

PRESENCIA DE LOS AFROARGENTINOS EN LA MÚSICA

1. Música popular

En todos los meridianos del Nuevo Mundo, la trinchera del arte sonoro popular es aquella en que el negro ha podido disparar sus armas estéticas con mayor frecuencia, con más dilatado alcance y mayor libertad y eficacia. No porque técnica o estéticamente se encuentre incapacitado para ascender a otros picos de la cordillera artística, ni por causa de que su proscenio esté "legalmente" vedado, aunque en no pocas oportunidades, en todos los países de América, haya tenido que disputar su sitio, con desventaja, frente a artistas "caucásicos" cuyos "valores" residen en el pigmento...

Innecesario resulta subrayar el hecho de que hay un motivo extramusical, un motivo económico-social para que así ocurra. Si permitimos que nuestra mirada se deslice a lo largo del extendido mapa de nuestra continente, nos percataremos de que ha sucedido lo mismo en todos los países.

Dentro de la concepción que, de manera caprichosa, se ha trazado de los negros, se encuentra el hecho de permitirle sólo acceso a los estratos populares del arte sonoro. Las elevadas escalinatas de la "gran" música son tabúes para los hombres de piel bruna. Quedan reservadas con exclusividad para los artistas "caucásicos". Es una manera de que el ser de ascendencia africana permanezca en su sitio, de que no intente transpener el cerco peryinaz e infranqueable de la "línea de color" para "elevarse" en la resbaladiza "escala social" y "equipararse con los blancos".

Así es como su música —por más facetas significativas que aposente, y ya sabemos en qué medida suele acogerlas—, será siempre de "segunda clase", como se ha pretendido, en todas las épocas y en todos los meridianos, que son sus creadores... Por consiguiente, muchos de ellos se han visto constreñidos a militar en dicho frente, cuando, en realidad, por sus deseos, por sus inclinaciones, por sus aspiraciones y posibilidades técnicas y estéticas, podrían haberse consagrado a otros menesteres artísticos.

En consecuencia, desde que el primer negro pisó un escenario teatral o una sala de espectáculos o de conciertos, el destino del artista de progenie africana quedó acuñado. Si deseaba trabajar, debía do-

blegarse ante requerimientos ajenos a sus propios deseos y, muchas veces, colocados en los antípodas de sus propias intenciones y tradiciones, así como de sus aptitudes.

2. "Música seria"

Por eso el hijo de África ha desempeñado papeles de bufón en el teatro del Siglo de Oro español, en los minstrel shows afronorteamericanos, en el cinematógrafo de Hollywood y en las tablas de Broadway. Por eso Paul Robeson e Ira Aldridge se vieron obligados a marchar a Europa con el fin de interpretar a Shakespeare, antes de que les fuera posible hacerlo en su patria, los Estados Unidos. Por eso ~~también~~ la música afronorteamericana y el jazz, el arte sonoro afrobrasileño y el afrocubano, así como otras especies de la música afroamericana, han tenido que presentarse con ribetes grotescos y humorísticos, antes de ser aceptadas como música "seria" por gentes "respetables", y los tambores y otros instrumentos musicales de cuño afroide, se pintan con colores detonantes y dibujos exóticos para llamar la atención de los que no escuchan la música sino que la "miran"... Por eso las etiquetas de los primeros discos de jazz, en seguida del título —invariablemente mal traducido a nuestro idioma— figuraba con frecuencia la absurda denominación de fox trot excéntrico, aunque se tratara de un blues, de un ragtime o del dramático Black and Tan Fantasy, vertido por la orquesta de Duke Ellington (en efecto, en una de las ediciones argentinas, dicha obra del genial pianista, compositor y arreglista lleva el lastre del desatinado rótulo, colocado por "directores artísticos" semianalfabetos que manejan un aspecto de nuestra cultura...), y sus cultivadores más genuinos se han visto constreñidos a introducir gags en sus actuaciones, para atraer el interés de públicos mal informados y epor encauzados... Y por eso, en fin, artistas como Scott Joplin, Will Marion Cook, J. Rosamund Johnson, James Reese "Jim" Europe, Bert Williams, Bill Robinson, Fats Waller, Duke Ellington, Art Tatum y tantos otros, se vieron obligados a refugiarse en el ragtime, en la comedia bufa, en el jazz y en el tap dance, cuando en realidad sus aspiraciones eran ascender a otros peldaños de la escala artística que para el negro, aunque pareciera ridículo, son todavía peligrosamente resbaladizos.

Por cierto que en el instante actual, se advierte un franco progreso en este arduo camino. Y los Estados Unidos, por ejemplo, país que cultiva la "línea de color", puede exhibir una brillante pléyade de músicos de ascendencia africana, ^{encabezada} ~~encabezada~~ por hombres de la calidad estética y la eficacia técnica de William Grant Still.

Una vez lograda la ansiada libertad, en la Argentina la música constituyó la tabla de salvación de un amplio sector de negros y de mulatos, de cuarterones y zambos, de personas de "color quebrado", como ^{antes se} ~~decía~~ decía irónicamente. ^{ocurrido} ~~ocurrido~~ Lo mismo ha ^{acontecido} ~~acontecido~~ en diversos países del Nuevo Mundo, aun en los Estados Unidos. Porque, desprovistos de recursos económicos, huérfanos de tierras para labrar, faltos de conocimientos técnicos de alguna naturaleza, de instrumentos de trabajo y, en gran medida, analfabetos —consecuencias todas ellas del nefasto y nefando régimen de la esclavitud, que todo lo envilecía y lo deshonoraba—, los medios de que disponían los afroargentinos —así como los de las demás naciones de nuestro continente— para emprender la dura brega por su azarosa existencia, en su nuevo carácter de ciudadanos jurídicamente libres, en un medio que les era hostil y refractario, acusaba muy magro alcance. difícil les resultaba sobrevivir.

Dilatados años transcurrieron, después de la manumisión, durante los cuales no les fue posible lograr acceso a ningún puesto de cierta jerarquía o trascendencia. El camino de las profesiones liberales y el de otros tipos de actividad, fuera del territorio de los quehaceres manuales, por lo general no especializados, les estaba vedado en forma hermética. En cada instante, la "línea de color", o prejuicio de "la color", como dicen los escritores y dramaturgos del Siglo de Oro español, les daba la voz de alto.

Aparte de los artistas "cultos", en la interpretación y ~~en~~ la creación musicales de origen popular, en el canto y ~~en~~ la danza, en la payada de contrapunto y ~~en~~ la milonga, en el tango y ~~en~~ la música marcial, en el escenario de nuestro país asomaron, en número significativamente abultado, siluetas artísticas de muy elevada gradación.

De suerte que algún día habrá que colocar en los platillos de la balanza las cualidades de esos artistas —compositores, cantantes, bailarines e instrumentistas— y pesarlas con objetividad, a la luz de los nuevos módulos con que, en el instante en que vivimos, se enfocan los valores de los artistas llamados "populares".

2. Actuación en iglesias y conventos

A pesar de lo expresado, constituye un hecho rigurosamente histórico que, durante los siglos diecisiete, dieciocho y diecinueve, innumerables músicos negros, mulatos, cuarterones y zambos actuaban en iglesias, conventos y actos de carácter religioso en general.

Sin embargo, ~~eran~~ las remuneraciones que percibían por sus labores los músicos negros y mulatos que, durante los siglos arriba indicados estaban muy lejos de ser suficientes para afrontar las necesidades más urgentes de la vida, en el caso de los libertos, y llenar las ilimitadas apetencias de los amos, cuando se trataba de esclavos. Por consiguiente, los instrumentistas desdoblaban las mencionadas actividades calológicas merced a actuaciones como violinistas, clarinetistas y flautistas, en diversos teatros, así como en sitios de esparcimiento de nuestra capital y del interior de la República, inclusive "bailecitos de medio pelo" y, más tarde, en "boliches", "casas de dudosa reputación" y peringundines.

Porque, como lo señala una abultada documentación referente a la explotación legalizada del hombre por el hombre, innumerables eran los esclavos que mostraban aptitudes musicales, que dominaban algún miembro organográfico, ^o cantaban o bailaban. Y estas capacidades figuraban bien destacadas en los avisos de venta de siervos, pues elevaban instantáneamente el precio de las "piezas de oro negro".

Entre los músicos negros, mulatos o "pardos" de entonces, cualesquiera que fuesen los territorios de su actividad, el hecho anotado sucedía con frecuencia. Por lo demás, innumerables eran los instrumentistas afro-argentinos que ^apuntalaban sus magras entradas económicas gracias a la realización de faenas de la más heterogénea prosapia. Porque muchos de ellos no eran "profesionales", en el sentido de que estuvieran consagrados exclusivamente a su profesión de músicos. Por el contrario, pertenecían a la órbita de los part-time musicians. Vale decir, músicos que, al margen de la faena artística que realizarana, efectuaban otros menesteres de diverso carácter para sobrevivir económicamente.

Digamos, de paso, que en los Estados Unidos sucedía lo mismo con los instrumentistas de las brass bands y las jazz bands. Además, de actuar

tuar en estos conjuntos, que intervenían —y aún hoy lo hacen esporádicamente algunas brass bands que todavía superviven— en desfiles callejeros organizados por las distintas fraternidades y sociedades de socorros mutuos, en sepelios y actos políticos y religiosos de la comunidad, desempeñaban todo género de tareas enteramente ajenas al marco del arte sonoro.

En forma muy escueta y resumida, pues un examen amplio y puntual del asunto requeriría la extensión de un libro, nos asomaremos a una de las fuentes de la cultura de los negros y de sus descendientes en ambas márgenes del Río de la Plata.

3. Bandas en colegios religiosos

Para iniciar nuestra faena tendremos que remontar el río del tiempo con el objeto de rastrear las primeras actuaciones de los esclavos y de sus descendientes en el hemisferio de las actividades estéticas en la Argentina. Y nos encontraremos con dechados inequívocos de su presencia en jurisdicción de la música, de la danza y de las ejecuciones organográficas.

En la ciudad de Córdoba, pongamos como paradigma inicial, durante el año 1683, una tal María Gutiérrez se despidió de los miembros de su familia con el fin de incorporarse en la orden de las Carmelitas. Amenizó la reunión una banda del Colegio de los Jesuitas, integrada en su totalidad por esclavos negros. En el programa desarrollado en la oportunidad figuraron diversas páginas de la literatura musical perteneciente a la mal llamada música "clásica".

No conviene perder de vista, por otra parte, el hecho de que, hasta la mitad del siglo dieciocho, este conjunto musical era el único organismo instrumental con que contaba la capital cordobesa, en la que los músicos negros desarrollaron una intensa labor, lo mismo que en Tucumán y Buenos Aires.

De idéntica manera, el 20 de octubre de 1714, el provincial Luis de la Roca dispuso que, puesto que el "colegio (de San Ignacio) de nuestra capital no tiene muy bastante número de esclavos, ordeno despachen cuanto antes a las Doctrinas los que fueren necesario para aprender y comprender una buena y entera música, y otros para aprender

a carpinteros, herreros, y otros oficios, que se necesitan en el Colegio".¹

En el año 1734, el padre Skal llegó a Buenos Aires. Por este motivo, "se dieron las gracias al Todopoderoso. Durante el desarrollo de la ceremonia, un coro de negros entonó el Salmo Laudate Dominum omnes gentes".²

4. Un violinista negro en el Cabildo

Siempre en el dilatado fresco de la música que hunde sus raíces en la savia del arte que está más allá y por encima del instinto y de la intuición, del empirismo y la heterodoxia, apuntemos que en el año 1750, el violinista afroargentino Josesito (sin) ofreció un "recital" en el Colegio de Buenos Aires. Animó un preludio, una gavota y un Concierto de Corelli. Como era costumbre en la época, se hallaban presentes varias autoridades.

Por su parte, un hermano del instrumentista mencionado más arriba, actuaba con carácter de organista en la iglesia de Monserrat. Además, brindaba "recitales" en diversos teatros y salas de conciertos de nuestra capital.

Corría el año 1763 cuando el mayordomo de la Cofradía de Jesús Nazareno, de la iglesia de Santo Domingo, entre los gastos que demandó la fiesta anual que llevaba a cabo dicha institución, incluyó unos gastos vinculados con las ejecuciones musicales que tuvieron lugar. Era el pago por los "trapos viejos de túnica que sirven para los negros que sacan la campanilla, la caja y el clarín".

5. Orquesta de la Catedral

Dentro del lapso que encierran los años 1770 y 1790, en la orquesta de la catedral de Buenos Aires tomaban asiento más de dos decenas de músicos negros y mulatos. Unos eran esclavos y otros pertenecían al sector de los libertos. Los nombres de algunos de ellos hemos podido rescatar del olvido: Juan Gutiérrez (trompa), Luciano Díaz (clarinete), Luis Emilio Rodríguez (trombón) y Ricardo Giménez (tambor).

1 Memoria para el Colegio de Buenos Aires. Archivo general de la Nación, 1714.

2 Juan Muhn, "El Plata visto por viajeros alemanes del siglo XVIII". En: Revista del Instituto Histórico y Geográfico. Montevideo, 1921.

José Joaquín de Álzaga, ejecutante de trompa agroargentino, estuvo enrolado también en esa agrupación instrumental, durante el período de tiempo a que nos hemos referido. Pero logró, asimismo, destacar su silueta como compositor de distintos tipos de música "ligera".

En el decurso del decenio de 1790, actuaba en Córdoba, como maestro de danzas, un "pardo libre" oriundo de Buenos Aires, de nombre Pedro Berden. De acuerdo con las crónicas de entonces, parece que el tal Berden no era trigo limpio, sino un sujeto anormal, pues cometió estupro con una jovencita mulata. Por lo cual fue enviado a presidio, aunque luego, revocada la pena, se lo "desterró" en la provincia de San Luis.

El "pardo libre" Teodoro Hipólito Guzmán actuaba como violinista en la catedral de nuestra ciudad y, diez años más tarde de la fecha arriba indicada, desarrolló la misma actividad en la de Santiago de Chile. Guzmán había nacido en Buenos Aires alrededor del año 1750 y murió en la capital chilena en 1820.¹

Un negro llamado Norberto, de veintiséis años de edad, se desempeñaba, en el transcurso del año 1792, como violinista en el colegio Monserrat, de la ciudad de Córdoba, así como actuaba en "bailesitos" (sic) de menor cuantía. En uno de ellos, justamente, fue protagonista del hecho que relatan las crónicas de la época.

"El Domingo a la noche —dicen las crónicas aludidas— antes de dicha demanda estando el declarante tocando el violín en un bailesito de una casita cerca de la Cañada vino dicho García con su mujer y otros acompañantes como armados en batalla a sacarlo; y, resistiéndolo el declarante, entró la mujer de dicho García y le quitó el violín de las manos, diciéndole ella y los demás que si no salía le habían de hacer pedazos el violín en la cabeza. El dueño que lo había convidado le dijo: Váyase, amigo, que no quiero ver historias por usted".²

Durante las postrimerías del siglo dieciocho desarrollaron su labor, ~~en~~ con carácter de organistas, en Monserrat, dos músicos negros. Nos

¹ Vicente Gesualdo, Historia de la música en la Argentina, t. I. Buenos Aires, 1961.

² P. Grenón, S.J., Nuestra primera música instrumental. Buenos Aires, 1929.

referimos a Roque Jacinto y a Bernardo Pintos, nombres que aparecen con frecuencia en las crónicas referentes al cultivo de la música en nuestra ciudad.

Durante el año 1794 se entabló juicio por el precio de un esclavo de nombre José, que poseía cuatro oficios, lo cual no constituía un caso excepcional, desde luego. Era barbero, sangrador —tareas ambas que, entre los negros de nuestro país, así como de otras latitudes, iban siempre del brazo—, sastre y músico. Con el objeto de desarrollar esta última actividad, había estudiado durante cuatro años. Porque, entre los esclavos, existían músicos instintivos e intuitivos y músicos de formación técnica, tal como se consigna con frecuencia en los avbros de venta de siervos, tan abundantes en toda la prensa argentina de la nefasta época de la esclavitud.

6. Trompas del ejército argentino

Trompas del *эжэкрэкта дэ Сан Мартинэ на Чакэбукоэ* y en la banda del ejército del general San Martín, en Chacabuco y en Maipú, fue el negro Domingo Lara, que vivió cien años. Actuó también en Perú y el Ecuador. Murió en Buenos Aires a comienzos de nuestro siglo.

Julián Ponce, otro trompa del ejército del "Santo de la Espada", marchó a Chile y al Perú con el Libertador. Más tarde actuó en el Brasil y, por fin, intervino en Caseros. Había nacido en Cosmes, provincia de Corrientes, en el año 1795. Falleció en 1890.

A partir del año 1812, Manuel Espinosa —apellido vastamente célebre en el ámbito artístico y que, durante el correr del siglo diecinueve, cobijó a una dilatada cadena de conspicuos músicos negros pertenecientes a distintas tendencias estéticas, "cultas" y "populares"— fue organista y violoncelista de brillante actuación en nuestra capital. En el deurso de la presidencia de Rivadavia, ocupó el podio al frente de un organismo instrumental formado por doce músicos. También ejerció la dirección de la orquesta del antiguo teatro Coliseo, de Buenos Aires.

7. Pianistas y organistas

Como pianista y compositor, se destacó Gregorio Marrada, *на* durante el año 1830. Diversas salas de nuestra ciudad fueron teatro de sus

0 piano forte
-

éxitos. Y su nombradía no tardó en llegar hasta el Uruguay, en cuya capital brindó una serie de "recitales". En la Casa de la Comedia, de Montevideo, dio a conocer dos valsés para orquesta, de su composición. Murió en la ciudad de San Juan, en el año 1884.

Respecto de los valores técnicos y estéticos de Marrdas nos habla Santiago Calzadilla, en su conocido libro titulado Las beldades de mi tiempo (Buenos Aires, 1891). Se refiere a la perfección con que ejecutaba minuetes, valsés y contradanzas, así como a la facilidad que exhibía en la improvisación de tales especies.

Alumno de Juan Pedro Esnaola, en el curso del decenio de 1830, brilló Julián Veloz. Era pianista, organista y compositor, diestro en su triple actividad. A su inspiración se debieron páginas de corte melódico, entre ellas, La suplicia, Mi sueño, El despertar, El desconsuelo, etcétera. Murió en el año 1868, en Río de Janeiro, donde se había radicado.

Militó en la corriente de la música popular, ~~pero de sus obras~~ ~~en la que encontramos~~ y en la que encontramos tantos nombres de instrumentistas y compositores afroargentinos de elevada jerarquía; así como en el arte "culto", el pianista y director de orquesta Pedro Albornoz. Amplia labor desarrolló en los famosos bailes efectuados en el antiguo Club del Progreso. Asimismo, al amparo de su batuta actuó la orquesta ~~de~~ ~~en~~ ~~la~~ ~~representación~~ de La traviata, efectuada en el antiguo teatro Colón de Buenos Aires.

Formado bajo la égida del famoso compositor y pianista afroargentino Zenón Rolón, en el territorio de la música para teclado y de la ejecución del instrumento de Bartolomeo Cristofori, asomó su silueta Prudencio R. Denis. La fama como compositor de páginas de diverso carácter rodeó pronto su nombre y trascendió hasta el Viejo Mundo. Así fue como la editorial Ricordi, de Milán, publicó una Gavotta para piano, de este compositor; la mazurca titulada Arminda, y otras páginas de carácter melódico. Nació Denis a fines del decenio de 1850 y murió en el año del centenario de nuestra independencia.

A la nutrida falange de compositores e instrumentistas afroargentinos de dilatada actuación durante el siglo diecinueve, es necesario sumar el nombre del pianista, organista y compositor Cayetano Olivera.

Páginas que, en su hora, conquistaron elevados picos de éxito, se debieron a su pluma. Cursó estudios musicales en la escuela de Música de la provincia de Buenos Aires, de la cual egresaron tantos compositores de relieve. Su vena estética encontró amplio y fluido cauce en la composición de himnos, de marchas y canciones de tipo melódico, páginas todas ellas de amplia difusión en la época de este fecundo artista.

Sayago

A partir de mediados del siglo dieciocho registran las crónicas la presencia en Montevideo de las famosas comparsas de negros. Y al promediar la pasada centuria todavía gozaban de vigencia esta agrupaciones formalmente constituidas. Una de ellas era la denominada "La Raza Africana", a cuyo frente se hallaba el trompetista y clarinista Antonio Sayago.

Sin la más mínima variante, la escena se repetía cotidianamente. Un trompetista y clarinista negro, con labios y pulmones dignos de Louis Armstrong, soplabá en una calle cualquiera de Montevideo o de Buenos Aires. Del pabellón de sus instrumentos las notas salían "redondas" y se eslabonaban como cuentas de un collar. Nutridos grupos de personas se reunían en torno de él. Aplaudían sus raras y "personales" versiones de páginas que iban desde La Marsellesa hasta la Marcha de Garibaldi, pasando por la polca, la cuadrilla, el chotis o la contradanza de moda. El público solicitaba varios bis. Y rubricaba su cálida aprobación con un rotundo "¡Viva Sayago!".

¿Quién era este músico negro que tanto entusiasmo despertaba? Confusos y magros son sus datos biográficos. Hasta sus contemporáneos ignoraban si Sayago era argentino o uruguayo, si había nacido en el Brasil o si era hijo del África.

Tampoco se sabía la fecha exacta de su nacimiento. Mas el propio músico afirmaba haber visto la luz en 1801, en Lucango, ex África occidental portuguesa, y, según parece, murió centenario, o poco menos. Hijo de un jefe de tribu, era ciudadano portugués y se llamaba Antonio Lucango Cabanga.

No era Sayago un simple negro "bozal" o "negro de nación", como entonces se decía de los negros "incultos" y "duros de entendederas". Como no pocos de los músicos de origen africano que se destacaron en América y, desde luego, en el África, pertenecía a una familia real africana. Porque en el inmenso continente, los artistas profesionales, por regla

general, pertenecen a la realeza. Por consiguiente, había recibido una educación bastante esmerada, de acuerdo con las prácticas usuales en su tierra. Era capaz de expresarse en media docena de idiomas y conocía varios dialectos de la rama bantú.

El barco de guerra portugués Prompidão lo había conducido a Montevideo. Era en 1811. Por alguna circunstancia que se ha extraviado en el polvo de los archivos, cuando la nave emprendió el retorno a las costas del continente culturalmente "descubierto" por Leo Frobenius, el joven permaneció en la capital uruguaya.

Comenzó en el país de la banda oriental del Plata a ytabajar en una salina. Del dueño de la empresa adoptó el apellido con que se lo conocía, a pesar de que no era ni nunca había sido esclavo.

Cuando estalló la "guerra grande (1842-1851), no obstante ser extranjero, fue incorporado al batallón número dos de la guardia nacional. Durante los nueve años que duró la contienda, Sayago puso al servicio de la banda del batallón sus recios pulmones y su habilidad para "cantar" melodías a través del clarín, instrumento musical que no ha sido creado para este menester. Y en la célebre acción de San Antonio fue clarín de Garibaldi. Finalizadas las hostilidades y recobrada la calma social, pasó a desempeñar este mismo puesto en el regimiento de artillería de Montevideo.

Como el de tantos otros músicos negros nacidos en el Río de la Plata o afinados en nuestras playas, el nombre de Antonio Sayago no figura en los libros de historia de la música, ni en diccionarios o enciclopedias. Pero durante el siglo diecinueve, siempre que se escuchaban los sonos de una trompeta o de un clarín, en Buenos Aires —donde actuó largo tiempo—, o en Montevideo, la gente pensaba en forma inmediata en este Gabriel de ascendencia africana, que impulsaba la columna de aire del pequeño tubo de bronce de sus instrumentos con fuerza inaudita e impecable afinación. Porque Sayago, que a la usanza africana nunca se desprendió de sus típicos aros de oro, llegó a ser una silueta nimbada por la popularidad en ambos márgenes del Río de la Plata.

Virtuoso en su arte, era un enamorado de sus instrumentos, como lo son los tamboreros africanos y afroamericanos. Ni un solo instante se separaba del clarín o de la trompeta, que constituían una verdadera prolongación de su propio ser y que llevaba siempre bajo el brazo, dispuesto en todo momento a complacer los pedidos de su trashumante auditorio callejero.

Quienes escucharon a este personaje nada común en la historia de la música en el Río de la Plata, aseguran que sus ejecuciones llevaban el sello de una fina musicalidad y acogían una técnica generosamente desarrollada. Destacan, en particular, el elevado vuelo lírico que era capaz de remontar cuando creaba embellecimientos sobre temas marciales o populares.

Pero un trompetista y clarinista negro, en el Montevideo o el Buenos Aires de mediados del siglo diecinueve, ¿qué función podía desempeñar? Las posibilidades de trabajo en el campo artístico, sea como integrante de orquestas o como solista, eran muy limitadas.

Por eso Sayago tuvo que emprender la oscura y mal remunerada tarea de ejecutar su clarín o su trompeta para llamar la atención acerca de algún producto comercial, o sobre la realización de funciones teatrales o circenses... Triste misión para un heredero de la tradición real de la música africana.

Remigio Navarro

Aunque por cierto que dentro de un prisma bien distinto y distante del de Sayago, fue Remio Navarro otro adalid y jefe de fila en el hemisferio de la música afroargentina. Nació en Buenos Aires en 1808 y murió en nuestra capital en 1868.

Logró amplias vibraciones su predicamento. Como pianista, como director de orquesta y compositor, desplegó sus dilatadas alas, en nuestra capital, a partir del año 1816. Fue un niño prodigio. Por otra parte sin la menor sombra de duda, su nombre está inscripto en la nómina de los auténticos pioneros del arte sonoro en nuestro país.

Entre sus principales actuaciones se cuentan los "recitales" de fortepiano que ofrecía en la Academia de Música de Virgilio Rebagli y luego en el Coliseum de Buenos Aires. Han quedado registrados como hitos de fuste en su extendida y brillante trayectoria artística, sus actuaciones en la orquesta del citado teatro, sus "recitales" brindados en Montevideo —hasta donde habían llegado los ecos de sus éxitos resonantes— y su faena realizada desde el podio del teatro Argentino de nuestra ciudad. Agreguemos que en 1838, le cupo el mérito de estrenar el primer vals de Strauss que se escuchó en la Argentina.¹

¹ Vicente Gesualdo, Historia de la música en la Argentina. Buenos Aires, 19

Federico Espinosa

Como la familia de los Posadas, los Espinosa brindaron a la música afroargentina varios compositores e instrumentistas que lograron destacarse ampliamente en el panorama artístico de nuestro país. Federico Espinosa fue uno de ellos. Nació en nuestra capital el 16 de octubre de 1820 y murió en Buenos Aires el 31 de marzo de 1872.

Realizó Federico Espinosa sus primeros pasos en el camino de la música, guiado por su tío, Tiburcio Silbarrios, apodado "el Negro Tiburcio", para rebajarlo en su condición social y artística, pues si hubiera sido "blanco", habría sido "el maestro Silbarrios"... Popular maestro de piano, tuvo un discípulo de destacadas proporciones: Alberto Williams.

Como medio de ganarse la vida esa actividad ocupó mucho de su tiempo, acaso demasiado tiempo. Pero, fundamentalmente, se destacó por su actuación en bailes. El Club del Progreso y el Salón Recreo fueron testigos frecuentes de esta actividad. En 1859, este último sitio de esparcimiento pasó a ser de su propiedad, hecho nada frecuente en el ámbito de la "colectividad" afroargentina. También se recuerda su actuación, en el año 1858, como pianista y organista, en el ^{antiguo} teatro Colón, donde actuaba durante los intervalos de las compañías españolas que a la sazón visitaban nuestra ciudad con rara frecuencia.

En otro campo de actividades, participó, en el seno de la Guardia Nacional, al lado del coronel afroargentino Domingo Sosa, en calidad de ayudante, en la revolución del 11 de setiembre. Luchó en Cepeda (1859) y la campaña del Paraguay (1865-1870) lo encontró entre los subordinados de ~~su~~ ~~militar~~ José María Morales, coronel de ascendencia africana y de dilatada actuación en el ámbito de las armas argentinas, juntamente con Casildo Thompson y Manuel G. Posadas, ambos destacados músicos afroargentinos, de quienes nos ocuparemos en estas mismas páginas.

Llamado "el Strauss argentino", por la popularidad de sus valsés, mazurcas y polcas, los críticos de la época lo destacan como un ejecutante preciso y elegante, de touch dúctil, plástico y enérgico, que despertaba la admiración de los oyentes de su época, en la que tanto se apreciaba la técnica por la técnica misma.

Durante su estada en nuestra capital, en el año 1855 Sigismund Thalberg, el célebre pianista suizo lo elogió calurosamente y trató de llevarlo a Europa, a lo cual se opuso nuestro compatriota. Sin embargo, el público que asistió a los "recitales" ofrecidos por el genial concertista ginebrino, manifestó, sin ambages, que prefería la pulsación de Espinosa a la del artista visitante.

En el campamento de Tuyutí, Espinosa improvisaba diversas composiciones, en un pequeño armonio, en medio del repertorio de marchas militares que ejecutaba cotidianamente. Asimismo, organizó conciertos y "recitales" para distraer a los soldados.

De regreso en Buenos Aires, mientras se deslizaba el año 1870, reanudó sus actividades musicales como organista en diversas iglesias y continuó trabajando en el territorio de la enseñanza.

A la pluma de Federico Espinosa se deben páginas que, en su hora, gozaron de justificada aplauso y difusión. Podemos citar, entre ellas, Los miriñaques, La vuelta al Rosario, La súplica, Matilde, La pesadilla, etcétera.

Manuel G. Posadas

Perteneciente a una familia de músicos y artistas destacados en el panorama cultural de nuestro país, Manuel G. Posadas nació el 18 de octubre de 1841 en la Capital Federal. Desde niño demostró una señalada inclinación por el arte sonoro. Así fue como, durante su adolescencia, emprendió estudios musicales con la dirección del conocido profesor Silveira.

En cierta medida, la literatura y el periodismo lo desviaron, en más de una oportunidad, de la recta senda de la música. Asiduo lector, su obra en estas fronteras conquistó no poco eco en su hora. Sin embargo, su silueta se destacó en el firmamento musical no sólo como violinista sino también como pianista, tal como lo señala Jorge Miguel Ford, en su obra rotulada Beneméritos de mi estirpe (La Plata, 1899), el primer libro escrito sobre la actividad de los negros en la Argentina.

Pero aún tenía otra faceta la personalidad de Manuel G. Posadas. Al estallar la guerra del Paraguay, se enroló en un regimiento que estuvo a cargo del coronel afroargentino José María Morales, en el que militaron no pocos hombres de rostro de bronce que se destacaron en el mundo de la música y de las letras. Se lo nombró sargento. Pero, por motivos

de salud, no alcanzó a intervenir en la contienda. No obstante, ingresó más tarde en el ejército organizado por Mitre, en la revolución del año 1874, con carácter de capitán de guardias nacionales.

Más tarde, cuando sus servicios como soldado no fueron necesarios, por la vuelta del país a la normalidad —normalidad interrumpida nuevamente por la revolución de 1880, que lo obligó a reincorporarse en las fuerzas del veterano coronel José María Morales—, volvió a consagrarse por entero a la literatura y sobre todo al periodismo. Esgrimió su pluma en favor del general Mitre para apoyar su candidatura a la presidencia de la Nación por el Partido Nacionalista.

Frecuentes fueron entonces sus colaboraciones en diarios y en revistas de nuestra capital. Por otra parte, es necesario agregar que ejerció la profesión de periodista en las columnas del diario La Nación. En ellas, al amparo de su firma, aparecieron diversos ensayos sobre cuestiones de orden político, artístico y musical. También fundó y dirigió el periódico El Eco Artístico, al que entregó asiduas colaboraciones.

Murió Posadas, en nuestra capital, el 13 de marzo de 1897.

Zenón Rolón

En su libro rotulado Memorias de un hombre de teatro, Enrique García Velloso menciona a un compositor y pianista de ascendencia africana que logró dilatada jerarquía y amplio renombre en su época, gracias a una obra seria y responsable, así como de un amplitud nada frecuente. De este pianista y compositor fue discípulo el autor de Fruta picada. Vastos y prolongados ecos conquistó la faena de este músico durante el siglo diecinueve. Zenón Rolón era su nombre.

Nació Rolón en Buenos Aires el 23 de junio de 1856 y murió en Morón, provincia de Buenos Aires, el 13 de mayo de 1902.

Respecto de nuestro artista, nada más concluyente que las palabras del autor de Historia de la literatura argentina y Jesús Nazareno. En la obra consagrada a sus experiencias en la escena teatral, traza un agudo y certero perfil del músico de que hablamos. Veamos cómo lo hace:

"Lo maravilloso y lo fantástico fue un negro sublime que se llamaba Zenón Rolón. Era un ejemplar magnífico, un verdadero tipo de belle-

za, una estatua tallada en ébano. Su voz de barítono era regocijante y estrepitosa. Había sido mi profesor de música en la escuela de la avenida Montes de Oca, y tenía una singular predilección por mi buen oído y mi pastosa voz de tenor. Rolón era un gran músico y uno de los temperamentos más finos que yo he conocido".

Llenó este prolífico compositor y eximio pianista todo un período del arte sonoro en nuestra metrópoli. Acaso haya sido el pontífice máximo de la capilla de los artistas afroargentinos que transitaron los caminos de la música "seria" en la Argentina de su época. Su silueta asóó con brillantez en las labores de solista de piano y de acompañante. Y en este sentido, digamos que secundó, durante su actuación en nuestro país, al famoso y desventurado Claudio José Domingo Brindis de Salas, el "rey de las actiavas", de quien nos hemos ocupado en nuestro libro intitulado Rostros de bronce (Buenos Aires, Fabril Editora, 1964).

Después de sortear las primeras dificultades y la aridez de los iniciales estudios de música, bajo la égida de Alfredo Quiroga —de quien nos ocuparemos en seguida— y de Basilio Basili, marchó al Viejo Mundo. En el decurso de su estada en Florencia, Italia, desde el año 1873 hasta 1879, dio dilatadas brazadas en las aguas del perfeccionamiento de su mecanismo técnico. En esta labor fue guiado por el maestro T. Mabellini (piano y composición). Por otra parte, en Europa lo aguardaba el éxito, que luego le dibujó una ancha sonrisa en nuestro medio. Por eso su nombre sobrevive con extendidas reverberaciones.

En el transcurso de dilatados años, Zenón Rolón ejerció la cátedra de música en distintos establecimientos oficiales de enseñanza media. Por consiguiente, no puede extrañar en lo más mínimo el hecho de que, entre el abultado número de los opus que registra su producción, figuren no pocos cantos escolares.

Además, de Aria sagrada —que parece haber gozado de un singular diapasón de trascendencia, a juzgar por las crónicas de la época—, huella manifiesta de su fuste y su alcance estéticos, es su Marcha fúnebre a San Martín, dada a conocer en ocasión de la llegada a nuestra capital de los restos del "Santo de la Espada", en el año 1880.

Señalan otros hitos de la carrera de este ilustre y fecundo compo-

sitor, Stella di Roma, marcha; La Argentina, marcha sinfónica que obtuvo un premio otorgado por la comisión de la exposición realizada en el Club Oriental, en el año 1882; Oda sinfónica, vertida por vez primera en el teatro Colón, con el autor en el podio; las óperas Fides, Salomé (1900) y Le prove; Sinfonía original; la opereta La torre de los espíritus; la marcha sinfónica Falucho, interpretada en el acto de inauguración del monumento de la silueta épica de El Callao; la zarzuela Chin-Yonk, con argumento de su alumno García Velloso, estrenada por Ramón Sanromé, en el teatro Comedia, el 30 de mayo de 1895; Himno a Sarmiento, ejecutado, en Palermo, el día de la inauguración del busto del ilustre hombre público; etcétera.

En contraposición con otros músicos "cultos" —sobre todo los pertenecientes a la época en que actuó el compositor y pianista cuyo perfil trazamos—, quienes suelen despreciar olímpicamente la música popular, Zenón Rolón incursionó, aunque brevemente, en este género. En efecto, lleva la firma del artista una serie de tangos. Entre ellos, figuran El clavo, Firulete y otros.

Interesa subrayar, por último, que, en el año 1877, hondamente preocupado por la angustiosa situación en que se debatía la existencia de los negros y de sus descendientes no sólo en nuestro país sino en todo el Nuevo Mundo, dio a luz un trabajo titulado Dos palabras a mis hermanos de raza. Publicado en el periódico La Juventud, que en Buenos Aires editaban los hombres de rostro de bronce, fue luego reproducido en un folleto inhallable, que nos preciamos de poseer en la sección Argentina de nuestra biblioteca.

Con sano, equilibrado y ecuánime criterio, en dicha exposición enfoca los agudos y perentorios dificultades por que atravesaban los negros y sus descendientes en nuestro país, después de Caseros, cuando se aguardaba la definitiva solución de los problemas que afectaban a este sector de nuestra población, así como a los de todo el continente; solución que, por desdicha, no se concretó.

Formula Rolón, asimismo, consideraciones atinadas y serenas reflexiones acerca de las normas y los fundamentos sociales sobre cuya ~~xxx~~ ~~xx~~ piedra angular deberían haberse regido los distintos aspectos de la

vida espiritual y material de los descendientes de africanos, cuyas aportaciones, en los territorios de la cultura, del arte, de la música, de la poesía, del folkllore, de las luchas civiles y militares y del trabajo de nuestro país, nadie puede desconocer, aunque se las ha desconocido y negado en forma torpe, absurda y aun pueril.

Manuel Posadas

Destacado brillo cobró la silueta de Manuel Posadas, entre los grandes músicos y pedagogos musicales de la Argentina. Hijo de Manuel G. Posadas, nació en nuestra ciudad alrededor del año 1860 y murió en Buenos Aires en 1916.

En el territorio de la enseñanza de la música —territorio que constituyó el refugio de tantos músicos de rostro de bronce de nuestro país, faltos del necesario y merecido reconocimiento dentro del marco específico de su profesión— es necesario subrayar el hecho de que fue profesor de los dos instrumentos que dominaba, el piano y el violín, nada menos que de Juan José Castro. Su ~~alumno~~ ilustre alumno luego le rindió homenaje al dedicar a su maestro la obra rotulada Tangos, una especie de suite pianística en la que cita diversas páginas del género.

Consagrado en primer lugar al violín, tuvo por gúfa inicial al maestro Ripari, en la Escuela de Música de la provincia de Buenos Aires. Luego depuró sus herramientas técnicas en el alambique del Real Conservatorio de Bruselas. Su estada en la capital belga le brindó la posibilidad de integrar la orquesta del Teatro de las Galerías, así como la de actuar ~~como solista~~ en calidad de solista en varios "recitales" efectuados en la misma sala.

Según apunta la revista La Broma, que en Buenos Aires publicaba un destacado grupo de periodistas afroargentinos, la actuación de Manuel Posadas, en Bruselas, fue "brillante" y conquistó ribetes nada comunes.

De regreso en nuestra capital, ofreció en el antiguo Coliseum (1882), una serie de conciertos que se vieron coronados por el éxito.

Conforme con nuestras investigaciones, Manuel Posadas dejó un Concierto para violín y orquesta. No hemos podido localizar su parti-

tura. Acaso como las de tantos otros compositores afroargentinos, se ha perdido para siempre.

Alfredo Quiroga

Desgranaba sus días el año 1846 cuando nació en nuestra capital el compositor y organista afroargentino Alfredo Quiroga. Su muerte se produjo en Buenos Aires en 1874.

De ascendencia africana, su padre era oriundo de la provincia de Salta. Cuna humilde tuvo el artista cuyo perfil dibujamos, pues el autor de sus días era un modesto sastre, labor que, durante dilatados años, hasta la irrupción del ancho cauce de la inmigración operada a partir del decenio de 1870, sobre todo proveniente de Italia, estuvo casi por completo monopolizada por los negros y sus descendientes.

Durante los primeros tramas de su vida, Alfredo Quiroga desempeñó modestas tareas en casa de un tal Emilio Irigóyen, quien se convirtió en su protector. Al amparo de la ayuda de este mecenas, le fue posible cursar estudios musicales, hacia los cuales se sentía inclinado. Los progresos se hicieron notar con rapidez. Y así fue como llegó a dominar uno de los instrumentos más complejos de toda la organografía euroamericana: el órgano.

La posesión de los resortes de la música, por otra parte, le brindó la posibilidad de consagrarse a la enseñanza del arte sonoro, en la que encontró la manera de hacer frente a las necesidades materiales de la vida. Figuró entre sus alumnos — vale la pena destacarlo — una silueta conspicua del escenario musical de nuestro país: el compositor y pianista Zenón Rolón, a quien ya nos hemos referido.

Como tantos otros músicos afroargentinos, Alfredo Quiroga encontró amplio campo de desenvolvimiento artístico en la música eclesiástica. En este sentido, cabe señalar que fue muy ponderada su actuación como organista en las iglesias de San José de Flores, La Merced y San Ignacio.