicio del período conocido como Guardia Vieja con la creación del tango El entrerriano, compuesto en 1897 por Rosendo Mendizábal (1868-1913), sugestivamente un afroporteño. Este hito no es casual ni excepcional, ya que para entonces existía una nutrida presencia de músicos y compositores afroporteños. Entre los músicos fueron memorables Alejandro Vilela (piano), Eusebio Aspiazú (bandurria, guitarra de once cuerdas, violín), Pablo Romero

(bandoneón), Luis Suárez Campos (piano y dirección), “el Mulato” Sinforoso (clarinete), “el Negro” Lorenzo (guitarra y batería), Ruperto Leopoldo “el Africano” Thompson (contrabajo y guitarra) (3) y Eduardo Machado (bandoneón), entre otros. Entre los compositores (muchos de ellos también músicos), estuvieron Casimiro Alcorta (“el Negro Casimiro”), Gabino Ezeiza, Dafne Zenón Rolón, Luis Adrián Almeida (“el Negro Cototo”), Jorge Machado, Rosendo Mendizábal (“el Negro Rosendo”) y Carlos Posadas (4), siendo los dos últimos los más conocidos. Mención especial merecen Guillermo Barbieri (1884-1935) y José Ricardo (“el Negro Ricardo”) (1888-1937), quienes además de compositores fueron guitarristas de Carlos Gardel, a quien acompañaron en sus discos y giras. De hecho, Barbieri murió con él en Medellín en 1935. La existencia de casas de baile -“acade-

Su repertorio aún no ha sido estudiado en detalle y se lo conoce parcialmente pues los periódicos negros publicaban las letras, nunca su música

mias” y peringundines- de afamadas afroporteñas como la de “la Parda” Carmen Gómez (la más antigua, funcionaba desde antes de 1870 cerca de Plaza Lorea), la de “la Negra Rosa” (Pompeya), y la Independencia y Pozos (desde 1884), e incluso bailarines como Victorino “el Pardo” Cejas y las bailarinas “la Parda Flora” y “la Parda Esther” (pareja de “el Pardo Santillán”), invitan a repensar el contexto esencialmente mestizo en que nació y se desarrolló el tango.

El generalizado desconocimiento del candombe porteño por los investigadores, sumado a su desinterés por estudiar al tango desde otra perspectiva que no sea la europea, permite inferir que aún hay mucho, y original, por decir sobre la



cuestión si se adopta un plano analítico más amplio, integrador de un enfoque afrocéntrico.

Los negros de la Guardia Nueva al presente: 1920-2010

Durante este extenso período el tango atravesó por las más variadas circunstancias de esplendores y decadencias: En cierta medida, los afroporteños han acompañado este período con músicos y compositores descollantes. Quizá los tres más importantes fueron Enrique Maciel, Joaquín María Mora y Horacio Salgán, este último aún vivo. Enrique Maciel (1897-1962) fue una importante figura del mundo compositivo e interpretativo de tango, a caballo entre la Guardia Vieja y la Nueva. Su catálogo aún no ha sido realizado pero contabiliza

El tango *A fuego lento* (1955), de Horacio Salgán, fue la punta de lanza de un nuevo estilo compositivo que permitió el surgimiento de Astor Piazzolla

za un centenar de obras. La mayoría la realizó en coautoría con Héctor Pedro Blomberg, un escritor especializado en la temática rosista. Sus obras aún gozan de gran aprecio. Entre ellas cabe destacar *La pulpera de Santa Lucía* (1929) -el vals argentino por excelencia-, *La que murió en París* (1930) y *La viajera perdida* (1949). Interesado en prestigiar al candombe porteño en el escenario profesional, compuso obras de este género y las interpretó con su Orquesta Tangombe.

En doble pág. ant., **Escena del baile de candombe porteño** en el Shimmy Club, en el subsuelo de la Casa Suiza. Fotografía no identificado, Buenos Aires, ca. 1960.

Joaquín María Mora (1905 o 1907-1979) fue un destacado y fino compositor que realizó la mayor parte de su carrera viajando por Ecuador, Colombia, Cuba y Panamá, donde falleció. Es autor de exquisitos tangos como *Margarita Gauthier* (letra de Julio Jorge Nelson), *Divina* (letra de Federico Saniez), *Como aquella princesa* y *Frio* (ambos con letra de José María "Katunga" Contursi).

Horacio Salgán pertenece a una antigua y distinguida familia afroporteña, nació en 1916 y es un de los mitos vivos del tango. Sus mayores fueron activos dirigentes de al menos dos entidades de "la raza": el *Shimmy Club* (como Emma M. de Salgán, Presidenta de su Comisión de Damas) y la *Sociedad de Socorros Mutuos "La Protectora"*, donde de niño él tocaba el piano en sus fiestas. Eximio compositor, arreglador y pianista, es autor de un variado, rico y complejo repertorio, en parte lindante con el jazz y la música académica. Aún no se ha evaluado su obra desde una perspectiva negra, pero cabe recordar que su tango *A fuego lento* (1955) fue la punta de lanza de un nuevo estilo compositivo que permitió el surgimiento de Astor Piazzolla, quien marcó un antes y un después en la evolución del tango.

En la práctica del tango como danza cabe destacar a notables bailarines afrodescendientes: "Cacho Lavandina" en los '40, Gerardo Portalea (recientemente fallecido), Yuyú Herrera, Margarita Guillé y Facundo Posadas Beard (nieta del compositor Carlos Posadas), estos tres últimos en plena actividad. El estilo de baile denominado *canyengue* es, por antonomasia, el que mejor mantiene una línea de continuidad con el candombe. Este período cuenta con varios cantores afroporteños, aunque su trayectoria y difusión no permite recordarlos fácilmente pues, por ejemplo, no grabaron comercialmente: Carmen Lamadrid, Pedro Peyrán, Rita Montero (5) y Joaquín Mauricio

Antonio Mora. Ellos aún viven y el último es hijo del compositor Joaquín Mora.

Composiciones de blancos que referencian a lo afroargentino

Considerando que el tango es uno de los géneros más vastos de la música popular contemporánea, con cerca de 15.000 composiciones, y que una particular dinámica de mercado incidió para que fuera apreciado y cultivado a nivel mundial, sopesar la representatividad, vigencia y presencia de lo negro implica comprometerse en la revisión de uno de los grupos que lo gestó y consolidó, tal vez el menos conocido y valorado. Dado que el tango no fue, ni es, el producto homogéneo ni estático de un grupo o sector social determinado y que a lo largo de su vida ha atravesado -y atraviesa- por diferentes escuelas y estilos que operaron modificaciones e influencias sociales, culturales, históricas y económicas, la validez de esta revisión de corte africanista cobra legitimidad en el marco de otros estudios revisionistas similares, como el aporte de los judíos o las mujeres.

Entre los muchos compositores y letristas que se interesaron en la temática negra están Sebastián Piana, Cátulo Castillo, Francisco Canaro, Hugo del Carril, Osvaldo Sosa Cordero, León Benarós y Homero Manzi. Para englobar a muchas de sus composiciones de este estilo, Piana creó hacia 1930 el género *milonga candombe* y hasta tuvo su propia Orquesta Candombe donde los interpretaba, junto a otros tangos, con el agregado de percusión. Igual búsqueda persiguió Lorenzo Barbero con su orquesta. De la *milonga candombe* también se sirvieron otros cantores, siendo el más conocido Alberto Castillo (6).

¿Porqué hubo compositores interesados en los negros, si desde el imaginario ciudadano eran irrelevantes? Ellos siempre

han estado, de alguna manera, socialmente presentes, más allá del discurso de la elite que los minimizaba numéricamente, los marginaba socialmente y los relativizaba culturalmente. El ambiente tanguero, en tanto parte de la sociedad argentina, no está afuera de la gravitación de ese discurso, pero optó por hacerles un lugar en su repertorio. Así, fueron plasmados a través en sus títulos, letras, recursos tímbricos, melódicos, rítmicos e, incluso, en los dibujos de las portadas de las partituras, aunque las más de las veces a través de consabidos estereotipos exotistas.

Conclusiones

Más allá de los argumentos históricos demostrados, de poco servirán a los fines investigativos si no son analizados desde una perspectiva teórica que, además, permita desmantelar la estructura ideológica mediante la cual sistemáticamente se bloqueó la comprensión del fenómeno desde una perspectiva afrocéntrica. El vaciamiento de tal estructura de pensamiento debe ofrecer, en contrapropuesta, un modelo epistemológico que satisfaga la demanda explicativa incluyente de una perspectiva afrocéntrica.

Considero que un punto de partida puede ser el análisis que hace Serge Gruzinski del pensamiento mestizo americano (2007), una acabada propuesta por entender a América en sus propios términos, una situación de contacto cultural en la que la resultante fue -es- más que la suma de las partes. Aunque su propuesta se centra, básicamente, en la relación blanco-aborigen, estimo que su extensión a la relación blanco-negro en el marco de la sociedad tardo-colonial porteña -época de la que procede la mención más antigua del vocablo tango- podrá, sin duda, enriquecer situacionalmente un fenómeno cultural que se gestó en

un marco multiétnico de una nación emergente. Dado que esa sociedad transitaba el camino a su independencia y, si bien el nacimiento del tango se dio por igual y al mismo tiempo en Montevideo (Goldman 2008), una aproximación a los conceptos de comunidades imaginadas y el nacionalismo, en los términos de Benedict Anderson (2007), es una óptima herramienta para analizar cómo y por qué le interesó a nuestro *establishment* hacer ascender a este género socialmente al tiempo que se lo apropiaba, adecentándolo de su abolengo negro hasta el punto que pasó a constituir la quintaesencia de la argentinidad. En esta línea, el excelente estudio comparativo de Florencia Garramuño (2007) entre el samba y el tango en el marco de las construcciones de las naciones brasileña y argentina, respectivamente, en las décadas de 1920 y 1930, puede servir como un estudio de caso de importancia. Un punto de articulación entre el análisis de la esencia mestiza de nuestro país y la construcción de los conceptos de comunidad y nacionalismo, puede situarse en la lectura de los trabajos de Claudia Briones. Aunque centrada en la problemática aborigen, al menos en una de sus últimas publicaciones (2008) ha incluido, de manera auspiciosa, la necesidad de dar cuenta del por qué nuestra negativa hacia lo negro. En esta línea, también será beneficioso aplicar las lecturas de los trabajos de otra antropóloga argentina, Rita Segato, como por ejemplo sus artículos *La monocromía del mito*, o *donde encontrar África en la Nación* (2007a) y *Raza es signo* (2007b). Por último, el fondo documental con el cual avalar esta arquitectura explicativa debe provenir de un amplio espectro de fuentes históricas y, como novedad, etnográficas. Dado que todo lo que se escribió sobre la negritud en el tango -para bien o para mal- ha sido producido exclusivamente a partir de fuentes secas y, además, producidas por blancos, la inclusión de los

propios actores sociales en la construcción del este saber aportará, sin duda, pruebas sui géneris antes impensadas, como algunas de las expresadas en este trabajo. Si hay una población porteña que se considera descendiente de los negros africanos esclavizados durante el período colonial y hasta 1861 y afirman mantener vigentes sus prácticas musicales, sería un craso error desperdiciar los aportes que puedan realizar a partir de una aproximación etnográfica. De este modo, se incrementará sensiblemente el conocimiento disponible haciendo honor a la tan cacareada, aunque poco practicada, necesidad del diálogo transcultural dándole la palabra a los convidados de piedra del país, los afroargentinos. Ellos también deben ser parte activa en esta construcción de conocimiento.

Notas

* Básicamente, este artículo está urdido en base a los textos de los carteles explicativos preparados para la exposición *La historia negra del tango*, llevada a cabo en el Museo Casa Carlos Gardel (Buenos Aires), del 23 de abril al 21 de mayo de 2010, cuya curaduría e investigación fue de mi responsabilidad. De unos 600 objetos reunidos, fueron expuestos unos 130, los que abarcan desde 1862 al presente. Si bien muchos son de mi colección, la muestra no pudo haberse materializado sin la desinteresada y afectiva ayuda de amigos, coleccionistas y familias afroargentinas del tronco colonial. Por ende, agradezco profundamente a la Asociación Misibamba, Juan Pablo Suaqué, Ricardo Nudelman, Bruno Cespi, Museo Casa Carlos Gardel, Rita Montero, Roberto Anibal Garay, Néstor Bellini, Silvio Killian, Haydée Thompson, Marta Thompson y Orfilia Rivero.

(1) Anterior a esa fundación hubo otra, en 1536, llevada a cabo por Pedro de Mendoza y en la que también hubo negros africanos esclavizados; sin embargo, esta población no prosperó dados los continuos ataques de los nativos y fue abandonada en 1541.



Portada de la partitura *Uva blanca y de la otra...* tango con mandolín de Faustino Biglieri. El dibujo haceusión al título, que sería el pregón de un vendedor de uvas afroargentino, que no quisiera darse por aludido. Buenos Aires, s/fed, s/a.

Uva blanca y de la otra.
TANGO PARA PIANO
POR FAUSTINO BIGLIERI

(2) Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta finales del XX los afroporteños han fundado gran cantidad de entidades recreativas para uso de su comunidad: El Club 20 de Septiembre (familiarmente conocido como Club de Amigos), el Gung Club - Asociación de Artesanos, el Centro Patriótico "25 de Mayo", la Sociedad de Animales Raros, la Sociedad Alegría, el Centro Africano, el Circulo Social "Juventud", el Club Igualdad, el Carlton Club, el Centro Recreativo La Armonía, el Shimmy Club y la Sociedad de Socorros Mutuos "La Protectora". El Shimmy Club fue el último de este tipo y desapareció hacia 1980. Usualmente alquilaba para festejar carnaval la Casa Suiza.

(3) Ruperto Leopoldo Thompson -"el Africano"- (1890-1925), fue un destacado contrabajista, guitarrista y compositor de la Guardia Vieja. Siguiendo una tradición interpretativa propia de los negros en los cordófonos, introdujo lo que se conoce como el "estilo canyengue" en el contrabajo: el ocasional golpeteo de su tabla armónica a los efectos de enriquecer tímbricamente la interpretación. De este recurso se valió, como uno de sus signos estilísticos distintivos, Astor Piazzolla y su escuela.

(4) Carlos Posadas (1874-1918) fue un destacado intérprete de violín, piano y guitarra, director y compositor de tango de la Guardia Vieja. Nació en una acomodada familia afroporteña dedicada a la música académica y aprendió el arte de su padre y hermano mayor. Compuso cerca de medio centenar de tangos. Dos sobrinos-nietos suyos que aún viven y han cultivado el tango: Norberto Ismael Posadas llegó a tocar bandoneón en los '70 y Facundo Posadas Breard es un importante bailarín y docente internacional (www.facundoposadastango.com.ar).

(5) Rita Montero, es una destacada cantante y actriz de cine, teatro y televisión. Nació en 1928 en una familia tradicional afroporteña de clase media trabajadora del barrio de Palermo. De acuerdo a los recuerdos de sus mayores, desciende de negros africanos esclavizados importados a Buenos Aires por el almirante Guillermo Brown hacia 1850. Participó en nueve películas, entre ellas Juvenilia (1943) y El grito sagrado (1954). Como cantante cultivó principalmente jazz, música melódica y tango. Actuó en gran parte del país y en Montevideo (1957 y 1976), Santiago de Chile (1957, 1959 y 1963), Lima

(1964), Porto Alegre y San Pablo (ambas en 1973) (www.ritamontero.com.ar).

(6) Castillo actuó y grabó, en una primera época, con afroporteños del tronco colonial, pasando luego a emplear afrouruguayos. Su gusto incluir candombes y milongas candombes lo hizo distintivo y tiene su antecedente en el montevideano Romeo Alfredo Gavioli (1915-1957), músico, cantante de tango, candombe y director de orquesta típica. Con ésta grabó numerosos discos que incluían como novedad la terna de tambores del candombe oriental.

(7) Algunos de ellos incursionaron ocasionalmente en otros géneros, como Horacio Salgán en el folclore, el jazz y la música brasileña y Enrique Maciel en el folclore, y en otros la vena tanguera fue la excepción, como el jazzista Oscar Alemán y los payadores Gabino Ezeiza y Higinio Cazón. En todos los casos contabilicé sólo las composiciones vinculadas al tango (que incluye géneros afines como el vals criollo, la milonga, la milonga candombe, etc.) y contabilicé únicamente las obras de las que se conserva la música y -en caso que tuviera- la letra. Asimismo, incluí aquellas que, por diversos motivos, fueron plagiadas, restituyendo así su paternidad afro: el tango Cara sucia, compuesto por Casimiro Alcorta y actualmente considerado de Francisco Canaro, según testimonian las sucesivas ediciones de esa obra, pues comenzó siendo editado como "Tango para piano, arreglado por F. Canaro", como "arreglo con letra de F. Elpidio" y rebautizado como La caretita, de Genaro Vázquez; Casimiro también compuso hacia 1880 el tango Entrada prohibida y en 1916 apareció firmado por Luis Teisseire; Pobre gallo bataráz, estilo de José Ricardo y publicado como de Carlos Gardel y José Razzano, y el tango Pobre flor, compuesto por Enrique Maciel en 1916 y editado por Juan Bautista D'Ambroggio y Pascual Contursi en 1928 como Bandoneón arrabalero. Seguramente las cifras de esta lista sea mayor pues sólo contabilicé las obras que pude documentar pues, por ejemplo, nada se sabe de las obras inéditas de Manuel Posadas que, al morir, su hijo regaló a Aníbal Troilo (Pinsón y Cespi 2004: s/p). Si bien es difícil saber la opinión de estos compositores sobre sus obras, es de considerar que Rosendo Mendizábal en todas ocultó su autoría con el seudónimo A. Rosendo esperando alguna

obra que lo satisficiera (Héctor y Luis J Bates 1936). Finalmente, estas cifras no deben tomarse como un estricto ejercicio contable pues muchas cuya letra y música son del mismo autor (como Tus violetas y Mi manta pampa, de Guillermo Barbieri) o fueron compuestas por más de un autor negro (como El consultorio, música de Ruperto Leopoldo Thompson y letra de Ricardo Justo Thompson), las contabilicé dos veces.

Bibliografía

Anderson, Benedict, 2007, [1983] Comunidades imaginadas : Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica.

Andrews, George Reid, 1989, [1980] Los afroargentinos de Buenos Aires. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
2007, Afro-Latinoamérica 1800-2000. Madrid: Iberoamericana.

Bates, Héctor y Luis J. Bates, 1936, La historia del tango : sus autores. Buenos Aires: Ed. part. Primer tomo.

Briones, Claudia, 2008, La nación Argentina de cien en cien: de criollos a blancos y de blancos a mestizos. En José Nun y Alejandro Grimson (Comps). Nación y diversidad : Territorios, identidades y federalismo. Buenos Aires: Edhasa, p. 35-62.

Cirio, Norberto Pablo, 2006, La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines. En Leticia Maronese (Comp.). Buenos Aires negra. Identidad y cultura. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, p. 25-59.

2007a, ¿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: 84-120. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.

2007b, La música afroargentina a través de la documentación iconográfica. Ensayos : Historia y

Teoría del Arte 13: 126-155. Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia.

2007d, Mujeres y hombres en la diversidad cultural, Vol. 2 del Programa UNESCO La Voz de los sin voz (cofre con libro, CD y DVD). Buenos Aires: Irco Video.

2008, Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina? En Federico Sammartino y Héctor Rubio (Eds.). Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la Musicología Argentina. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, p. 81-134.

2009, Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Teseco.

Garramuño, Florencia, 2007, Modernidades primitivas : Tango, samba y nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Goldman, Gustavo, 2008, Lucamba : Herencia africana en el tango : 1870-1880. Montevideo: El Perro Andaluz.

Gruzinski, Serge, 2007, El pensamiento mestizo : Cultura amerindia y civilización del Renacimiento. Barcelona: Paidós.

Pinsón, Néstor y Bruno Cespi, 2004, Carlos Posadas. <http://www.todotango.com/spanish/Creadores/cposadas.asp>. Consultado el 24-feb-2010.

Segato, Rita, 2007a, La monocromía del mito, o donde encontrar África en la Nación. En La Nación y sus Otros : Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad. Buenos Aires: Prometeo, p. 99-130.

2007b, Raza es signo. En La Nación y sus Otros : Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad. Buenos Aires: Prometeo, p. 131-150.

Viejo Tanguero (Seud.), 1995, El tango, su evolución y su historia : Historia de tiempos pasados : Quienes lo implantaron. Buenos Aires: Club del Tango [reed. de la nota de Crítica del 22 de septiembre de 1913, Buenos Aires].

Compositores y letristas afroporteños (7)

Compositor	Nacimiento y muerte	Música	Letra
Casimiro Alcorta ("el Negro Casimiro")	¿Buenos Aires?, ca. 1840 - ¿Buenos Aires?, 1915	3	-
Gabino Ezeiza	Buenos Aires, 19-feb-1858 - Buenos Aires, 12-oct-1916	2	2
Jorge Machado	¿Buenos Aires?, ca. 1860 - ¿Buenos Aires?, ¿?	1	-
Manuel Posadas	Buenos Aires, 1860 o 1870 - Buenos Aires, 1916 o 1920	46	1
Higinio D. Cazón ("el Gaucho de las Sierras")	Buenos Aires, 1866 - Balcarce (Buenos Aires), 1914	3	3
Rosendo A. Cayetano Mendizábal ("el Negro Rosendo")	Buenos Aires, 21-abr-1868 - Buenos Aires, 30-jun o 31-ago-1913	37	1
Cayetano Alberto Silva	San Carlos (Uruguay), 7-ago-1868 - Rosario (Santa Fe), 12-ene-1920	3	-
Carlos Posadas	Buenos Aires, 2-dic-1874 - Buenos Aires, 12-nov-1918	46	-
Pedro Espinosa	¿Buenos Aires?, ca. 1876 - ¿Buenos Aires?, ¿?	1	-
Luis Adrián Almeida ("el Negro Cototo")	¿Buenos Aires?, ca. 1880 - ¿Buenos Aires?, ¿?	1	-
Dafne Zenón Rolón	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	2	-
Guillermo Desiderio Barbieri	Buenos Aires, 25-sept-1884 - Medellín (Colombia), 24-jun-1935	55	11
José Ricardo Soria ("el Negro Ricardo")	Buenos Aires, 19-mar-1888 - alta mar, 2-may-1937	15	1
José Agustín Ferreyra Saavedra ("el Negro Ferreyra")	Buenos Aires, 28-ago-1889 - Buenos Aires, 29-ene-1943	-	5
Ruperto Leopoldo Thompson ("el Africano")	Buenos Aires, 1890 - Buenos Aires, 21-ago-1925	8	-
Luis León Canaveri	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	-	2
Tomás León Canaveri	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	2	-
Enrique Maciel Suárez Gandulfo	Buenos Aires, 20-jul-1897 - Buenos Aires, 24-ene-1962	99	1
Ernesto Natividad De la Cruz	Concordia (Entre Ríos), 8-sept-1898 - Buenos Aires, 14-nov-1985	25	-
Gregorio Urbano "Soti" Rivero	Buenos Aires, 25-may-1899 - Buenos Aires, 17-ago-1949	6	1
Plácido Simoni Alfaro	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	11	-
Joaquín María Mora	Buenos Aires, 22-sept-1905 o 7 - Panamá, 2-ago-1979	29	-

Compositores y letristas afroporteños (7)

Compositor	Nacimiento y muerte	Música	Letra
Justo Ricardo Thompson	Buenos Aires, 26-abr-1908 - Buenos Aires, 31-dic-1984	6	98
Oscar Marcelo Alemán [Juan Moreira]	Machagai (Chaco), 20-feb-1909 - Buenos Aires, 10 o 14-oct-1980	1	-
Horacio Salgán	Buenos Aires, 15-jun-1916 - vive	87	4

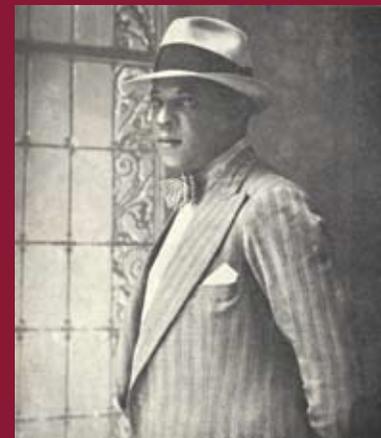
Intérpretes afroporteños

Músico	Nacimiento y muerte	Rol / instrumento
Alejandro Vilela (o Vilella)	¿Buenos Aires?, ca. 1845 - ¿Buenos Aires?, ¿?	Piano
Eusebio Aspiazú ("el Cieguito")	Buenos Aires, 20-may-1865 - Buenos Aires, 15-nov-1945 o 1949	Bandurria, guitarra de once y/o nueve cuerdas, violín
Pablo Romero ("el Negro")	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	Bandoneón
Luis Suárez Campos	¿Buenos Aires?, ca. 1876 - ¿Buenos Aires?, 1970	Director, piano
Domingo Castro Posadas	¿Buenos Aires?, ca. 1880 - ¿Buenos Aires?, ¿?	Violín
Sergio Mendizábal	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	Piano
Luis María Posadas	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	Contrabajo
Sebastián Ramos Mejía	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	Bandoneón
"El Mulato Sinforoso"	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	Clarinete
"El Negro Lorenzo"	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	Batería, guitarra
Eduardo Machado	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	Bandoneón
Harnold Phillips	[Estados Unidos de Norte América], ¿? - [Europa], 1915	Piano

Músico y compositor	Nacimiento y muerte	Instrumento
Casimiro Alcorta ("el Negro Casimiro")	¿Buenos Aires?, ca. 1840 - ¿Buenos Aires?, 1915	Violín
Gabino Ezeiza	Buenos Aires, 19-feb-1858 - Buenos Aires, 12-oct-1916	Guitarra
Carlos Posadas	Buenos Aires, 1860 o 1870 - Buenos Aires, 1916 o 1920	Director, guitarra, piano, violín
Jorge Machado	¿Buenos Aires?, ca. 1860 - ¿Buenos Aires?, ¿?	Acordeón
Higinio D. Cazón ("el Gaucho de las Sierras")	Buenos Aires, 1866 - Balcarce (Buenos Aires), 1914	Guitarra
Rosendo A. Cayetano Mendizábal ("el Negro Rosendo")	Buenos Aires, 21-abr-1868 - Buenos Aires, 30-jun o 31-ago-1913	Piano
José Ricardo Soria ("el Negro Ricar-do")	Buenos Aires, 19-mar-1888 - alta mar, 2-may-1937	Guitarra

Ruperto Leopoldo Thompson ("el Africano")	Buenos Aires, 1890 - Buenos Aires, 21-ago-1925	Guitarra y contrabajo
Enrique Maciel Suárez Gandulfo	Buenos Aires, 20-jul-1897 - Buenos Aires, 24-ene-1962	Guitarra, piano y bandoneón
Gregorio Urbano "Sotí" Rivero	Buenos Aires, 25-may-1899 - Buenos Aires, 17-ago-1949	Guitarra
Joaquín María Mora	Buenos Aires, 22-sept-1905 o 7 - Pana-má, 2-ago-1979	Bandoneón y guitarra
Justo Ricardo Thompson	Buenos Aires, 26-abr-1908 - Buenos Aires, 31-dic-1984	Guitarra
Oscar Marcelo Alemán [Juan Moreira]	Machagai (Chaco), 20-feb-1909 - Buenos Aires, 10 o 14-oct-1980	Guitarra
Horacio Salgán	Buenos Aires, 15-jun-1916 - vive	Piano
Bailarines	Nacimiento y muerte	
Victorino "el Pardo" Cejas	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	
Cacho Lavandina	¿Buenos Aires?, ¿? - ¿Buenos Aires?, ¿?	
Gerardo Portalea	¿Buenos Aires?, 1929 - ¿Buenos Aires?, 7-jun-2007	
Margarita Guillé	¿Buenos Aires?, ¿? - vive	
Facundo Posadas Beard	¿Buenos Aires?, ¿? - vive	
Cantantes	Nacimiento y muerte	
Joaquín Mauricio Antonio Mora	Buenos Aires, 14-abr-1926 - vive	
Rita Lucía Montero	Buenos Aires, 4-may-1928 - vive	
Pedro Peyrán	¿Buenos Aires?, ¿? - vive	
Orquesta	Período	Director
Orquesta Tangombe	Ca. 1940-1950	Enrique Maciel Suárez Gandulfo

Considerando que el tango es uno de los géneros más vastos de la música popular contemporánea, con cerca de 15.000 composiciones, y que una particular dinámica de mercado incidió para que fuera apreciado y cultivado a nivel mundial, sopesar la representatividad, vigencia y presencia de lo negro implica comprometerse en la revisión de uno de los grupos que lo gestó y consolidó, tal vez el menos conocido y valorado.



Enrique Maciel.
Fotógrafo desconocido,
Buenos Aires, ca. 1930.

Más Museos de Buenos Aires | Muestras relacionadas

Museo de la Ciudad

Los mates, recipientes de una tradición
Defensa 219 - 223.
Alsina 412
4331.9855 | 4331.4442 |
4343.2123
museodelaciudad@
buenosaires.gov.ar
Lunes a domingos y feriados
de 11.00 a 19.00
Entrada general: \$1. Lunes y
miércoles, gratis.

Museo de Arte Popular

José Hernández
Los mates, recipientes
de una tradición
Av. del Libertador 2373
4803.2384
info_hernandez@
buenosaires.gov.ar
Miércoles a viernes de
13.00 a 19.00. Sábados,
domingos y feriados de
10.00 a 20.00
Entrada general: \$1.
Domingos, gratis



Museo Casa Carlos Gardel

Jean Jaurés 735

4964.2015/2071

museocasacarlosgardel@buenosaires.gob.ar

www.museocasacarlosgardel.buenosaires.gob.ar



Buenos Aires
Gobierno de la Ciudad