

● PONENCIA 4 ●

## **(Re) organización de la nación sonora: vínculos estructurales entre el candombe porteño y la payada en Gabino Ezeiza**

*Norberto Pablo Cirio*

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

### **Resumen**

Gabino Ezeiza (1858-1916), afroargentino del tronco colonial, es emblema de la payada porque su obra fue, ya en vida, modélica del género. Pese a su copiosa obra (unos trescientos cantos entre completos, fragmentos y citas, incluyendo unas cuarenta grabaciones), el tratamiento musicológico dispensado no ha explicado cuánto de su africanía se halla en su producción, por lo que su pertenencia afro parece reducirse a un mero antecedente biológico. En el año que se conmemora el centenario de su fallecimiento estoy reuniendo su obra para editarla de manera conjunta, enriqueciéndola con un análisis que toma como teorías la colonialidad del poder y la perspectiva afrocentrada de cultura. En esta ponencia presento, como adelanto de mi investigación, dos vínculos estructurales entre el candombe porteño y la payada tal como la practicó Ezeiza, siendo ambos innovaciones suyas. Como introducción realizo un análisis de la payada en perspectiva afrocentrada a fin de tender nuevas coordenadas conceptuales para desnaturalizar una de las expresiones más arraigadas en nuestro imaginario sonoro como propias, problematizando su africanía. Las teorías elegidas ponen en evidencia el carácter afrocentrado que Ezeiza imprimió al género, lo cual puede entenderse como un golpe de timón estético en una nación que, para entonces, estaba sumida en un fuerte proceso de europeización biológica y cultural. Ezeiza, en tanto una de las figuras emblemáticas del movimiento criollista, hábilmente

supo enriquecer ese proyecto introduciendo particularidades de la música afroporteña. Ello invita a problematizar la mentada blanquedad de un género que pronto se convirtió en un emblema nacional, al tiempo que la identidad argentina enfáticamente se desentendía de todo vínculo con África. En el bicentenario de la independencia argentina y datando, coincidentemente, de 1816 el primer ancestro africano que dio origen a genealogía afro de los Ezeiza, con esta ponencia celebro la presencia activa de los afroargentinos del tronco colonial en la configuración sonora de nuestra identidad.

## **Introducción.**

Gabino Ezeiza (1858-1916) es emblema de la payada porque su obra fue, ya en vida, modélica del género. Pese a su copiosa obra (unos trescientos cantos entre completos, fragmentos y citas, incluyendo unas cuarenta grabaciones), el tratamiento musicológico dispensado no ha explicado cuánto de su africanía se halla en su producción, por lo que, en tanto afroargentino del tronco colonial, su ascendencia parece reducirse a un antecedente biológico. En el año que se conmemora el centenario de su muerte estoy reuniendo su obra para editarla de manera conjunta, enriqueciéndola con un análisis basado en las teorías la colonialidad del poder (Mignolo 2001 y 2014, Wallerstein 2001, Grüner 2010, Segato 2013, Quijano 2014) y la perspectiva afrocentrada de cultura (Mintz y Price 1977, Frigerio 1992-1993, Gilroy 2014). En este artículo presento, como adelanto, dos vínculos estructurales entre el candombe porteño y la payada tal como la practicó, siendo ambos innovaciones suyas. Como introducción realizo un análisis de la payada en perspectiva afrocentrada a fin de tender nuevas coordenadas conceptuales para desnaturalizar una de las expresiones más arraigadas en nuestro imaginario como propias, problematizando su africanía. Las teorías elegidas permiten poner en evidencia el carácter afrocentrado que Ezeiza imprimió a esta música, lo cual puede entenderse como un golpe de timón estético en una nación que, para entonces, estaba sumida en un fuerte proceso de europeización biológica y cultural. En tanto una de las figuras emblemáticas del movimiento criollista, hábilmente supo enriquecer ese proyecto introduciendo particularidades de la música afroporteña. Ello invita a problematizar la mentada blanquedad de una música pronto posicionada en emblema nacional al tiempo que la identidad argentina enfáticamente se desentendía de todo vínculo con África. En el bicentenario de nuestra independencia, y datando de 1816 el primer ancestro africano que dio origen a genealogía afro de los Ezeiza, con este artículo celebro la presencia activa de los afroargentinos del tronco colonial en la configuración sonora de nuestra identidad.

## **La payada en perspectiva afrocentrada**

Dada la raigambre afro de la payada cabe analizar, con la limitación propia de las fuentes secas disponibles, la dinámica performática de la que practicaba Ezeiza desde la perspectiva afrocentrada de la cultura. Adhiriendo a los postulados de Sidney Mintz y Richard Pirce (1977) y resumiendo trabajos de terceros, en *Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas* Alejandro Frigerio (1992-1993) propone seis características que parecen regir la producción y el desenvolvimiento de los participantes de una *performance* artística afroamericana, ya que “Si bien los distintos (para nosotros) géneros como el canto, la música, el baile tienen sus propias técnicas o características *qua* género distintivo (que derivan, muchas veces, de su raíz africana), su producción conjunta en eventos sociales parece tener características similares en casi toda afroamérica. Estas características parecen derivar de las culturas africanas que le dieron origen” (Frigerio 1992-1993: 57-58). Estas características tienen que ver menos con rasgos concretos, puntuales, que con reglas, estructuras, principios o valores que no siempre son aplicadas de manera consciente, estructurando la producción de tales manifestaciones. Ellas son:

**1) Multidimensionalidad.** Es la principal. La *performance* ocurre de manera densa a varios niveles a la vez, mezclando géneros que para nosotros son distintos y están separados. Un ejemplo es la *capoeira*, que “es a la vez una lucha, un juego, una danza, música, canto, ritual, teatro y mímica. Es la interpretación, la fusión, de todos estos elementos lo que la hace una forma artística única” (Frigerio 1992-1993: 58).

**2) Calidad participativa.** No hay una separación tajante entre *performer* y público, como en el arte occidental. La audiencia participa de diversos modos según la circunstancia y de manera más o menos intensa.

**3) Ubicuidad en la vida cotidiana.** Como corolario de lo anterior cada individuo es, en potencia, un *performer* capaz expresar su arte de acuerdo al curso de la vida diaria.

**4) Importancia de lo conversacional.** Todo lo anterior abre la puerta hacia un modo conversacional entre los distintos *performers*: interacción entre solista y coro; entre tambores; entre solista y respuesta instrumental; entre

bailarín y tambor; entre un cantante y un tambor; entre bailarines y entre el cantante y el principal bailarín, bailarines u otros.

**5) Importancia del estilo personal.** Dada la relevancia del estilo conversacional, cada *performer* se ve comprometido a un mayor y mejor desempeño, propiciando marcas identitarias personales. Una importante consecuencia de ello que recuerda el carácter procesal del hecho folclórico es que el “énfasis en el estilo personal lleva a continuas modificaciones que abren el camino para innovaciones, que pueden con el tiempo dar lugar a nuevas manifestaciones artísticas” (Frigerio 1992-1993: 62).

**6) Cumple nítidas funciones sociales.** Puesto que las *performances* artísticas afroamericanas casi siempre se realizan de manera intragrupal, la cualidad participativa posibilita que los roles de *performer* y audiencia sean intercambiables en varios niveles de apreciación y participación. De este modo, tales *performances* actúan como el principal elemento socializador y aglutinador, siendo el bienestar general el principal criterio evaluativo.

Más allá de que algunas no se presenten en todas las *performances* afroamericanas e, incluso, se den en otras culturas, Frigerio sostiene que es *en su conjunto* que configuran y otorgan ese carácter único y diferenciable de otras *performances*. Su propuesta parte de la necesidad de estudiar los africanismos de manera actualizada, pues los abusos de purismo y la estrechez al momento de demarcarlos en la literatura clásica -y que aún tienen impávida vigencia en el sentido común académico local- conducía a una visión estática y empobrecida de los tales hechos culturales. Cabe señalar que esta perspectiva está orientada a *performances* que se dan de manera espontánea en los contextos habituales en que se desempeñan sus cultores y son realizadas para sí en situaciones festivas o, al menos, recreativas. Por el contrario, la payada tal como la practicaba Gabino estaba fuertemente intervenida por la estética y las convenciones del mundo del espectáculo, lo que implicó la creación de un público *ad hoc*, no necesariamente afroargentino. De hecho, es unánime la opinión de que fue Gabino quien la profesionalizó, por lo que algunas de estas características no se dan del modo descrito y deben adecuarse a este contexto escénico.

En perspectiva eurocentrada se entiende a la payada como una expresión musical. Con todo, y en vista a la temprana y fuerte presencia de afroargentinos, en perspectiva afrocentrada cobra otras dimensiones. El desafío que implicaba pagar de contrapunto puede entenderse como una manera de zanjar diferendos para disminuir o atenuar problemas personales que, de otro modo, podrían llegar a mayores. Así, otro tipo de *performance* afroamericana, el *rap*, que, si bien se originó en Nueva York hoy tiene notable vigencia entre la juventud argentina, contando incluso con *performers* afroargentinos (Cirio 2008), los cultores locales suelen compararse con los “antiguos payadores” en tanto arte verbal de opinión e, incluso, equiparan lo que denominan las “peleas de gallos” -contienda verbales entre *raperos*- con la payada de contrapunto, encontrando coincidencias temáticas como la impugnación al *statu quo* y la denuncia de desigualdades de todo tipo, incluso raciales.

La payada, tal como la practicó Gabino, usualmente requería de una puesta escénica de índole occidental que incluía escenario, programa, público, cobro de entrada, pago al artista, contrato y difusión vía la prensa -crítica incluida- antes y después de la actuación, entre otras cuestiones. Si bien ello parece alejarse totalmente de la dinámica espontánea e intergrupal que caracteriza a las *performances* artísticas afroamericanas porque, en tanto actividades intracomunitarias, propician la participación de todos como virtuales *performers*, Gabino supo adecuar el principio de la cualidad participativa a la situación representacional. Su innovación fue sencilla, original y seductora. Aprovechando el carácter repentista de la payada, y a fin de permitir que se ponga a prueba su talento, introdujo una modalidad de ejecución hasta entonces desconocida: en una parte del espectáculo permitía que el público proponga de diversos modos -a viva voz, haciéndoselos llegar escrito en papel, etc.- temas para que pague, involucrándolo en la construcción de la *performance*. De este modo la payada podía discurrir por muchos temas y, como las crónicas atestiguan, algunos eran deliberadamente obtusos -como la metempsicosis, después de pagar con Pablo Vázquez en 1897 en Lomas de Zamora (Buenos Aires)- y tenían por objeto probar hasta qué punto él estaba instruido en la universalidad del saber y era capaz, a veces de estrofa a estrofa, cambiar de tema abruptamente, como cuando de gira en Dolores (Buenos

Aires), en 1900 se lo probó pasándole diapositivas sobre las que debía improvisar. Cebado por la certeza y gracia con que las glosaba, quien las proyectaba comenzó a pasarlas más rápido, al punto que Gabino payando le pidió que aminore. El dístico final de esa estrofa fue rememorado por los cronistas: “no las pasen tan ligero / que no puedo improvisar”.

Al hacer de la payada una profesión, su cotidianidad estuvo intervenida de manera ubicua. Ello tuvo consecuencias personales directas como el tener, al menos, dos hijos naturales con mujeres que no conocemos. De hecho, el primero, Carlos Gabino, nació en Rosario (Santa Fe) mientras estaba de gira y/o militando en la Unión Cívica Radical. Es más, tal compromiso político implicó que su vena artística discurriera en la cuestión, publicando varios de esos cantos en el folleto *Glorias radicales* (ca. 1913). A tal punto llegó la música a ser parte cotidiana en su labor política que fue mofa de sus adversarios cuando estuvo preso en 1893.

La importancia de lo conversacional es central a la música afroargentina, incluso la vigente, entablándose el diálogo multidireccionalmente entre los tamboreros, cantantes y bailadores (término *emi*), como así también en las letras de los cantos, formando diálogos entre personas y/o grupos (Cirio 2015). Cabría hacer un estudio intensivo de la poética (afro) argentina en la payada, pero al menos en la de Ezeiza el estilo conversacional es norma. Más allá de lo evidente en las payadas de contrapunto, a fin de favorecer su destaque en las letras de sus cantos he introducido las marcas necesarias.

Si en algo se destacó Gabino fue en la importancia que el público daba a su estilo, marcando un antes y un después en el género en virtud de su talento y personalidad. Ello no sólo era por su destacada dote como repentista, involucraba a su manera de ser, de presentarse, de saber obtener el favor y el fervor de otros estratos -superiores y populares- en tanto potenciales públicos: para unos y otros supo tener actitudes de deferencia, incluso sin ser correspondido. Por ejemplo, pese a que actuó en Paysandú varias veces nunca logró una concurrencia masiva, mas su *Saludo a Paysandú* alcanzó, ya en vida, una popularidad insoslayable y hoy es cuanto perdura de su obra en la memoria social, teniendo gran estima por los payadores al punto de que muchas veces lo interpretan al cerrar sus actuaciones. De hecho, el componer

cantos para saludar a la localidad donde estaba fue otra innovación suya. Considerando que buena parte de su carrera la hizo fuera de Buenos Aires, ello puede entenderse como una estrategia para granjearse el favor del público local, exaltando su sentido de pertenencia inmediata. Otra de las características de su estilo personal que marcó un cambio performático en perspectiva afrocentrada es el haber introducido la milonga, cobrando inmediata aceptación por pares y por el público, y que continúa. Si hay un rasgo concreto afroargentino en la payada es éste, aunque, dado el consolidado desenajenamiento de nuestra cultura operado por la academia suscribiendo a pie juntillas a la narrativa dominante, esta faceta de la milonga aún no está estudiada. Otra innovación fue la profesionalización del payador. Si, hasta entonces, actuaba en ámbitos populares *ad hoc* obteniendo por paga lo que el dueño del establecimiento recaudaba o lo que quisiera, Gabino supo aplicarle las reglas del espectáculo, haciendo de salones y teatros el ámbito anhelado de actuación, gozando el artista de contrato y paga preestablecida. Su estilo personal también implicó la apertura del género a *performers* mujeres. Desde hace tiempo se conocen varias discípulas y ahora debe sumarse, nada menos, a una hija suya, Matilde Ezeiza (Cirio 2014). Si el movimiento criollista estaba protagonizado por hombres -de hecho, como señala la Ana Baeza Carvallo (s/a) en español no hay femenino de la voz gaucho-, la mujer ocupaba un modesto, subordinado y sedentario rol, diametralmente opuesto al culto al ocio, a la aventura y al nomadismo de su contraparte protagonista. Para Autumi Toasiyé (2004) el estudio de género aplicado a afroamérica debe reconfigurarse para atender las particularidades de la diáspora ya que, a grandes rasgos, en el África sursahariana el número de esferas de poder protagonizadas/dominadas por la mujer es marcadamente superior en relación a Occidente. El reposicionamiento que hace Gabino de la mujer al sumarla a la payada como voz de opinión, en igualdad de condiciones al hombre, está en consonancia con el rol protagónico que venía ocupando en las culturas de matriz afro, inclusive la nuestra (Cejas Minuet y Pieroni 1994), descentrando el rol subalterno con que se la entendía desde la cultura dominante, es decir



eurocentrada. Atento a su militancia en la Unión Cívica Radical y su ideal de democracia, la cuestión resultó una pionera batalla ganada en pos de la nivelación de la mujer de cara a sus derechos<sup>348</sup>. No es casual que la cuestión de la democracia haya formado parte de la política artística de Ezeiza. Si consideramos que los otros dos términos caros a su interés fueron nación e identidad, entenderemos, en perspectiva de Aníbal Quijano (2014: 54), que esta trilogía desempeñó un papel fundamental en la relación Estado y sociedad en América Latina al definir todos los procesos básicos, conflictos y debates, aunque para él quedaron sin resolver al ser abordada la idea de Estado-nación con patrones europeos.

Por último, Gabino comenzó a pagar cuando los grupos hegemónicos en el poder comenzaban a bregar por el criollismo en tanto ingeniería ideológica para encauzar al argentino a un *locus* de pertenencia identitario ante la amenaza que, pensaban, representaba la populosa inmigración ultramarina. En esa línea más de medio centenar de afroargentinos<sup>349</sup> han sabido insertarse hábilmente en ese proyecto a fin de no quedar (aún más) relegados, tal como venían sufriendo la sentencia de la Historia en un país que se autoimaginaba fervientemente blanco. Así, la payada cumplió una expresa función social que él, en tanto criollo -en el sentido americano del término (Ennis y Pfänder 2013)- fue punta de lanza durante las más de tres décadas que payó, formando un sentido artístico que con creces satisfizo la creación, solidificación y difusión de un sentimiento de argentinidad más allá del suelo en que hayan nacido los habitantes del país. Así, no es inocente que su verso “nacionales y extranjeros” funcione como leitmotiv de unión y bienestar en tres cantos, incluso como íncipit (*En La Plata, Contrapunto entre los famosos payadores Gabino Ezeiza y Pablo Vázquez* -dos veces- y *Los de mi raza*) y la variación, también como íncipit, “Llegan los nacionales, / también mil extranjeros” (*Cosmopolitismo*).

---

<sup>348</sup> Aunque no hay estudios sobre la participación política de los afroargentinos, en base a la memoria oral registrada etnográficamente ello era usual en ese entonces.

<sup>349</sup> Con desigual información, llevo registrados 54 afroargentinos vinculados a la guitarra criolla, en general, y la payada, en particular (23 payadores, 1 payadora, 2 decisores, 29 ejecutantes y 1 narrador).

## **La milonga en la payada**

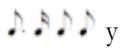
Si bien Marvin Lewis (2010) es el único que analizó la obra de Ezeiza -tomando como muestra siete de sus folletos ([1884], 1885, 1886, 1889, 1896 y 1897)<sup>350</sup>-, no problematizó su faceta musical, de hecho ni siquiera menciona la milonga. Sin ser este el lugar para tratarla en toda su complejidad, en lo que respecta a su matriz afro exceptuando algunos trabajos (Moreno Chá 1999, Goyena y Agustoni 2000, Fernández Latour de Botas, Goyena y Pellicaric 2014) advierto una anquilosada confusión que incluye ausencia de marcos teóricos, otorgamiento a las fuentes de valor *per se*, confusiones históricas, análisis descontextualizados, cuando no reemplazo por la descripción, referencia acrítica a ciertos investigadores porque, abusando de su canonicidad, se los cree incuestionables, construcción positivista del concepto de Verdad, reducción del género a su dimensión sonora -cuando no rítmica-, aplicación de teorías antropológicas obsoletas, adhesión a conceptos de pureza biocultural y formas originarias y, sobre todo, falta de etnografía entre afroargentinos del tronco colonial como instancia primaria de construcción de conocimiento al suscribir al sentido común que afirma que ya no existen, lo que rehabilita la investigación de escritorio (Lynch 1883, Wilkes y Cárpena 1946, Novati 1980, Selles 1998 y 2004, Vega 2007, Ortiz Oderigo 2008 y 2009, Rodríguez Molas 2010). Comenzaré por el último punto, cimentado con más de dos décadas de trabajos de campo en varias partes del país.

En el repertorio que los actuales afroporteños reconocen como propio he documentado seis obras que clasifican como milonga, fueron aprendidas de sus mayores por transmisión oral y las conceptúan de creación comunitaria: [*Asoma, negra, al balcón*]<sup>351</sup>, [*Kimbale, morena*], *La paloma*, [*La pena y la que no es pena*], [*María Bayembe*] y [*Señores, escuchemé*]. Como la música afroporteña es vocal-instrumental, ellos emplean tambores unimembranófonos tocados con las manos, en juego de dos, que denominan llamador y repiqueteador, entre otros términos equivalentes (Cirio 2007, 2013). Desde la teoría occidental de la

---

<sup>350</sup> Para evitar confusiones cito sus años según mi estudio ya que de algunos se baso en ediciones que no fueron la primera.

<sup>351</sup> A falta del nombre *emic* doy el incipit entre corchetes.

música la milonga se escribe en compás binario simple. El tambor grave - llamador- es el que estructura la ejecución, el esquema básico es  y el *tempo* ronda la  $\text{♩} = 110$ . A diferencia del género afroporteño por excelencia, el candombe, la milonga no se baila, aunque los adultos y ancianos entrevistados coinciden en afirmar que, en contexto de sus fiestas comunales, sus mayores lo hacían. Con todo, una particularidad de la música afroporteña es su carácter “abierto”, o sea la posibilidad de hacer una obra en otro género. Para ello aplican el proceso interpretativo que llaman “desarmar”, que consiste en introducir cambios melorrítmicos -a veces también en la letra- en coordenadas estéticas propias. De este modo la milonga puede hacerse como candombe incluyendo, ahora sí, el baile, para lo cual reducen ligeramente el *tempo* (el candombe ronda la  $\text{♩} = 95$ ) y tocan los tambores estructurados con la clave 3-3-4-2-4 (Cirio 2015e). Por razones de espacio, para el análisis doy la pautaición de la primera:

**[Asoma, negra, al balcón]. Milonga**

**[Asoma, negra, al balcón]. Milonga**



$\text{♩} = 100$

A - ro - ní, ni - gral bal - cón  
y ni - tí quién va pa - sar  
un - ta vie - ja jo - ro - ba - da  
de la in - cón cu - mon - dí

Asoma, negra, al balcón  
y verás quién va a pasar  
una vieja jorobada  
de la Nación Camundá.

*Teodora Luisa Céspedes (74). TC 183, A1 869. 28-sept-2013, Buenos Aires*<sup>352</sup>.

<sup>352</sup> La cifra entre paréntesis indica la edad del informante al momento del registro. La sigla A1 significa que el registro lo efectué en trabajos de campo propios (se antecede su número con la sigla TC).

En la encrucijada del origen del tango suele conceptuarse a la milonga como uno de sus antecesores, a veces sin más hipótesis que un *jingle* radial<sup>353</sup>. En esta línea, la datación de las obras consideradas formativas del tango enmarcadas en el período llamado “la prehistoria del tango”, parece ser una empresa fundamental que explicaría, casi por sí misma, la evolución del género. No me interesa desarrollar este argumento, de hecho creo poco feliz hablar en términos evolucionistas pues esta teoría no es aplicable a la vida cultural. Con todo, puedo dar precisiones temporales sobre [*Asoma, negra, al balcón*] siquiera para contextualizarla. Quien la cantó la aprendió de su tía abuela, Eufemia Rivero Cané Sandalia Serapia del Carmen Jesús, la mención de la Nación Camundá, entidad afroporteña fundada en 1852 que funcionó hasta comienzos del siglo XX y agrupaba a afroporteños de ese origen permite situarla en ese período. En su *performance* la milonga tiene un rasgo propio luego presente en el tango, el “quebre”, o sea el desplazamiento de la cadera de manera brusca y seca, *quebrando* el eje gravitatorio de la columna vertebral. La quebradura está relación dialéctica con una manera interpretativa de la música, el “corte”: quienes cantan y tamborean pueden introducir, a gusto e inspiración, breves y repentinas pausas, lo que otorga a la ejecución especial vivacidad y gracia. Se expresa con silencios o acentuando con el tambor ciertas sílabas del canto. En la milonga pautada sucede al comienzo del 4to. sistema, marcado con el silencio de semicorchea. Hasta entrado el siglo XX los afroporteños no sólo hacían el candombe en canto y tambor, también empleaban idiófonos y la guitarra la cual podían, de manera exclusiva o alternada, tocar rasgueándola, punteándola o percutiendo su tabla armónica con la mano derecha<sup>354</sup>. En esta línea no es casual que Gabino introdujera la milonga en la payada. La cuestión siempre fue referida en los estudios sobre el tema y la fundamentación un reportaje periodístico al payador Nemesio Trejo, de 1916. El fragmento de interés dice:

---

<sup>353</sup> Así me confesó el cantautor Juan Carlos Cáceres recodando uno de su infancia que trató en su libro *Tango negro*, del que he prescindido aquí por no ser un trabajo científico.

<sup>354</sup> Técnica muy antigua entre los afros que se remonta a la España renacentista, aún vigente en varias culturas musicales americanas (Ortiz 1955).

"En 1884 era mi primera topada con Gabino Ezeiza, el más célebre de los bardos argentinos, y esa payada sirvió para hacer escuela. Por aquella época se cantaba por cifra, pero Gabino introdujo la milonga en esa oportunidad en el tono Do Mayor [...] es pueblera ya que es hija del Candombe africano, y golpeando con los índices en el borde de la mesa empezó a tararear ‘tunga... tatunga... tunga...’ para demostrar, fonéticamente, la vinculación de este ritmo con el Candombe" (Olombrada 1916).

El reportaje tiene dos pistas que permiten la reconstrucción sonora de aquella milonga, hasta ahora desapercibidas. Una es el tarareo de su esquema rítmico, el cual puede decodificarse de varias maneras entre las que me resultan más convincentes dos, en compás binario simple: 1) Con la figuración a tierra, los tiempos fuertes coinciden con la sílaba “tun” y se basa en el principio del sistema rítmico divisivo, propio de la academia europea; y 2) El tiempo fuerte inicial permanece, el segundo se desplaza una corchea hacia delante y aparece entre ambos otro, al final del primer pie, generando la clave 3-3-2, propio de la música de matriz afrocentrada:

tun - ga ta - tun - ga

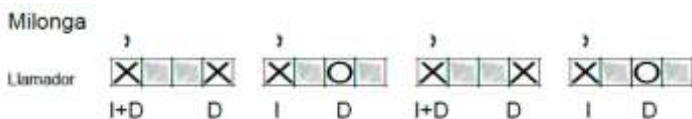
1) 

3)

La otra pista sonora de la milonga de Gabino es el uso del modo mayor, presente en cinco de las seis milongas afroporteñas documentadas (la excepción es [*Kimble, morena*]). Es un testimonio de calidad porque fue Trejo con quien payó así Gabino. Además de estos tempranos aspectos, el reconocimiento de que “es pueblera ya que es hija del Candombe africano”, y

que Trejo hizo su esquema rítmico “para demostrar, fonéticamente, la vinculación de este ritmo con el Candombe”, reafirma lo aseverado desde la etnografía.

Para optimizar el análisis de la milonga desde la pautaación debe evitarse la lectura solfeada a la usanza europea a favor de un análisis contextualizado y en perspectiva afro, que no es otra cosa que aplicar la definición de etnomusicología, “el estudio de la música en la cultura”, de Alan Merriam (1964), retomada por John Blacking (1973). De este modo evito la dicotomía simplicidad/complejidad, cara a la teoría europea al analizar músicas extraeuropeas como la afroporteña, cayendo en descalificaciones como monótona, elemental, pobre, exigua, amorfa e infantil. Si, en principio, fueron expresiones de viajeros, comerciantes y memorialistas, o sea personas que no eran científicas, ante la anquilosada renuencia de los investigadores a procurar información de primera mano las replicaron como datos positivos y fuera de contexto (Vega 1932a y b y 1936a y b, Selles 2004, entre otros). Para tender el puente analítico entre el testimonio de Trejo, las grabaciones de Ezeiza y la música afroporteña actual, tabulo la milonga afroporteña siguiendo la graficación usual para tambores sursaharianos y afroamericanos (Pérez Guarnieri 2007)<sup>355</sup>. Lo consigno dos veces para su mejor comprensión:



<sup>355</sup> Es un sistema no convencional que se basa en casilleros dispuestos horizontalmente en grupos de 3 o 4 -según la rítmica-, se leen de izquierda a derecha y se rellenan con símbolos indicativos para la ejecución. La huella de pie en la banda superior indica el pulso; en la banda media X representa el golpe de la mano en el centro del parche, dejándola apoyada a fin de que el sonido -que es grave- se apague, O significa golpear el borde del parche, lo que da un sonido agudo y, al retirar la mano no bien golpeó, el parche vibra libremente (los afroporteños lo llaman “abierto”) y el sombreado silencio; la banda inferior codifica qué mano se utiliza: I (izquierda), D (derecha) o I + D (ambas).

Aunque es un esquema tético, lo que caracteriza a la milonga es el deliberado acento del último golpe -el “abierto”-, estrategia que recibe el nombre *emic* de “quebrar”, tempranamente destacado por los cronistas pues otorgaba una original, inesperada y sensual cadencia, por ejemplo la citada “quebradiza milonga” del diario platense *La Tarde* del 29 de noviembre de 1893: “esta convertido en todo un preso político. El radicalismo tiene lo que le faltaba, un trovador. En adelante Gabino, al compás de una quebradiza milonga, cantará en tiernas y melancólicas payadas, la historia de su partido y en particular, las peripecias de la revolución de Santa Fé, en la que parece, tomó parte. Es una forma de propaganda nueva y original, cuya patente de invención es justo la pida el gran partido”. Los “cortes” y “quebradas” no se aplican en cualquier parte, tienen un aliciente en la letra, que propicia su aparición de acuerdo al argumento. Así, [*Asoma, negra, al balcón*] hace burla de “una negra jorobada”.

La milonga se perfoma de diversas maneras. Hay al menos cuatro estudios que han teorizado sobre ella, cada uno estableciendo su tipología según diversos factores (Wilkes y Cárpena 1946, Aretz 1952, Vega 1965 y Moreno Chá 1999). Aunque ninguno incluyó a la milonga afroporteña, tomaré por referencia a la de Moreno Chá por ser la clasificación que, a mi entender, mejor satisface su entendimiento al incluir su dimensión performática. Para ella hay cuatro tipos, tres como canción y uno como danza: 1) Obras instrumentales con guitarra; 2) Obras realizadas por un cantor con guitarra, cuyo texto es más o menos fijo; 3) Obras cantadas por dos cantores que, acompañándose cada uno con guitarra, improvisan el texto -payada de contrapunto-; y 4) Obras que pueden ser cantadas con acompañamiento de guitarra, piano u orquesta típica de tango, o sólo instrumentales, para bailar. Siguiendo a Moreno Chá, hoy cada tipo tiene diverso grado de vigencia y dispersión en zonas rurales y urbanas de la Argentina y Uruguay y existían a finales del siglo XIX. Según mi investigación de campo, además de sumar un quinto tipo, la milonga afroporteña, canción por una o más personas al unísono y acompañada con tambores tocados con las manos, me permito precisar que los cantos de la del tipo 2 pueden ser de autoría propia o no, la del tipo 3 puede ser realizada por más de dos cantores y sumar un guitarrista

para reforzar el acompañamiento. Discográficamente (no olvidemos que, salvo en su contexto rural de práctica espontánea, la milonga nació, se desenvuelve y vive fuertemente intervenida por la industria del entretenimiento), las de tipo 2 y 4 pueden encontrarse abundantemente en el mercado y, de manera localizada y muchas veces por emprendimiento de sus cultores, en tiradas limitadas y de venta personal, la del tipo 3.

Aunque no hay registros Ezeiza debió practicar la del tipo 1, se destacó en las del tipo 2 -de las que se conservan algunas- y 3 aunque esta, por su carácter improvisado su música no fue registrada. Por no ser el suyo el ambiente del tango ni del candombe no creo que haya hecho las del tipo 4 y 5, aunque es posible seguir algunas interesantes pistas. En las obras que se conservan impresas y grabadas no siempre se consigna el género. Con todo, puede inferirse analizando sus letras o, en los casos oportunos, las grabaciones. En el corpus reunido hay diez milongas: *La carta de un diputado* (cita), *Con la punta del facón* (letra), *Contrapunto entre Gabino Ezeiza y Nemesio Trejo* (fragmento de letra) *El cochero* (grabación), *Recuerdos* (grabación), *La popular rapsodia criolla* (letra), *La caridad* (letra), *El remate* (grabación), *Dos extremos* (grabación) y *¡Si yo fuera gobierno!...* (letra)<sup>356</sup>. Seguramente debió tener más, pero sólo puedo dar cuenta de las documentadas. Para el análisis en perspectiva afrocentrada me baso en cuatro de las cinco completas (*Dos extremos* no pude hallarla) pues deseo adentrarme, hasta donde las fuentes lo permiten, en la dimensión performática del género. Desde lo rítmico *El cochero* y *Recuerdos* se basan en la primera la figuración de Trejo, la que es a tierra, y *Remate extraordinario* en la segunda, con la clave 3-3-2:

### ***Acompañamiento de guitarra en El cochero y su abstracción rítmica***

---

<sup>356</sup> Para evitar confusiones cito las obras de Ezeiza por el título como fue publicada por primera vez en papel, pues en otras ediciones y en las grabaciones suelen tener otros (ver el cuadro general de su obra).





***Acompañamiento de guitarra en Remate extraordinario y su abstracción rítmica***



Más allá de los ámbitos de la payada y de la música afroporteña ambos tipos son ampliamente ejecutados y conocidos. En la construcción sonora de pertenencia de “nuestra” música argentina, sus milongas interpelan al oyente con un aire de familiaridad insoslayable. Pese a ello, dicha familiaridad se esfuma conforme se intenta problematizar su origen afro y sólo los más avezados recuerdan el mérito innovador de Ezeiza. ¿A qué se debe esta bifurcación de sentido?, en que la construcción de la escucha es cultural y, por lo tanto, ideológica. La apropiación de la cultura gaucha por la Generación del Centenario para el movimiento criollista, la necesidad de aquilatar la payada con una prosapia europea -cuanto más antigua mejor- comparándola con el bardo, el trovador, la lira, etc., fue blanqueándola al punto de que escucha y discurso divergieran. A ello debe sumarse una lectura simplificada de su historia al dar por sentado que, por ser europeo su soporte material -la guitarra- y su estructura -en español, con formas estróficadas españolas y los modos mayor y menor. Así, se monopolizó su origen formativo, cayendo todo antecedente afro en saco roto y reduciendo la ascendencia de Gabino a un accidente biológico.

**La forma A**

Denomino forma A a un tipo de estructura musical que, de momento, sólo se da en la obra de Gabino Ezeiza. No habiendo sido identificada en estudios

precedentes, y ante la ausencia de un término *emic*, la llamo así por estar constituida por una primera y única sección, A. En principio se caracteriza por tener tantas frases melódicas originales como versos la estrofa, por lo que al cambiar ésta se repiten las mismas frases y en el mismo orden. Vale decir que el material melódico siempre depende de la letra y es por ello que prefiero referirme a ella antes que al compás como unidad de medida. En este repertorio sólo se da en cantos cuyas estrofas están en cuarteta y octavilla, por lo que tienen cuatro y ocho frases musicales, respectivamente. En esta forma advierto dos variantes: AA' y A aditiva. La primera sólo se da en cantos en octavilla: el material melódico original se reduce a la primera mitad de la estrofa, repitiéndose en la segunda mitad en el mismo orden. En teoría esta variación podría aplicarse a las obras en cuarteta, siendo dos las frases musicales originales, las que se repetirían en los versos 3 y 4, pero no hallé ninguna en Ezeiza. La otra variante -de la que hallé dos casos diferentes entre sí- tiene cuatro frases musicales originales pero, al darse en obras con estructuras estróficas irregulares, la frase a coincide con el verso capital y la d con el último, repitiéndose en un caso la frase b y en el otro la c tantas veces como versos haya entre el capital y el final. A diferencia de la forma A y su variante AA' en ésta, por su irregularidad estrófica, también presenta otras alteraciones en el orden de las frases musicales, por ejemplo prescindiendo de a. El siguiente cuadro ayuda a entender lo expresado, incluyendo en la última columna la existencia de esta forma en el repertorio afroporteño vigente, pues deseo demostrar que Gabino la tomó de allí.

Tipo	Estrofa	Música	Estructura interna	Ezeiza	Afroporteños
<b>Forma A</b>	4	4	a b c d	✓	✓
	8	8	a b c d e f g h	✓	-
<b>Variante AA'</b>	4	2	a b a' b'	-	✓
	8	4	a b c d a' b' c' d'	✓	-
<b>Variante A aditiva</b>	Irregular	4	a b... c d / a b c... d	✓	✓

En su discografía identifiqué veinte obras con esta forma, casi la mitad de sus grabaciones (recuerdo que ocho no pude hallarlas, por lo que la cifra podría aumentar). Es un porcentaje alto si consideramos que, siendo un tradicionalista, sería de esperar que abundara más en el conservadurismo que

en la innovación. Pero era Gabino y todo lo que hizo fue con tal maestría que no sólo fue recepcionado con agrado por el público, sus pares y la prensa, sino que la sutileza con que innovó permitió que lo de matriz afro pasara desapercibido pues el contexto no era amigable para su exposición deliberada. Quizá sea aventurada la atribución de la forma A a esta matriz y un estudio más amplio que contemple, por ejemplo, las grabaciones de los payadores contemporáneos (afro) argentinos, permita ajustar mi hipótesis. Por centrarme en él sólo lo hice de modo asistemático y dio negativo, lo que refuerza su originalidad. Aunque este repertorio parezca grande, además de las dos variantes hay dos casos en octavilla cuya estructura interna es singular por lo que, de momento, las presento como anomalías. *Adelante* la clasifico en la variante AA' pero su estructura interna es a b c d a' b' e f. *El huérfano* tiene forma A pero los dos últimos versos de cada estrofa se repiten pero con material melódico nuevo, la frase a se repite tres veces alternada con otras y la b dos, totalizando siete frases diferentes para ocho versos diferentes:

<b>Verso</b>	A	B	C	D	E	F	G	H	G	H
<b>Frase</b>	a	b	a	b	a	c	d	e	f	g

En el siguiente cuadro tabulo las obras con la forma A, dando un total de nueve con esta forma (cinco en cuarteta y cuatro en octavilla), siete en la variante AA', dos en la variante A aditiva, una en forma A anómala y otra en forma AA' anómala:

<b>Obra</b>	<b>Género</b>	<b>Estrofa</b>	<b>Forma</b>
<i>Ayer y hoy</i>	Canción	Cuarteta	A
<i>Saludo a Paysandú</i>	Canción	Cuarteta	A
<i>Endecha</i>	Canción	Cuarteta	A
<i>El veterano</i>	Vals	Cuarteta	A
<i>El tango Patagónico</i>	Tango	Cuarteta	A
<i>Patria</i>	Canción	Octavilla	A
<i>Grageras</i>	Canción	Octavilla	A

<i>El cochero</i>	Tango	Octavilla	A
<i>El cochero</i>	Milonga	Octavilla	A
<i>A mi amigo Trejo</i>	Canción	Octavilla	AA'
<i>Don Juan</i>	Canción	Octavilla	AA'
<i>Cosmopolitismo</i>	Canción	Octavilla	AA'
<i>El silencio de las tumbas</i>	Canción	Octavilla	AA'
<i>Premonición</i>	Canción	Octavilla	AA'
<i>Locura</i>	Vals	Octavilla	AA'
<i>El abuelo</i>	Vals	Octavilla	AA'
<i>Remate extraordinario</i>	Milonga	Octavilla	A aditiva
<i>La vida íntima</i>	Milonga	Octavilla	A aditiva
<i>El huérfano</i>	Vals	Octavilla	A anómala
<i>Adelante</i>	Canción	Octavilla	AA' anómala

<b>Género</b>	<b>Forma A</b>	<b>Obras en ese género</b>
Canción	11	11
Milonga	4	4
Vals	4	6
Tango	2	2

En el cuadro anterior cuantifico los géneros en que se da esta forma de modo general, comparándolos con la cantidad de obras en ese género que grabó Gabino. La totalidad de sus canciones, milongas y tangos tienen esta forma y la mayoría de sus valsos, pues uno tiene forma AABB y otro AB. De estos cuatro géneros dos se vinculan a los afroporteños (la milonga y el tango), uno de los cuales (la milonga) aún lo performan como parte de su música

tradicional. La pautaación de algunas obras suyas, permitirán abordar su estética. Por razones de espacio sólo doy la de *Saludo a Paysandú* por ser una de las que mejor la expresa.

### **Saludo a Paysandú**

$\text{♩} = 75$

¡He - roi - co Pay - san - dú!, yo te sa - lu - do,  
her - ma - nos de la pa - tria que na - cí,  
tus triun - fos y tus glo - rias es - plen - den - tes  
se can - tan en mi pa - tria co - mo a - quí.

Advierto economía de recursos rítmicos (básicamente un mismo motivo que abarca una frase que se repite cuatro veces), melódicos (el canto discurre en un ámbito de 5ta. justa, casi siempre por grado conjunto excepto por dos saltos de 3ra. Mayor, constituyendo la frase d una melodía sólo sobre sol) y armónicos (alternancia tónica-dominante en la guitarra con un punteo acórdico haciendo la figura de cuatro corcheas por compás cada cuatro compases, cuando canta, y cada dos en los interludios, en los que incluye el rasgueo con mano blanda de lo grave a lo agudo). Estas cuestiones, que en otra época de la musicología se hubieran adjetivado negativamente al entenderlas índices de un desarrollo precario, en perspectiva afrocentrada entiendo que procuran el efecto conmovedor de lo simple. Expresadas en la forma A, a fuerza de su inalternancia con, al menos, otra sección, la minimalización creativa llega a su clímax. *Saludo a Paysandú* fue, ya en vida de Gabino, su obra más famosa. De aquellas en forma A con ocho frases

melódicas sirven de ejemplo la pautaciones de *El cochero* en su versión como tango:

### *El cochero* (tango)

♩ = 110

Se - ño - rra - hies - tiel co - che - ro,  
seen - cuen - tra muy - no - ja - do  
por - queus - teda - yer loha man - da - do  
por u - na car - taal co - rre - o,  
aél leha pá - re - ci - do fe - o,  
di - ce que noes chan - ga - dor  
y que lea - rre - gle la cuen - ta,  
se lo pi - de por fá - vor.

Como ejemplo de la variante AA' doy la pautación de *Silencio de las tumbas*. Su diseño es similar a *Saludo a Paysandú*, por lo que forma una pequeña familia melódica, estrategia compositiva que la entiendo un recurso que Ezeiza empleó también en otra dupla, la cual consistía en tener un molde musical para

más de una letra. La interpretación que hace Gabino de este canto es similar al anterior, por lo que puede tomarse aquella descripción como válida aquí, excepto por prescindir del rasgueo y la alternancia acórdica tónica-dominante cada dos compases.

### ***El silencio de las tumbas***

*J* = 65

The musical score is written on four staves in a 2/4 time signature. The tempo is marked as *J* = 65. The melody is simple and consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. There are some markings above the notes, such as 's' and 'f'.

En u - na no - che cla - ra  
y en lá - pi - das lu - jo - sas  
de ma - jes - tuo - sa hi - na,  
ya - bo - ve - da - das tum - bas  
se ve de un ce - men - te - rio  
el nom - bres - tá gra - ba - do  
un ci - prés des - co - llar,  
de quien des - can - sa en paz.

La forma A aditiva la ejemplifico con *Remate extraordinario*, cuya música empleó también en *La vida íntima*, por lo que conforman otra pequeña familia melódica.

### ***Remate extraordinario***

$\text{♩} = 125$

Voy a dar - les la no - ti - cia  
 de un re - ma - teor - tractor - di - ra - rio  
 que ha - ta sa - li - do en los día - rios  
 pa - ra que - sea - sea su gen - ta,  
 se de lo más sor - pre - sen - te  
 de los que ha - ta qui - se ha - da,  
 ri mes - tiem - den un mo - men - to  
 de - nuel - par - te de - su - lla - do.

En la pautaación se observa que en la primera estrofa la frase c se da en los versos 3, 4, 5 y 6; en la segunda está en los mismos versos, en la tercera en 1, 2, 3, 4, 5 y 6; en la cuarta en 3, 4, 5, 6, 7 y 8; en la quinta en 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12; en la sexta en 5 y 6 pero al repetirla en 3, 4, 5 y 6.

En la ciudad y provincia de Buenos Aires -ámbito en que Ezeiza mayormente se desarrolló- esta forma A no se da en los géneros conocidos por la academia pero sí en uno que sistemáticamente se negó a estudiar por juzgarlo improcedente histórica y etnográficamente, el candombe porteño (Cirio 2007, 2008). En la música afroporteña vigente éste forma un grupo que sólo a los fines de su estudio lo llamé *Tradicional afroporteño*. Está integrado por cuarenta cantos de los cuales seis tienen la forma A: *Caracunté* (dos versiones), *Mamita*, *Mariana Artigas*, *Nene caprichoso* y [*Yo tengo una mala mañá*], todos en cuartetos. Consigno dos veces a *Caracunté* porque uno tiene la forma A propiamente dicha y otro la variante AA' con dos frases musicales diferentes (que no se da en Ezeiza). Ejemplifico con *Mariana Artigas*, que lo daté hacia 1880 pues referencia, en tono elegíaco, a un personaje verídico, la centenaria



Mariana Artigas, reina de la Nación Banguela quien, según el periódico *El Siglo* de Montevideo, murió allí el 31 de julio de 1880.

### *Mariana Artigas*

*J = 96*

¿Dón - de - está Ma - ri - a - na - Ban - gue - la -  
la re - i - na de las Ban - gue - las,  
la ale - gría de las ne - gras  
cu - an - do mue - ven las ca - de - ras?

Ya se fue Ma - ri - a - na - Artigas,  
la re - i - na de las Ban - gue - las,  
la ale - gría de las ne - gras  
cu - an - do mue - ven las ca - de - ras.

¿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.

*Rita Montero (77). TC 13, A1 55. Buenos Aires, 8-sept-2005.*

Su letra tiene un *topos* común a otros candombes, como [*Yo tengo una mala maña*]: la repetición de la primera estrofa con alguna variante, en este caso en pasado, quedando la primera como pregunta y la segunda respuesta. La melodía tiene un ámbito de 5ta. justa y discurre por grado conjunto (compárese con *Saludo a Paysandú*). En consonancia con el minimalismo expresado a nivel musical, se entiende que un tipo de estructura narrativa como esta conduce a entender a la economía de recursos un alto nivel de sutileza. La elección de *Mariana Artigas* tiene otra utilidad, por su datación se sitúa contemporánea a Ezeiza, lo que ayuda a la construcción de un entramado coherente de la emergencia de esta forma en su repertorio, funcionando la música afroporteña como pivote articulador. En la frase del descenso por grado conjunto hasta la recuerda a una disposición usual en la milonga y el tango antiguo, señalado por Carlos Vega (1998) como rasgo constitutivo de lo que llamó *cancionero oriental*, repertorio que abarca toda la costa sudamericana y en la Argentina incluye las regiones Litoral y Pampeana y las provincias del Neuquén y sur de Mendoza.

Desde el punto de vista cuantitativo seis candombes con la forma A sobre cuarenta no parecen significativos. Debe tenerse en cuenta que, como esta forma sólo puede darse en obras con más de una estrofa, el corpus total se reduce a diecinueve pues el resto tiene sólo una. De hecho, al ser unimembre la estructura literaria dominante de este género los afroporteños llaman a esos candombes “estribillos”, término que toman de la teoría occidental de la música para una sección de la letra, breve y repetitiva. Dado que, por el inveterado racismo científico que ha desterrado a la música afroargentina de la agenda musicológica local hasta hace poco, el estudio del candombe porteño está en su inicio y lo señalado no pretende exceder el carácter de provisorio. Aunque vengo estudiándolo hace más de una década, aun no realicé el estudio exhaustivo de su estructura poético-musical, por lo que debe tomarse lo dicho aquí como un grado de avance que no agota el tema.

Hasta aquí el análisis comparativo de la forma A fue con la música afroporteña, específicamente con el repertorio que sus cultores consideran propio y antiguo, pues por su memoria oral lo remontan al menos a la época de Rosas. Como todo sistema musical vivo, ellos no sólo recrean estos cantos, también componen nuevos. En otros trabajos (Cirio 2007, 2015) di cuenta de este repertorio emergente, pues comenzó a existir hacia el 2000. Tentativamente lo llamé *Contemporáneo afroporteño* para diferenciarlo de los otros tres vigentes, como el analizado *Tradicional afroporteño*. De momento lo integra sólo canciones -he documentado trece-, en metros españoles o versificación libre y sin rima. Son de creación reciente (del 2000 en adelante), sus letras tienen carácter autoreferencial, reivindicatorio de lo afroargentino y críticas a la sociedad blanca. Algunas se interpretan vocalmente y otras como los repertorios *Tradicional afroporteño* y *Tradicionalizaciones modernas*. Mayormente tienen amplia libertad melorítmica, lo que coarta su externación en grupo excepto el estribillo (cuando lo hay), que es más sencillo. La heterogeneidad de sus formas y contenidos es índice de lo ecléctico de la oferta cultural disponible, en tanto fuente de recursos. Versiones estilizadas de candombes y *zembas*, así como canciones en verso libre, son una muestra del abanico que emplean los afroporteños para continuar expresándose en sonos nuevos. Aunque tampoco hice sobre este corpus un estudio sistemático, una revisión a los fines de este libro reveló la existencia de una obra con forma A,

específicamente en su variante A aditiva. Se trata del candombe *Conciencia en candombe*, que Leonardo Sebastián Delgadino -afroargentino nacido en 1978 y residente en Ciudad Evita (Buenos Aires)- compuso hacia 2003. Creado para solista-coro, lo integran cuatro estrofas en verso libre y metro variable, con predominio de octosílabo. Las estrofas las canta el solista y terminan con un mismo verso, que repite el coro. Cifra la historia de la esclavitud y sus consecuencias al presente y se destaca la presencia de los cuatro elementos considerados por los antiguos griegos arquetipos de la naturaleza distribuidos de la siguiente manera: agua-aire / agua / tierra / tierra-fuego. La trama gira en torno a la denuncia de la trata esclavista en ángulo contrapicado negro-blanco<sup>357</sup>. Se estructura en la variante A aditiva porque, al tener sus estrofas desigual cantidad de versos (4 la primera, 5 las segunda y tercera y 7 la cuarta, exceptuando la repetición del verso final por el coro), se adicionan tantas frases como sean necesarias entre la primera y la última, que son iguales en todas las estrofas. Internamente tiene una estructura más compleja que aquí creo innecesario exponer pues, más allá de que es una composición contemporánea y, por ende, tiene un tratamiento diferente al candombe tradicional, lo importante es que formalmente su autor se nutrió de ella, lo que demuestra la vigencia de esta forma entre los afroargentinos contemporáneos.

## Conclusiones

En este artículo he analizado la obra de Gabino Ezeiza atendiendo a cómo su africanía se evidencia en a nivel sonoro. El temprano enarbolamiento de la payada como emblema nacional por la Generación del Centenario (Ludmer 2000, Chamosa 2012) tuvo por objetivo consolidar un nosotros sonoramente coherente ante la inmigración europea fagocitada por la generación intelectual-dirigente previa, la Generación del Ochenta, cuya presencia masiva intuía culturalmente amenazante. Es por ello que desde entonces se la estima una manifestación telúrica, posicionando al payador como representante de la argentinidad. Como en todo proceso de construcción, validación, difusión e

---

<sup>357</sup> Para el análisis de su letra, ver Cirio 2012: 52-53.

imposición de pautas culturales, ello quedó pronto naturalizado al punto que la sutura racial que permitió la emergencia de una criollidad refractaria de lo afro quedara pronto olvidada. Así, el pasado del país fue monopólicamente atribuido a la prosapia europea, remontándose al lejano medioevo y a los más lejanos aún imperios griego y romano. Por ello la literatura favorable al payador no ahorró esfuerzo en parangonarlo con el aedo y rapsoda griego, al trovador medieval y a su instrumento con el laúd<sup>358</sup>, como si el arte repentista de “cantar opinando” no se diera con igual lustre y antigüedad en los reinos africanos de los que descendían los afroargentinos del tronco colonial que la cultivaban. Abogo así por descentrar el usual y naturalizado enfoque eurocentrado a favor de redimensionar nuestra historia problematizando el falso universalismo -la sutil cara del racismo (Quijano 2014: 74)- de aquella en la que debemos encontrar nuestro lugar en el mundo que, en esta lógica, no puede ser sino periférico ya que “la universalidad sería una prerrogativa de las naciones centrales” (Plesch 2008: 71). Después de todo Gabino tenía por ancestro apical a un africano de la nación *bamba* (etnia bantú del centro de África) traído a Buenos Aires en 1816 (AGN, legajo 5.670). Dos siglos pasaron desde entonces y uno desde la muerte de Gabino, por lo que el bicentenario de la independencia argentina cobra aquí valor adicional. Quienes bregaron por organizar sonoramente a la nación desde una ideología coherente con su proyecto europeizador (Chamosa 2012) creyeron infalible su empresa, mas el empoderamiento de los pueblos originarios y los afroargentinos del tronco colonial -los Olvidados de la Historia- permite cuestionar el orden instituido de cara a su inclusión distintiva. Si aquella operatoria selectiva para nuestro ser venía caracterizándose menos por lo que incluía que por lo que excluía (Plesch 2008), entonces es posible la reorganización de dicha sonoridad para atender la principal demanda de las actuales entidades afroargentinas que trabajan desde la política del reconocimiento (Taylor 2009): ser incluidos en la Historia.

---

<sup>358</sup> Por dar sólo un ejemplo de cómo este predicamento goza de aunada celebración en la literatura musicológica: al describir la cifra pampeana Bruno Jacovella (1988: 9) la explica desde Europa: “Sólo la usan los juglares de alta escuela llamados *payadores*”.

Ya en vida Gabino Ezeiza fue reconocido por su talento impar y su estado del arte es abundante (Lewis 2010, Moreno Chá 2003, Di Santo 2016, entre otros). Con todo, la relación entre su africanía y desempeño como payador no ha sido demostrada, quedando su ancestralidad como un mero dato biográfico. En este artículo he analizado dos vínculos estructurales entre el candombe porteño y la payada que fueron innovaciones suyas: la introducción de la milonga como género performativo -que inmediatamente cobró carácter dominante hasta hoy- y un tipo sui generis de canción cuya forma tomó del candombe porteño. El análisis efectuado en la primera parte del artículo -demostrar cómo la payada puede ser entendida en perspectiva afro- permite entender a sendas innovaciones en coordenadas socioculturales. La cuestión invita a repensar el rol de la esclavitud en el sistema-mundo moderno (Wallerstein 2001) por su (in)voluntaria contribución a la creación de la modernidad y el Primer Mundo y sobre todo, como fuente de pensamiento pues es “una verdadera teoría implícita de lo que hemos llamado *contra-modernidad*, no frontalmente opuesta pero sí radicalmente *diferente* al imaginario y las representaciones *eurocéntricas* de la Modernidad” (Grüner 2010: 31). Si en casi toda América se denostaba la presencia indígena y afro en tanto barbarie, corrupción y contaminación, repensar, por ejemplo, la lengua nacional en perspectiva multiétnica y pluricultural era un camino al que no todos los intelectuales -a la sazón, blancos- estaban dispuestos a transitar, so pena de bastardear la identidad anhelada con colores improcedentes (Ennis y Pfänder 2013). De igual modo, si “La experiencia de la identidad describe a la vez un proceso social, una forma de interacción y un proceso estético” (Frith 2003: 186), entonces la escucha está culturalmente situada e ideológicamente condicionada, desnaturalizar una música tan familiar y cara a la identidad argentina como la payada y problematizarla en perspectiva afrocentrada requerirá de una labor activa por los oyentes y, me atrevo a decir, los actuales payadores, para redimensionarla en significaciones y evocaciones que honren nuestra pertenencia afro.

## Fuentes

- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN). Testamentaria de Lorenza Ezeyza, legajo 5.670, 1899.
- EZEIZA, Gabino [1884]. Colección de canciones del payador argentino Gabino Ezeiza. Montevideo: s/d.
- 1885. *El cantor argentino*. Montevideo: Ibarra<sup>359</sup>.
- 1886. *Cantares criollos*. Buenos Aires: Natalio Tommasi.
- 1889. *El cantor argentino : Nueva y última colección*. Buenos Aires: N. Tommasi y Ca.
- 1896. *Mi guitarra*. Buenos Aires: Luis Maucci y Cía.
- 1897. *Nuevas canciones inéditas del payador argentino Gabino Ezeiza*. Buenos Aires: N. Tommasi.
- [1913]. *Glorias radicales*. Rosario: Longo y Argento.
- OLOMBRADA, Jaime (1916). Reportaje al argentino Nemesio Trejo. *La Opinión* s/n: s/p. Avellaneda, 15 de abril.

### **Bibliografía y discografía**

- ARETZ, Isabel (1985) [1952]. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.
- BLACKING, John (2010) [1973]. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- CEJAS MINUET, Mónica y Mirta PIERONI (1994). Mujeres en las naciones afroargentinas de Buenos Aires. *América Negra* 8:133-145. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- CHAMOSA, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920-1970) : Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- CIRIO, Norberto Pablo (2007). ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. *Revista*

---

<sup>359</sup> El contenido del folleto descripto corresponde a la edición de 1889. Buenos Aires: N. Tommasi y Ca.

- del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” 21: 84-120. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.
- (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 y 249-277.
- (2012). *Antología de literatura oral y escrita afroargentina*. Saarbrücken: Editorial Académica Española. 2º ed., corregida y ampliada.
- (2013). Aproximación a los tambores afroporteños en sus dimensiones material, simbólica y performática desde las fuentes escritas e iconográficas (siglos XVI-XX). En Melanie PLESCH (Ed.), *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología : Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Buenos Aires: Gourmet Musical, p. 537-575.
- (2014). El movimiento payadoresco argentino en perspectivas afro y femenina: Matilde Ezeiza, una ilustre desconocida. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 28: 105-140. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.
- (2015). *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. CD (en prensa).
- DI SANTO, Víctor (2016) [2005]. *Gabino Ezeiza: Precursor del arte payadoril rioplatense*. Buenos Aires: Quevedo. 2º Ed., corregida y aumentada.
- ENNIS, Juan Antonio y Stefan PFÄNDER (2013). *Lo criollo en cuestión : Filología e historia*. Buenos Aires: Katatay.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga, Héctor GOYENA e Iván Marcos PELLICARIC (2014). *El repertorio payadoril en el partido de Dolores*. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.
- FRIGERIO, Alejandro (1992-1993). Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas. *Scripta Ethnologica. Supplementa* 12: 57-67. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.
- FRITH, Simon (2003). Música e identidad. En HALL, Stuart y Paul du GAY (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrurtu, p. 181-213.

- GILROY, Paul (2014) [1993]. *Atlántico negro: Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal.
- GOYENA, Héctor Luis y Nilda AGUSTONI (2000). Milonga. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. T. 7: 582-583.
- GRÜNER, Eduardo (2010). *La oscuridad y las luces : Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: Edhasa.
- JACOVELLA, Bruno C. (Coord.) (1988) [1969]. *Las canciones folklóricas de la Argentina (Antología)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología. Folleto + 3 LP.
- LEWIS, Marvin A. (2010) [1996]. *El discurso afroargentino : Otra dimensión de la diáspora negra*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- LUDMER, Josefina (2000) [1988]. *El género gauchesco : Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires. Perfil.
- LYNCH, Ventura R. (1925) [1883]. *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- MERRIAM, Alan (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- MIGNOLO, Walter (2001). Introducción. En Walter MIGNOLO (Comp.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, p. 9-53.
- (2014). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- MINTZ, Sidney and Richard PRICE (1977). *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective*. Philadelphia: ISHI.
- MORENO CHÁ, Ercilia (1999). Music in the Southern Cone: Chile, Argentina and Uruguay. En John M. SCHECHTER (General Editor). *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*. New York: Schirmer Books, p. 236-301.



- (2003). Gabino Ezeiza, payador legendario. *Temas de Patrimonio* 7: 225-234. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- NOVATI, Jorge (Coord. y Superv. Gral.) (2002) [1980]. *Antología del tango rioplatense. (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- ORTIZ, Fernando (1955). La guitarra y los negros. *Panorama* 14: 88-93. Washigton.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor (2008). *Esquema de la música afroargentina*. Buenos Aires: Universidad de Tres de Febrero.
- (2009). *Latitudes africanas del tango*. Buenos Aires: Universidad de Tres de Febrero.
- PÉREZ GUARNIERI, Augusto (2007). *África en el aula. Una propuesta de educación musical*. La Plata: EDELUP.
- PLESCH, Melanie (2008). La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En *Los caminos de la música : Europa y Argentina*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, p. 55-108.
- QUIJANO, Aníbal (2014). *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Zulma Palermo y Pablo Quintero (Comps.). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo E. (2000). Los afroargentinos y el origen del tango (sociedad, danzas, salones de baile y folclore urbano). *Desmemoria* 27: 87-132. Buenos Aires.
- SEGATO, Rita (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.
- SELLES, Roberto (1998). *El origen del tango*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.
- (2004). *Historia de la milonga*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Olivari.
- TAYLOR, Charles (2009). *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*. México: Fondo de Cultura Económica.

- TOASIJÉ, Autumi (2004). Mujer africano norteamericana decimonónica: imagen, discurso y actitudes liberadoras. *Espéculo*. Madrid: Universidad Complutense.  
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/mujafron.html>. Consultado el 11-sept-2013.
- VEGA, Carlos (1932a). La influencia de la música africana en el cancionero argentino. *La Prensa*, 14 de agosto. Buenos Aires, 3° sección, p. 2.
- (1932b). Cantos y bailes africanos en el Plata. *La Prensa*, 16 de octubre. Buenos Aires, 3° sección, p. 1.
- (1936a). Candombes coloniales. *La Prensa*, 30 de agosto. Buenos Aires, 3° sección, p. 2.
- (1936b). Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo. *Cursos y Conferencias* 7: 765-779. Buenos Aires.
- (1965). *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- (1998) [1944]. *Panorama de la música popular argentina : Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Libro + 2 CD.
- WALLERSTEIN, Immanuel (2001). El eurocentrismo y sus avatares: Los dilemas de la ciencia social. En Walter MIGNOLO (Comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, p. 95-115.
- WILKES Josué Teófilo e Ismael GUERRERO CÁRPENA (1946). *Formas musicales rioplatenses (Cifras, estilos y milongas): Su génesis hispánica*. Buenos Aires: Estudios Hispánicos.