

BANDAS Y MÚSICOS CALLEJEROS AFROARGENTINOS

1. Tradición marcial

En el Nuevo Mundo, la tradición de las bandas integradas por músicos negros, o por sus descendientes, extiende su cordón umbilical muy lejos en el tiempo y se desplaza hacia los cuatro puntos cardinales del mapa americano. Por lo menos hasta el siglo dieciséis, se remontan sus raíces. Constituye un patrón cultural que nació del connubio de la música marcial introducida en América por los europeos —los franceses, en particular, pues en la época napoleónica este tipo de organismo instrumental gozaba de generoso éxito— y la típica y tradicional musicalidad de los negros, producto de culturas en que el arte sonoro desempeña papeles de subida trascendencia; culturas importadas del África por los esclavos y conservada, hasta la hora actual en algunos países de América, por sus descendientes.

No era casual el hecho. Diversos factores económicos y sociales se mancomunaron para ello. Además de la simple distracción que llevaban a los pueblos ^(afroamericanos,) que entonces carecían de otras diversiones —aparte del canto, de la danza y del tañido de instrumentos musicales "caseros", realizados por ellos mismos—, halla^{ban} un fuerte sustentáculo en las sociedades secretas, en las logias, en las cofradías y candombes que, entre los africanos y los afroamericanos, conquistaron tan dilatado aliento/ en toda la extensión del Nuevo Mundo.

2. Primeras bandas en América

De acuerdo con los relatos de viajeros, publicistas de recuerdos, etnógrafos y naturalistas que recorrieron los Estados Unidos y otros países de América, durante el siglo diecinueve, estos conjuntos organográficos integrados por músicos de origen africano, aparecieron en la Unión, por lo menos, durante el primer decenio del siglo pasado. En efecto, en el año 1806, Thomas Ashe, en su obra rotulada Travels in America in 1806, nos habla de la ^(substantiva) ~~xxxxxxx~~ trascendencia que este medio de expresión musical había conquistado entre los negros.

Respetadas y apreciadas por toda la comunidad afronorteamericana, las bandas de que hablamos llegaron a constituir una verdadera institución, sobre todo en la ciudad de Nueva Orleáns, en el estado de Luisiana.

siana. Eran el eje en torno del cual giraba toda la actividad social del pueblo y la principal, y a veces la única, diversión con que se contaba. A mediados del siglo diecinueve, en la ciudad semilunar, su número alcanzaba a medio centenar, de acuerdo con lo que apunta el historiador afronorteamericano James Monroe Trotter, en uno de los primeros libros publicados sobre la música y los músicos negros de los Estados Unidos, titulado Music and Some Highly Musical People (Boston, 1880). Y, en la hora presente, sus ecos están muy lejos de haberse disipado.

Las bandas rara, de Haití, de las que nos habla Harry Johnston e inserta una fotografía de ellas, en su obra ^(rotulada) ~~titulada~~ The Negro in the New World (Londres, 1910); los organismos de este tipo, del Brasil, los cuales culminaron en las famosas escolas de samba e influyeron enormemente en el nacimiento y la evolución del frevo pernambucano, especie que asimila características e instrumentos musicales derivados de los conjuntos organográficos de que hablamos; las New Orleans marching bands o bandas de desfile, que actuaban en paradas y sepelios, y aún hoy lo hacen algunas de ellas; los grupos instrumentales de la isla de Trinidad, todos ellos integran, sin duda alguna, una sólida y extendida tradición cultural, en que se fusionan y armonizan la danza, la música, la religión y las funciones sociales, así como las "ceremonias reales", heredadas de pueblos africanos como los congoleños, los yorubás, los ewes, los angoleños, los achantis y otros, cuyos reinos e imperios alcanzaron, durante los siglos pasados, un elevado esplendor.

Respecto de Chile, país al que no se incluye entre los influidos por los africanos, lo cual constituye un yerro, contamos con un dato que despierta viva atención en el ámbito de que tratamos. Lo aporta Vicente Pérez Rosales. En su obra Recuerdos del pasado, dice que en Santiago, el general San Martín cantó el Himno Nacional argentino, secundado por dos ejecutantes de trompa, negros, pertenecientes a una banda local. El hecho demuestra que allí, también, se engendró la tradición de estos conjuntos integrados por hombres de ^(génesis africana.) ~~mostros de bronce~~

~~Por otra parte, los conjuntos y pitoneros afroargentinos formaron parte de los regimientos de infantería de la ciudad.~~

3. Los jesuitas y las bandas afroargentinas

Desde el siglo dieciocho, los jesuitas poseían en la ciudad de Córdoba, en cada uno de sus colegios, sendas bandas integradas por músicos

París : " En me ota dem-
meida

Aug. 10

negros, por lo común esclavos, pues las instituciones religiosas tenían siervos por centenas. Parece que, hasta la mitad de la mencionada centuria, la música de estos organismos era la única que existía en la capital cordobesa, pues se solicitaban sus servicios desde distintas localidades de la provincia.

En las grandes haciendas del norte de nuestro país, por otro lado, no escaseaban los dueños que poseían bandas, orquestas o conjuntos instrumentales compuestos por negros, para su propia distracción y la de sus invitados o huéspedes. Asimismo, las cofradías y las sociedades de socorros mutuos contaban con agrupaciones organográficas, invariablemente formadas por músicos afroargentinos, esclavos, libres o libertos.

En su obra denominada Recuerdos de treinta años, publicada en el año 1872 y mencionada por el general Jerónimo Espejo, en El paso de los Andes (Buenos Aires, 1882), el músico chileno José Zapiola dice que el ejército de San Martín llevó a Chile dos bandas. Una de ellas, la del regimiento número ocho, uniformada "a la turca", estaba integrada en su totalidad por negros africanos y criollos de Buenos Aires.

Dicho organismo instrumental había sido constituido con el auspicio de un patriota mendocino, don Pedro Vargas, quien la puso a disposición del ejército de los Andes, con todo su instrumental, sus partituras y uniformes.

Podemos agregar que un grupo de percusionistas y de pífanos (especie de flautín), pertenecientes al citado grupo organográfico, integraba los regimientos primero al quinto de infantería de la Argentina.

Del mismo modo, los clarinetistas y los trompas, los tamboreros y los clarines de las bandas del ejército argentino fueron siempre hombres de rostro de bronce, por lo menos hasta las dos primeras décadas de nuestro siglo.

Cayetano Silva, el célebre compositor afruruguayo incorporado a la cultura de nuestro país —donde desarrolló la mayor parte de sus actividades— y autor de la famosa Marcha de San Lorenzo, era maestro de banda del tercero de infantería de la Argentina.

Cabe añadir que, en la madrugada del 11 de setiembre de 1872,

cuando el general Madariaga ocupó la plaza de la Victoria, el tambor que ritmaba los pasos de los soldados estuvo tañido por manos negras.

Charangas y bandas

Respecto de las charangas y las bandas afroargentinas, José María Ramos Mejía, en su obra Rosas y su tiempo (Buenos Aires, 1952, tomo II), anota que "quiera que no quieras, había que oír la música con que las charangas de los negros iban a martirizar los hogares unitarios cuando llegaban noticias de cualquier triunfo federal. De ese modo era que ellos tomaban inmediato conocimiento de los sucesos más graves de la guerra. El director de la banda hacía conocer de viva voz los detalles del "glorioso triunfo".

Luego, el político y médico argentino añade que hasta el año 1860, se conservaba la institución, naturalmente ya un poco destefiada. "Sólo que entonces, en vez de ser triunfos federales, eran unitarios los que celebraban con igual entusiasmo y desconcierto (...)".

En seguida, el autor nos habla de la forma en que estaban integradas las bandas argentinas integradas por negros:

"Componían generalmente, tres, cuatro y hasta cinco negros vestidos de poncho y sombrero alto con divisas. Algunos, con chiripás colorados y otros con pantalones y ojotas, pues entonces no se usaba la alpargata. Se introducían de rondón en el zaguán de la calle y, previa una templadita, ensayada garbosamente por el clarinete director, comenzaba el martirio de una audición, en la cual el Himno Nacional o, como se le decía entonces, la Canción de la Patria, quedaba destrozado como si se tratara del más vil de los unitarios".

Singular trascendencia acusa lo que, en último término, señala Ramos Mejía, pues demuestra que la tradición instrumental africana aún palpitaba en el Río de la Plata. Demuestra que los afroargentinos enfocaban la música de origen euroamericano a través de las "maneras negras" de ejecución organográfica. Improvisaban y recreaban la materia sonora, modificaban los ritmos y se tomaban toda clase de libertades con los valores de las notas. Vale decir que ejecutaban ad libitum o a piacere, como siempre lo han hecho los músicos negros, en sus respectivas patrias africanas, así como en los distintos países america-

V. Descripción de tipos de Justo, en L. Ajustarán
15 p.

nos en los ~~temas~~ que fueron introducidos por la marea esclavista.

Esa "manera" de tañido, en la que el tema musical es sólo un pretexto para la improvisación y la recreación instrumentales —punto de partida y fin último del jazz—, fue la que movió al autor de Rosas y su tiempo a decir que los músicos negros de que habla destrozan los temas.

Banda de Cirilo Vidal

Justiciero y elocuente homenaje rinde Arturo Capdevila, en su libro intitulado Romance de la Santa Federación (Buenos Aires, 1952), a la banda más famosa, de Córdoba, integrada por músicos afroargentinos, la de Cirilo Vidal:

Banda de elegidos negros,
de mucho parche y metal.
Según hinchan los carrillos,
un día reventarán.
Clarín en boca de negro
se vuelve clarín sin par
y tambor que un negro toca
no se cansa de sonar.
Trombón en que un negro sopla,
no es trombón, es vendaval,
y no faltan trombones
a la banda de Vidal.
Meneando golpe y más golpe,
dale, dale que le da,
el negro que lleva el bombo
deshaciendo al mundo está,
y el que los platillos choca
lo reduce a polvo ya.
Cada uno, su bronce al cuello,
forman en rueda cabal,
y al ritmo que contonea
el buen Cirilo Vidal,
el batallón de azabache,
canta, si aquello es cantar,
como cuando ruge negro
en la noche el huracán.
Y éste es el himno guerrero
del campamento bozal:

Lo bandilo de Olibe e de Losa
quen profana lo suelo orientá
yo se aliento de sangle e de lobo
se echa encima... ¡que viengue no má!

6. Músicos callejeros

Algún día habrá que trazar una historia detallada y realizar un aquilatado estudio de los músicos negros callejeros. Desde tiempo inmemorial, se los encuentra en Nueva Orleáns, en Chicago, en Puerto Príncipe, en Recife, en Bahía, en Río de Janeiro, en San Pablo, en Puerto España, en Buenos Aires, dondequiera que existan comunidades negras, o sus influencias culturales.

Suelen ser verdaderos maestros en sus diversos instrumentos musicales, ortodoxos o "caseros", o en el canto, el canto folklórico, desde luego. No poseen técnicas desarrolladas, ni generosos recursos vocales. A veces, ni siquiera son dueños de "buenas" voces; "buenas" voces en el sentido europeo de la música. No pueden subir al agudo, o sólo cantan en esta tesitura. Tampoco está dentro de sus posibilidades descender con limpieza al grave, o únicamente permanecen en este registro. Por lo común utilizan, por cierto que de manera empírica, la voz media. Pero una voz transida de expresionismo. Una voz cargada de armónicos emocionales. Una voz que tiembla, sacudida por vibrati de amplios ciclos. Sus cuerdas vocales, de precario adiestramiento, son capaces de exhalar los mil matices de la emoción humana.

Ejecutan sus instrumentos musicales o cantan, estos artistas, guiados por el hilo sutil de la fina y profunda tradición musical que los respalda; una tradición que se desplaza muy lejos en el tiempo y en el espacio, y se ha elaborado y decantado a lo largo de siglos; legada de padres a hijos, pasa por el mejor conservatorio que se conoce para absorber lo más simple y humano de la música folklórica: la tradición oral. Porque en el África existió —existe— este tipo de juglar o minnesinger, que es a la vez un diali, un griot, un trovador y depositario de la historia, la cultura y la leyenda de los pueblos.

No tañen sus miembros organográficos ni cantan para lucir la técnica que posean. Tampoco para halagar a un público heterogéneo, que puede o no captar y comprender su lenguaje. Cantan o tañen sus miembros organográficos para expresarse. Tañen sus miembros organográficos o cantan para dar cauce a hechos o acontecimientos generalmente de orden común entre quienes los escuchan. Por eso sus voces y sus instrumentos alcanzan tanto eco, tal vibración humana y estética.

La mayoría de estos cantantes son ciegos. Y esto, tanto en los Estados Unidos como en el Brasil o las Indias Occidentales. Apostados en alguna esquina, con la guitarra colgada del cuello, o secundados por ejecutantes de acordeón o de algún instrumento folklórico o "casero", en forma inmediata logran reunir un auditorio. Muchos de ellos no sólo cantan y tañen la guitarra. Poco menos que simultáneamente con

los sonos de la voz, surgen los timbres de la armónica de boca, ejecutada por ellos mismos.

De la buena voluntad y de la generosidad del público viven estos músicos callejeros. Pero no se los considera mendigos. Al contrario: se los tiene en levantada estima y se los respeta como artistas. Gozan de la consideración de que siempre disfruta el músico en las comunidades africanas y afroamericanas, donde es una figura mimada. Por otro lado, no pocos de ellos se han hecho famosos a través del disco fonográfico, la radiofonía, el cinematógrafo y la televisión. Y aun han llegado a prestigiosas salas de conciertos. Tal el caso, entre otros, del afronorteamericano Sonny Terry, que brindó "recitales" en el Carnegie Hall, de Nueva York.

Se nos ha preguntado más de una vez si consideramos que estos cantantes son auténticos cultivadores y depositarios del folklore. Desde luego que lo son. Y en el mejor sentido. Porque sus cantos y sus versiones organográficas viven al margen del papel pautado, de la música escrita. Son músicos "analfabetos". Vale decir que, ante sus expresiones, nos hallamos en presencia del artículo genuino, de la genuina voz anónima, empírica, "vulgar", colectiva, funcional y espontánea que es la voz del folklore.

Blind Willie Johnson

Una dilatada y atrayente galería de cantantes callejeros exorna la órbita del folklore negro de los Estados Unidos. Blind Willie Johnson fue uno de los más destacados. Era este artista un raro paradigma del tipo de canto que representan los Gospel songs, las canciones evangélicas, en manos de músicos callejeros.

Efectuados en Dallas, en Nueva Orleans y en Atlanta, entre los años 1927 y 1930, sus registros fonoelectrónicos constituyen piezas realmente excepcionales. Excepcionales en todo sentido. Excepcionales por el hecho de haber sido captadas por destacadas compañías fonográficas de los Estados Unidos, sin que exhiban la menor restricción de ninguna naturaleza, ni la menor distorsión estilística, ni el más mínimo dejo de "comercialismo". Excepcionales por su calidad estética.

E excepcionales, en fin, por su aspecto técnico. Además, representan una etapa del canto folklórico en que el artista no tenía la menor conciencia de que lo que hacía se hospedaba en el territorio del arte. Por ello, todos los registros fonográficos de Blind Willie Johnson poseen la naturalidad, la falta de afectación y la espontaneidad que son condiciones sine qua non para que las expresiones folklóricas sean castizas y estén libres de todo esfuerzo deliberado.

La voz de Blind Willie Johnson era una voz típicamente afroamericana, incondiblemente afroamericana. Ningún "blanco" canta de la manera en que él lo hacía. Desde luego, no se trata de una cuestión "racial", somática. Es una cuestión de cultura, de idioma. De singular expresividad, de tinte sombrío, de amplia variedad sonora, en ella el timbre aparecía tratado, ora en forma leldódica, ora con aspereza y bronquedad. Pero esta voz nunca aparecía inhibida por el buceo del "efecto", por el deseo de tornarla "musical", por el anhelo de lograr el "timbre puro", que en la música africana y en la afroamericana, es una aberración inadmisibles. Era siempre una voz en estado natural, en esta puro. Y fue así como alcanzó un "estado de gracia" estético...

Sayago y Fermón da Silva

En nuestras investigaciones antropológicas, etnomusicológicas y organológicas, hemos tenido la rara fortuna de localizar la huella de una tradición africana largamente alimentada en el Nuevo Mundo. Nos referimos a la actuación de varios músicos callejeros de rostro de bronce que llegaron a destacar su perfil en la escena de nuestra ciudad, así como del interior de la República, y a convertirse en figuras iluminadas por las antorchas de la popularidad.

El primero de ellos, en el orden del tiempo y acaso también en el de la calidad, fue Antonio Lucango Cabanga, mejor conocido como Antonio Sayago. Nos hemos ocupado de este curioso y atrayente personaje de la cultura afrorrioplatense, con cierta extensión, en nuestra obra titulada Rostros de bronce (Buenos Aires, Fabril Editora, 1964). Lo cual nos exime de insistir en sus valores y en lo extraño de la silueta de este artista que había nacido en la ex África occidental portuguesa.

Sin embargo, mucho más característico del músico ambulante afroame-
~~XXXXXXXXXX~~

ricano fue el negro Fermín da Silva. De ascendencia afrobrasileña, desarrolló una destacada actuación como músico callejero. Lo mismo que tantos otros afroargentinos y afrobrasileños, había intervenido, en calidad de voluntario, en la Guerra del Paraguay (1865-1870), a las órdenes del general Mitre.

Fermín da Silva era un one-man band, un "hombre banda". Tañía, en forma simultánea, el bombo, la guitarra, el tambor, la armónica, el "pico de arado", etcétera. Para llevar a cabo sus múltiples faenas organográficas, se valía de mecanismos especiales, idénticos a los que emplean, hasta la hora presente, los músicos africanos y los instrumentistas negros de todo nuestro continente.

Durante la década de 1920, Da Silva residía en el bajo de Belgrano. Constituía su vivienda un mísero y precario rancho, construido con sus propias manos y sobre la base de maderas de cajones de mercancías; estaba montado sobre ruedas con el objeto de huir, en el instante requerido, de las frecuentes y amenazadoras crecidas del río.

Desarrollaba sus modestas labores musicales, en "bares", en despachos de bebidas, en peringundines y, sobre todo, en las calles, ante un público trashumante pero entusiasta y cordial. De esta suerte le era posible obtener las magras monedas necesarias para sobrevivir económicamente.

La tradición de los "hombres bandas" afroamericanos, la tradición del tañido de diversos miembros organográficos por un mismo instrumentista, se extendió, durante dilatados años, sobre el mapa de la música popular de nuestro país y ejerció no poco ascendiente.

Por influencia de los negros, Ángel G. Villoldo, el famoso autor de tangos como El choclo y El porteñito, tañía, sincrónicamente, la armónica y la guitarra. Para ello, colocaba el aerófono en una especie de atril de madera, en forma de cruz, asegurado merced a un cinturón que ceñía alrededor de su cintura.

De este tipo de ejecución instrumental también fue ejemplo el pianista y compositor de música urbana argentina José Luis Padula. Ejecutaba al mismo tiempo la guitarra y la armónica, lo mismo que su colega, el autor de El esquinazo.

En nuestras indagaciones en procura de materiales para este capítulo, hemos tenido la fortuna de dar con la curiosa silueta del ~~afrocatamarqueño~~ afrocatamarqueño Negro Prudencio. Durante fines del siglo diecinueve recorría las calles de la capital de la provincia de la que era hijo, siempre con su armónica de boca en la mano, dispuesto a ofrecer un "recital" al primero que se lo pidiera. Porque la tradición de que hablamos se extendió por los cuatro rumbos de nuestro país, así como de todo el Nuevo Mundo.

BANDAS Y MÚSICOS CALLEJEROS AFROARGENTINOS

1. Tradición marcial

En el Nuevo Mundo, la tradición de las bandas integradas por músicos negros, o por sus descendientes, extiende su cordón umbilical muy lejos en el tiempo y se desplaza hacia los cuatro puntos cardinales del mapa americano. Por lo menos hasta el siglo diecisiete, se remontan sus raíces. Constituye un patrón cultural que nació del connubio de la música marcial introducida en América por los europeos —los franceses, en particular, pues en la época napoleónica este tipo de organismo instrumental gozaba de generoso éxito— y la típica y tradicional musicalidad de los negros, producto de culturas en que el arte sonoro desempeña papeles de subida trascendencia; culturas/^{importadas}~~introducidas~~ desde el África por los esclavos y conservadas, hasta la hora actual en algunos países de América, por sus descendientes.

No era casual el hecho. Diversos factores económicos y sociales se mancomunaron para ello. Además de la simple distracción que llevaban a los pueblos que entonces carecían de otras diversiones —aparte del canto, de la danza y del tañido de instrumentos musicales "caseros", realizados por ellos mismos— hallaban un fuerte sustentáculo en las sociedades secretas, en las logias, en las cofradías y candombes que, entre los africanos y los afroamericanos, conquistaron tan dilatado aliento en toda la extensión del Nuevo Mundo.

2. Primeras bandas en América

De acuerdo con los relatos de viajeros, publicistas de recuerdos, etnógrafos y naturalistas que recorrieron los Estados Unidos y otros países de América, durante el siglo diecinueve, estos conjuntos organográficos integrados por músicos de origen africano, aparecieron en la Unión, por lo menos, durante el primer decenio del siglo pasado. En el año 1806, Thomas Ashe, en su obra rotulada Travels in America in 1806 nos habla de la sustantiva entidad que este medio de expresión musical había conquistado entre los negros.

Respetadas y apreciadas por toda la comunidad afroestadounidense, las bandas de que hablamos llegaron a constituir una verdadera institución, sobre todo en la ciudad de Nueva Orleáns, en el estado de Luisia-

na. Eran el eje en torno del cual giraba toda la actividad social del pueblo y la principal, y a veces la única, diversión con que se contaba. A mediados del siglo diecinueve, en la ciudad semilunar, su número alcanzaba a medio centenar, de acuerdo con lo que apunta el historiador afroestadounidense James Monroe Trotter, en uno de los primeros libros publicados acerca de la música y los músicos negros de los Estados Unidos, titulado *Music and Some Highly Musical People* (Boston, 1880). Y, en la hora presente, sus ecos están muy lejos de haberse disipado.

Por otra parte, las bandas rara, de Haití, de las que nos habla Harry Johnston e inserta una fotografía de ellas, en su obra titulada The Negro in the New World (Londres, 1910); los organismos de este tipo, del Brasil, los cuales culminaron en las famosas escolas de samba e influyeron con fuerza en el nacimiento y la evolución del frêvo de Pernambuco, especie que asimila características e instrumentos musicales derivados de los conjuntos organográficos de que hablamos; las New Orleans marching bands o bandas de desfile, que actuaban en paradas y sepelios, y aún lo hacen algunas de ellas; los grupos instrumentales de la isla de Trinidad, llamadas steel bands, pues utilizan recipientes de lata y tambores de petróleo convertidos en herramientas musicales; todas estas agrupaciones reunidas con carácter estético y social integran, sin duda alguna, una sólida y extendida tradición cultural, en la que se fusionan y armonizan la danza, la música, la religión y las funciones sociales, así como las "ceremonias reales", heredadas de pueblos africanos como los congoleños, los yorubás, los ewes, los angoleños, los achantis y otros.

Respecto de Chile, país al que no se incluye entre los influidos por las culturas africanas, lo cual constituye un ~~xx~~ yerro, contamos con un dato que despierta viva atención en el ámbito de que tratamos. Lo aporta Vicente Pérez Rosales. En su obra Recuerdos del pasado, dice que en Santiago, el general San Martín cantó el Himno Nacional argentino, secundado por dos ejecutantes de trompa, negros, pertenecientes a una de las bandas locales. El hecho demuestra que en la capital chilena, también se engendró la tradición de estos conjuntos organográficos integrados por negros y sus descendientes.

3. Los jesuitas y las bandas afroargentinas

Desde el siglo dieciocho, los jesuitas poseían en la ciudad de Córdoba, en cada uno de sus colegios, sendas bandas integradas por músicos negros, por lo común esclavos, pues las instituciones religiosas tenían siervos por centenas. Parece que, hasta la mitad de la mencionada centuria, la música de estos organismos era la única que existía en la capital cordobesa, pues se solicitaban sus servicios desde distintas localidades de esa provincia.

En las grandes haciendas del norte de nuestro país, por otro lado, no escaseaban los dueños que poseían bandas, orquestas o conjuntos instrumentales compuestos por negros, para su propia distracción y la de sus invitados o huéspedes. Asimismo, las cofradías y las sociedades de socorros mutuos contaban con sus agrupaciones organográficas, invariablemente formadas por músicos afroargentinos, esclavos, libres o libertos.

El general Jerónimo Espejo, en su obra denominada El paso de los Andes ~~xxxxxx años~~, publicada en el año ~~1872~~ 1882, menciona el libro Recuerdos de treinta años, dado a luz en 1872, y en el que el músico chileno José Zapiola dice que el ejército de San Martín llevó a Chile dos bandas. Una de ellas, la del regimiento ocho, uniformada "a la turca", estaba integrada en su totalidad por ^{negros} ~~músicos~~ africanos y criollos de Buenos Aires.

Dicho organismo instrumental había sido constituido ^{con} ~~por~~ el auspicio de un patriota mendocino, don Pedro Vargas, quien lo puso a disposición del ejército de los Andes, con todos sus miembros organográficos, sus partituras y uniformes.

Del mismo modo, los clarinetistas y los trompas, los tamboreros y los clarines de las bandas del ejército argentino fueron siempre hombres descendientes del África, por lo menos hasta las dos primeras décadas de nuestro siglo.

Podemos agregar que un grupo de percusionistas y de pifanos (especie de flautín), pertenecientes al citado grupo instrumental, integraba los regimientos primero y quinto de infantería de la Argentina.

Cayetano Silva, el célebre compositor afrouuguayo incorporado a la cultura de nuestro país y autor de la famosa Marcha de San Lorenzo,

era maestro de banda del tercero de infantería de nuestra ~~país~~ nación.

Es posible añadir que, en la madrugada del 11 de setiembre de 1872, cuando el general Madariaga ocupó la plaza de la Victoria, el tambor que ritmaba los pasos de los soldados estuvo tañido por manos negras.

4. Charangas y bandas

Respecto de las charangas y bandas afroargentinas, José María Ramos Mejía, en su obra Rosas y su tiempo (Buenos Aires, 1952, tomo II), anota que "quiera que no quieras, había que oír la música con que las charangas de los negros iban a martirizar los hogares unitarios cuando llegaban noticias de cualquier triunfo federal. De ese modo era que ellos tomaban inmediato conocimiento de los sucesos más graves de la guerra. El director de la banda hacía conocer de viva voz los detalles del "glorioso triunfo".

Luego, el político y médico argentino añade que hasta el año 1860, se conservaba la institución, naturalmente ya un poco desteñida. "Sólo que entonces, en vez de ser triunfos federales, eran unitarios los que celebraban con igual entusiasmo y desconcierto".

En seguida, el autor nos habla de la forma en que estaban integradas las bandas argentinas integradas por negros:

"Componían generalmente, tres, cuatro y hasta cinco negros vestidos de poncho y sombrero alto con divisas. Algunos con chiripás colorados y otros con pantalones y ojotas, pues entonces no se usaba la alpargata. Se introducían de rondón en el zaguán de la calle y, previa una templadita, ensayada garbosamente por el clarinete director, comenzaba el martirio de una audición, en la cual el Himno Nacional o, como se le decía entonces, la Canción de la Patria, quedaba destrozado como si se tratara del más vil de los unitarios".

Singular magnitud acusa lo que, en último término, señala Ramos Mejía, pues demuestra que la tradición africana aún palpitaba en el Río de la Plata. Demuestra que los afroargentinos enfocaban la música de origen euroamericano a través de las "maneras negras" de ejecución organográfica. Improvisaban y recreaban la materia sonora, modificaban los ritmos y se tomaban toda clase de libertades con los valores de las notas. Vale decir que ejecutaban ad libitum o a piacere, como siempre

lo han hecho los músicos negros, en sus respectivas patrias africanas, así como en los distintos países americanos en los que fueron introducidos por la marea esclavista.

Esa "manera" de ejecución, en la que el tema musical es sólo un punto de partida o un pretexto para la improvisación más libre y la recreación instrumentales —génesis y fin último del jazz—, fue lo que movió al autor de Rosas y su tiempo a señalar que los músicos negros de que habla destrozaban los temas musicales que vertían.

5. Cirilo Vidal

Justiciero y elocuente homenaje rinde Arturo Capdevila, en su libro titulado Romance de la Santa Federación (Buenos Aires, 1952), a las bandas integradas por músicos afroargentinos y a uno de sus directores de más nombradía y prestigio: Cirilo Vidal:

Banda de elegidos negros,
de mucho parche y metal.
Según hinchan los carrillos,
un día reventarán.
Clarín en boca de negro
se vuelve clarín sin par
y tambor que un negro toca
no se cansa de sonar.
Trombón en que un negro sopla,
no es trombón, es vendaval,
y no le faltan trombones
a la banda de Vidal.
Meneando golpe y más golpe,
dale, dale que le da,
el negro que lleva el bombo
deshaciendo al mundo está,
y el que los platillos choca
lo reduce a polvo ya.
Cada uno, su bronce al cuello,
forman en rueda cabal,
y el ritmo que contonea
el buen Cirilo Vidal,
el batallón de azabache,
canta, si aquello es cantar,
como cuando ruge negro
en la noche el huracán.
Y éste es el himno guerrero
del campamento bozal:

Lo bandido de Olibe e de Losa
quen plofana lo suelo olientá
ya so aliento de sangle e de ~~lora~~ lodo
se echa encima... ~~lora~~ lque viengue no má!

6. Músicos callejeros

Algún día habrá que trazar una historia detallada y realizar un aquilatado estudio de los músicos negros callejeros. Desde tiempo inmemorial, se los ha encontrado en Nueva Orleáns, en Chicago, en Puerto príncipe, en Recife, en Bahía, en Río de Janeiro, en San Pablo, en Puer-

to ~~Riza~~ España, en Buenos Aires, dondequiera que existan comunidades afroamericanas.

Suelen ser verdaderos maestros en sus diversos instrumentos musicales, ortodoxos o "caseros", o en el canto, el canto folklórico, desde luego. No poseen técnicas desarrolladas, ni generosos recursos vocales. A veces, ni siquiera son dueños de "buenas" voces; buenas voces en el sentido universal de la música. No pueden subir al agudo, o sólo cantan en esta tesitura. Tampoco está dentro de sus posibilidades descender con limpieza al grave, o únicamente permanecen en este registro. Por lo común utilizan, por cierto que de manera empírica, la voz media. Pero una voz transida de expresionismo, una voz cargada de armónicos emocionales. Una voz que tiembla, sacudida por vibrati de amplios ciclos. Sus cuerdas vocales, de precario adiestramiento experimental, son susceptibles de exhalar los mil matices de la emoción humana.

Ejecutan sus instrumentos musicales o cantan, estos artistas, guiados por el hilo sutil de la fina y profunda tradición musical que los respalda; una tradición que se desplaza muy lejos en el tiempo y en el espacio, y se ha elaborado y decantado a lo largo de siglos; legada de padres a hijos, pasa por el mejor conservatorio que se conoce para absorber lo más simple y humano de la música folklórica; la tradición oral. Porque en el África existió —existe— este tipo de juglar o minnesinger, que es a la vez un diali, un griot, un trovador y depositario de la historia, la cultura y la leyenda de los pueblos.

No tañen sus miembros organográficos ni cantan para lucir la técnica que posean. Tampoco para halagar a un público heterogéneo, que puede o no captar y comprender su lenguaje. Cantan y tañen sus miembros organográficos para expresarse. Tañen sus miembros organográficos o cantan para dar cauce a hechos o acontecimientos generalmente de orden común entre quienes los escuchan. Por eso sus voces y sus instrumentos musicales alcanzan tanto eco, tal vibración humana y estética.

La mayoría de estos cantantes son ciegos. Y esto, tanto en los Estados Unidos como en el Brasil o las Indias Occidentales. Apostados en alguna esquina, con la guitarra colgada al cuello, o secundados por ejecutantes de acordeón, o de algún miembro organográfico folklórico o "casero", en forma inmediata logran reunir un auditorio. Muchos de

ellos no sólo cantan y tocan la guitarra. Poco menos que simultáneamente con los tonos de la voz, surgen los timbres de la armónica de boca, ejecutada por los propios cantadores.

De la buena voluntad y de la generosidad del público viven estos músicos callejeros. Pero no se los considera mendigos. Al contrario: se los tiene en levantada estima y se los respeta como artistas. Gozan de la ~~consideración~~ estima de que siempre disfruta el músico, en las comunidades ~~xxi~~ africanas y afroamericanas, donde constituye una figura mimada. Por otro lado, no pocos de ellos se han hecho famosos a través del disco fonográfico, la radiofonía y la televisión. Y hasta han llegado a famosas salas de conciertos. Tal el caso del afroestadounidense Sonny Terry, que brindó "recitales" en el Carnegie Hall, de Nueva York.

Se nos ha preguntado más de una vez si consideramos que estos cantantes son auténticos cultivadores y depositarios del folklore. Desde luego que lo son. Y en el mejor sentido. Porque sus cantos y sus versiones organográficas viven al margen del papel pautado, de la música escrita. Son músicos "analfabetos". Vale decir que, ante sus expresiones, nos hallamos en presencia del artículo genuino, de la genuina voz anónima, empírica, "vulgar", colectiva, funcional y espontánea que es la voz del folklore.

7. Sayago y Fermín da Silva

En nuestras investigaciones antropológicas, etnomusicológicas y organográficas, hemos tenido la rara fortuna de localizar la huella de una tradición ~~xx~~ africana largamente alimentada en el Nuevo Mundo. Nos referimos a la actuación de varios músicos callejeros de ascendencia africana que llegaron a destacar su perfil en la escena de nuestra ciudad y a convertirse en figuras iluminadas por las antorchas de la popularidad. El primero de ellos, en el orden del tiempo y acaso también de la calidad, fue Antonio Lucango Cabanga, mejor conocido como Antonio Sayago. Nos hemos ocupado de este curioso personaje de la cultura afroplatense, con cierta extensión, en nuestra obra titulada Rostros de bronce (Buenos Aires, 1964).

Pero mucho más característico del músico ambulante afroamericano fue el negro Fermín da Silva. De ascendencia afrobrasileña, desarrolló una destacada actuación como músico callejero. Lo mismo que tantos

