

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN: 1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 25 (2021)

DOSSIER: MÚSICAS AFRO-HISPANAS EN AMÉRICA LATINA

Candombe: tambor, reunión, música. Reflexiones en torno a testimonios escritos y orales del candombe porteño como “género musical” a partir de una obra de Zenón Rolón

Norberto Pablo Cirio y Augusto Pérez Guarnieri (Instituto de Investigación en Etnomusicología. Dgeart, Buenos Aires)

Resumen

Se analiza una obra de Zenón Rolón, compositor académico afroargentino, en la que creemos hallar indicios de música afroporteña, la zarzuela bufa *Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell*, letra de Rafael Barreda (1900). Atenderemos la cuestión sumando a los elementos convencionales de la música académica occidental los conceptos nucleares de la afroporteña vigentes en tanto estructura de matriz afro, como el de clave o línea de tiempo. Nuestra propuesta procura desesencializar la europeidad de la producción roloniana sostenida por los pocos investigadores interesados en ella. Sostenemos la hipótesis que parte de ella expresa elementos de la musicalidad afroargentina que en el Buenos Aires de entonces era parte del “color local” que desde comienzos del siglo XIX distinguía a nuestra música académica, integrando un paisaje sonoro mestizo que incluía, como no podría ser de otro modo, al afroargentino del tronco colonial. Además del análisis de esta partitura abordaremos el carácter polisémico del concepto candombe mediante la etnografía entre afroporteños. Entendemos que realizando una investigación atenta a la integración entre elementos compositivos de las musicalidades de tradición académica-occidental y de matriz afro podremos establecer un diálogo diacrónico que nos permita comprender cómo debería ejecutarse este pasaje en el que el compositor incluyó sugerentes indicaciones y cuáles serían los significados simbólicos atribuibles para su cabal comprensión.

Palabras clave

Zenón Rolón, música académica, candombe, afroargentina, zarzuela bufa, tambor.

Fecha de recepción: diciembre 2020

Fecha de aceptación: julio 2021

Fecha de publicación: diciembre 2021

Abstract

In this article we analyze a work by Zenón Rolón, an Afro-Argentine academic composer, in which we believe to have found evidence of “afroporteño” music, the bufa zarzuela of 1900 “Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell”, with music by Zenón Rolón and lyrics by Rafael Barreda. We will tackle it adding to the conventional elements of Western academic musical expression, the nuclear concepts of current “afroporteño” ones as from its structure from an “afro” matrix, as well as focusing on the *clave* or timeline. Our proposal seeks to desessentialize the Europeaness present in Rolón’s productions, a perspective that still prevails when analyzed by the few specialists dealing with this issue. We abide by the hypothesis that part of it expresses elements of afro-argentine musicality that in Buenos Aires of the time, was part of a “local color” that since the beginnings of the nineteenth century marked our academic music production, integrating a *mestizo* sounding landscape that included, naturally, the Afro-Argentine of colonial descent. In addition to the analysis of this score, we will deal with the polysemic nature of the “candombe” concept through ethnographic work with “afroporteños”. We understand that by carrying out attentive research of the integration between compositional elements of the musicalities of the academic-western tradition and of an “afro” matrix, we can begin to establish a diachronic dialogue that will allow us to understand how these extracts should be executed, in which the composer included suggestive signs, whose symbolic meanings should be acknowledged in order to fully understand said phenomenon.

Keywords

Zenón Rolón, academic music, candombe, afroargentina, zarzuela bufa, drum

Received: December 2020

Acceptance Date: July 2021

Release Date: December 2021

Candombe: tambor, reunión, música. Reflexiones en torno a testimonios escritos y orales del candombe porteño como “género musical” a partir de una obra de Zenón Rolón

Norberto Pablo Cirio y Augusto Pérez Guarnieri (Instituto de Investigación en Etnomusicología. Dgeart, Buenos Aires)

Introducción¹

El período en que funcionó el comercio triangular de esclavizados desde África a América por las metrópolis europeas (siglos XVI al XIX) dio lugar a que éstos gesten complejos procesos de pérdida, fusión, creación y recreación de su africanía, atravesados por las relaciones asimétricas de poder resultantes de la brutalidad propia de dicho mercado en el contexto de la aventura de la conquista de América, sucesos que ocasionaron la modernidad. Las características identitarias y culturales de los grupos afros implicados se generaron con relación a diversos períodos y Estados-nación correspondientes. En ese marco fueron traídos a lo que hoy es la Argentina una cantidad imprecisa pero importante de esclavizados procedentes mayormente del área bantú –y, en menor medida, de la yoruba– que eran embarcados desde los puertos de Cabinda, Congo, Angola y Mozambique. Estos grupos de personas fueron moldeando lo que hoy sus descendientes entienden por identidad afroargentina o, en coherencia con el recorte espacial de nuestro estudio, afroporteña (Andrews 1989; Rosal 2009; Cirio 2007, 2008, 2013, 2015a, 2016). A principios del siglo XIX representaban el 30% de la población de Buenos Aires, participando en diversos ámbitos laborales y culturales. En la extensa y multisituada escena musical de entresiglos, se verifica la participación de afrodescendientes² en todos sus ambientes –los establecimientos musicales o casas de música, los centros criollos, los teatros, el carnaval, la vida doméstica y otros ambientes públicos como fiestas patrias, bailes y celebraciones (González 2020). Haciendo foco en la música académica producida e interpretada en la ciudad, encontramos intérpretes y/o compositores para salón, el culto divino, concierto y teatro. Entre ellos se destaca Zenon Rolón, compositor afroargentino del tronco colonial³ cuya biografía ha sido elaborada por diversos autores que incluyen su obra en el ámbito de la música de tradición académica europea sin problematizar la complejidad de la escena cultural en la que se desempeñó (Ford 1899; Gesualdo 1961; Arizaga 1971; García Acevedo 2002). En ese sentido, es preciso mencionar que la música académica del Buenos Aires decimonónico se distingue por la incorporación de afroargentinos que, junto con actores extranjeros y locales de diversas procedencias socio-culturales, dan cuenta de un “paisaje sonoro mestizo” (Illari 2011) que otorga a la escena un “color local” o un “acento criollo” (Cirio 2015a) que marca su diferencialidad americana. Sin embargo, el estado de arte sobre este particular espacio-tiempo ha minimizado la participación de afroargentinos (Cirio 2008) y ha caracterizado a las expresiones musicales mediante la utilización

1 El artículo es parte del proyecto *Los afroporteños en la música académica: el caso de Zenón Rolón*, desarrollado desde 2010 por los suscriptos en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt).

2 A los fines de facilitar la comprensión de aquí en más: afroargentinos del tronco colonial o solo afroargentino.

³ Término *emic* con que los argentinos descendientes de africanos esclavizados en lo que hoy es la Argentina, creado en la Asociación Misibamba (Buenos Aires), en 2008, para situarse como grupo preexistente a la nación y formadora de la misma, al tiempo que se diferencian de otros grupos afro del país originados por inmigración. La pertinencia de retrotraer esta categoría al contexto de Rolón es porque ya entonces había una población afro que vivía en el país, emigrada por su voluntad desde diversas partes de América, como el maestro de danza William David o Davis, de los Estados Unidos de América; Exequiel Oca, el socio de Rolón en su imprenta, de Uruguay; y Juan Blanco de Aguirre, también uruguayo y contemporáneo, su primer biógrafo.

de rúbricas de pretensión universalista entre las que “música académica” describe la composición e interpretación de obras del canon musicológico occidental en ambientes creados y fomentados por sectores de la elite porteña (Ruiz, Goyena, Illari *et.al.* 2000). Considerando la heterodoxia cultural de esta escena musical, es preciso indagar en las particularidades de ese “color local” distintivo de los compositores argentinos y, al hacerlo, (de)(re)construir el sentido común que atribuye a toda “música académica” una procedencia europea a la que sus cultores suscriben unívocamente. Planteamos como hipótesis de este trabajo que en las composiciones de Rolón –así como las de otros autores (afro)argentinos– se combinan formas de conocimiento de la tradición académica occidental –circulantes en las metrópolis– con elementos pertenecientes a la musicalidad afroporteña. Estos elementos –organológicos e indicativos de modos de acción, interpretación y escritura– se presentan como indicios de las expresiones del ámbito cultural que los afroporteños (re)crearon y mantuvieron vigente hasta nuestros días, pudiendo ser explorados y analizados para su visibilización y sonorización. Lo dicho no implica desagregar los elementos técnico-compositivos y etiquetarlos de acuerdo con su posible procedencia étnico-cultural en una búsqueda de “africanismos” o “rasgos esencializadores” que ignoren la complejidad de los procesos identitarios. Por el contrario, nos proponemos visitar su obra desde una perspectiva que permita explorar, visibilizar y sonorizar aquellos elementos organizativo-simbólicos atribuibles a la matriz cultural afroporteña.

Zenón Rolón fue un pianista, compositor y editor de música académica nacido en Buenos Aires en 1856. Viajó a Florencia en 1873 para perfeccionarse en composición hasta 1879 y, de regreso, tuvo una exitosa carrera hasta su muerte, en 1902. Su catálogo asciende a 64 obras (aunque de solo 32 hay partituras, muchas incompletas) y no ha sido objeto de un estudio sistemático. Menos aún se ha puesto en valor la inclusión en sus composiciones de elementos de la musicalidad afroporteña que ha consignado de modo explícito –demostrando conocer la dinámica de su grupo– y que requieren un abordaje particular.

En este artículo analizamos lo que, de momento, es el registro escrito más antiguo de música afroporteña en partitura. Data del 1900 y se encuentra en *Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell*, zarzuela bufa con música de Zenón Rolón y letra de Rafael Barreda. Atendemos la cuestión desde el paradigma de inferencias indiciales sistematizado por Ginzburg (2000) sumando a las convenciones de la música académica los conceptos de la afroporteña vigentes en tanto matriz estructurante, como el de clave o línea de tiempo. Como parte de este análisis, abordamos el carácter polisémico del concepto candombe desde las fuentes secas y nuestra etnografía entre afroporteños del tronco colonial (afroporteños descendientes de esclavizados en lo que hoy es la Argentina), quienes en su universo de sentido lo posicionan basamento del sistema cultural que reconocen propio. Desde esa lógica advertimos dos significados, que son complementarios: es un “género musical”, vocal-instrumental, que se baila, y es un “modo de vivir en comunidad”, en familia, compartiendo la experiencia de vida por el cual, a un tiempo, sienten y expresan su identidad afroporteña (Cirio 2008, 2016). La cuestión invita a desnaturalizar el sentido unívoco con que desde la sociedad envolvente –academia incluida– se define al candombe solo como género musical, visión simplificante de abordar culturas no plenamente occidentales desde una epistemología pretensiosamente universal (Quijano 2014). Como tercer significado de candombe la partitura analizada lo indica como un tipo de “tambor afroporteño” que, si bien no está vigente ni los afroporteños entrevistados lo recuerdan, testimonios contemporáneos a Rolón apuntalan dicho significado.

Por lo expuesto, nos proponemos comprender cuáles son los significados simbólicos de las indicaciones del compositor atribuibles a la musicalidad afroargentina, explorando los modos en los

que su obra interpelaba a los intérpretes y al público —entendiendo que la escucha también está culturalmente construida y no es menor a la competencia de los músicos a quienes aplauden (Blacking 2010: 88). Al focalizarnos en el detalle con el que Rolón explicita el candombe en el preludio de esta zarzuela, no solo accedemos a un conjunto de elementos técnicos que permiten evocar aquel “color local” de la escena en cuestión —fragmento importante y desconocido de la música afroporteña, de tradición oral—, también nos permite comprender la importancia relacional del significado que se le atribuye, entendiendo que el nacionalismo musical surge “no ya como una mera combinación del lenguaje académico con elementos tradicionales, sino como una suma entre intención y recepción” (Plesch 2008: 72).

Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell

La obra se divide en un acto y dos cuadros, con diez partes: Preludio; Nº 1. Coro de cobradores. Tiples, tenores y bajos; Nº 2. Estilo para barítono. Joselito; Nº 3. Pasa calle de la estudiantina; Nº 4. Aria bufa; Nº 5. Vidalita para tiple; Nº 6. Sexteto para tiple, 3 contraltos niños, barítono y bajo; Nº 7. Pasa calle y coro de la estudiantina para tiples y contraltos y solo; Coro de la estudiantina; tiples y contralto; y Bolero. Su orgánico es flauta, oboe, clarinete 1 en La, clarinete 2 en La, trompa 1 en Mi, trompa 2 Mi, corneta en La, trombón, timbales, tambor, caja con platillos, *masacaya*⁴, pandereta, castañuelas, triángulo, violín 1, violín 2, violonchelo, contrabajo, pueblo, solistas y coro (soprano, tenor y bajo). Por su parte, la reducción es para piano, solistas, tambor, caja, *masacaya* y candombe. Está fechada el 12 de marzo de 1900 en Morón (Buenos Aires), por lo que, dado que el compositor murió en esa localidad en mayo de 1902, fue una de sus últimas composiciones. Está inédita —como casi toda su producción—⁵ e incompleta, pues falta el libreto. La partitura tiene 166 páginas pentagramadas distribuidas del siguiente modo: la versión orquestal (112 hojas de 12 sistemas cada una) y la versión reducción (54 hojas de 26 sistemas cada una), estando sus hojas casi todas numeradas, pero no correlativamente, sino por cada número o trozo. La escritura es autógrafa, a pluma, con numerosas indicaciones en lápiz en una grafía poco cuidada, aunque legible, con tachaduras y enmiendas, propias de su estilo⁶.

Aunque solo el Preludio es de nuestro interés aquí —de hecho, solo su primera sección, compuesta por 42 compases—, nos vemos impedidos de un análisis integral por falta del libreto, clave para entender el argumento. Según nuestro catálogo de las obras de Rolón, que asciende a 64 obras de las cuales solo la mitad localizamos sus partituras, muchas de modo incompleto, compuso al menos ocho obras del género chico⁷: seis zarzuelas: *Chin Yonk*⁸ (letra de Mauricio Nirenstein y Enrique García Velloso, 1886); *El candidato* (letra de Celia Devereux —o Devireux— y Roberto Haymar, 1891); *La corona filial* (letra de Carlos Castilla, s/a); *Los dos veteranos* (letra de José A.

⁴ Según las fuentes de la época y los afroargentinos entrevistados el instrumento —cuya descripción abordamos más adelante aquí— tiene cuatro grafías: *mazacaya*, *masacalla*, *masacaya* y *mazacalla*. En este artículo lo escribimos como lo hizo Rolón.

⁵ Pertenece al Museo Histórico y de las Artes General San Martín (Morón, Buenos Aires) Como la mayoría de sus obras, donadas por sus hijos hacia 1950.

⁶ Como parte del proyecto en que se enmarca este artículo, Lucio Bruno-Videla (vicedirector del IIEt) y el técnico Tomás Ballicora hicieron la transcripción con el programa Finale. No hay constancia de que la obra se haya interpretado hasta 2015, cuando Bruno-Videla incluyó el Preludio en un concierto que dirigió en Corrientes, al frente de la Orquesta Sinfónica de esa ciudad, performance que, por cuestiones de espacio, dejamos su análisis para otro trabajo.

⁷ La cifra podría elevarse a once, pues hay tres más que, por sus títulos (de hecho lo único que se conoce de ellas hasta ahora) podrían ser del género chico: *Juguete infantil*, *La corte de los milagros* y *La caridad*.

⁸ A lo largo de la partitura y el libreto el título tiene cinco grafías: *Chin - Yonk*, *Chin - Yonk*, *Chin Yon*, *Chin - Yonk* y *Chinck - Yonk*. Hemos elegido el cuarto por ser el más recurrente.

Lenchantin, 1899); *Partida doble* (letra de Manuel Montero y Zamora, 1898); y *Una farra en Noche Buena o Las desdichas de Rascaeta* (letra de Carlos Castillo, s/a); una zarzuela cómica: "*Le prove*" ó *sea El ensayo de una ópera criolla* (letra de José A. Lenchantin, 1899); y una zarzuela bufa⁹, la aquí tratada. De ellas solo *Chin Yonk* está completa, lo que da cuenta del desigual estado de las fuentes para abordar el género chico por él.

Como hay dos versiones de esta obra, llamamos a una "versión reducción" (que, como es usual en este tipo de obras, es el primer boceto) y a la otra "versión orquestal" (la final). Tras su cotejo detectamos ciertas diferencias que, en la medida en que aporten a nuestro enfoque, haremos las aclaraciones pertinentes.

Rolón consignó desde el inicio indicaciones interpretativas generales y, en particular, de los instrumentos del Preludio que son significativos para este trabajo. En la primera página de la versión reducción debajo del título anotó, a modo de encabezado y, por lo tanto, dándole importancia: "(Telón caído) Dentro del escenario, pueblo que imite las griterías del carnaval; como ser: gritos de máscaras, aplausos, etc., etc. El maestro indicará los momentos en que deberán producirse: ruido con cornetitas de juguete, que lo harán con la orquesta". Esta inscripción detalla su necesidad de generar un clima carnavalesco que coincida con los demás instrumentos, ya que en el compás 1, junto a la indicación *marziale* en la línea del redoblante, anota en la del pueblo: "Murmullo de pueblo, que fingirá ver se aproxima una sociedad carnavalesca" (compás 1); "murmullos, gritos... aplausos" (compás 31) y "vivas a la estudiantina y aplausos prolongados" (compás 39). Entendemos, en base a nuestra investigación sobre los afroporteños en el carnaval en la segunda mitad del siglo XIX (Cirio 2015b), que la referida "sociedad carnavalesca" correspondía a una "comparsa candombera", según su denominación *emic*. Fundamentamos esto en el orgánico de la percusión, pues es claro que se propuso lograr un inicio en el que ambos universos sonoros –el del carnaval afroporteño y el de orquesta de tipo europeo– se superpusieran armoniosamente. Observamos que estas indicaciones las explicitó suponiendo ejecutantes conocedores del contexto carnavalesco aludido. Así, incluye el término "máscaras" para señalar a los protagonistas del carnaval, lo que constituye la necesidad de una evocación de la que no hay detalle (recordemos que no contamos con el libreto) y que, según Rolón, queda a discreción del director. Comparando esto con la versión orquestal observamos una ligera modificación que sugiere que debió hacer ensayos tímbricos que lo llevaron a detallar más la anotación. De esta manera escribió en la primera página, bajo el título: "Dentro del escenario, pueblo que imita las griterías del carnaval; como ser: gritos de máscaras, aplausos, etc. etc. el maestro indicará los momentos en que deberán producirse: ruidos con boquillas de los clarinetes imitando las cornetitas de juguete que llevan algunas máscaras"¹⁰.

El orgánico de la versión orquestal tiene ocho instrumentos de percusión que en el orden original son: timbal, tambor, bombo y platillos, *masacaya*, panderetas, castañuelas y triángulo, mientras que la versión reducción tiene tres: tambor, *masacaya* y candombe, por lo que solo dos están en ambas, tambor y *masacaya*, de lo que se infiere su carácter de imprescindibles. Como veremos, tres de estos instrumentos son anómalos en la formación orquestal y son de procedencia afroporteña: tambor, candombe y *masacaya*. Su ejecución es grupal y comienza en el compás 31, cuando el tambor realiza una línea de carácter marcial con un mismo motivo desde el compás 1 con la indicación de dinámica "piano", por lo que inferimos que la idea es equiparar el volumen grupal. El otro, al estar indicado en la versión orquestal como "bombo y platillos" y en la reducción "candombe", entendemos que operó la primera bifurcación de sentido del término candombe, pues

⁹ Este grupo puede simplificarse a seis zarzuelas y dos zarzuelas bufas o cómicas, pues los adjetivos son equivalentes.

¹⁰ El resaltado es nuestro.

referencia a un tambor afroporteño. Realiza un diseño rítmico que se equipara con el del tambor grave de la dupla que se emplea en el candombe porteño, cuyos nombres *emic* son tumba, llamador, base o tumba base (Cirio 2013). El tercero es la *masacaya*, un idiófono metálico de golpe indirecto, de sacudimiento¹¹, que realiza un esquema rítmico preciso y repetido y también la documentamos etnográficamente:

Sección analizada de la versión reducción del Preludio.

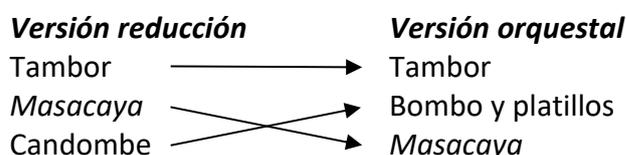
Sección analizada de la versión orquestal del Preludio.

En la versión reducción Rolón escribió en la parte del candombe un tresillo para el primer tiempo de cada compás, a partir del 31. Inferimos que, como es usual en las obras orquestales, al ser ésta la primera versión se basó en su saber inmediato, demostrando conocer la música de su comunidad (Cirio 2013). Sin embargo, en la versión orquestal indicó que esa parte debe ser tocada con “bombo y platillos”. La respuesta creemos hallarla en su indicación para el bombo, sobre sus primeras notas: “con la mano sola imitando el candombe”. La diferencia tímbrica entre tocarlo con mazo o con mano es importante y fácilmente perceptible. De hecho, en la actualidad, este modo de

¹¹ Es un mango de madera que tiene en su extremo distal un vaso de hojalata formado por dos troncos de cono unidos por su base por soldadura, conteniendo piedritas, semillas y/o pequeños objetos metálicos. El vaso puede ser grande o pequeño (siendo proporcional el palo que lo sustenta) y está colocado de manera vertical u horizontal. El sonido se logra al mover el mango verticalmente con una o ambas manos.

acción –tocar el tambor con las manos– no solo está vigente entre los afroporteños, sino que es mencionado como rasgo distintivo con relación a otros géneros musicales que, con el mismo nombre, corresponden a otros grupos culturales –como el candombe afroargentino, cuyos tambores se tocan con un palillo y una de las manos. Asimismo, cabe señalar que, si bien esta línea es para bombo y platillos, estos nunca intervienen. Quizá sucedió que, a los fines prácticos, el término candombe no sería entendido y lo reemplazó por el estándar europeo. Con todo, no operó con la misma lógica para con la *masacaya*. Lo que sucede es que dicho instrumento no tiene parangón en la orquesta y debió integrarlo como es, preparando mínimamente al ejecutante. Ese es el motivo por el cual en ambos manuscritos está con el mismo nombre. Sobre al tercer instrumento en cuestión, el tambor, aunque por su nombre pueda inferirse que es un tambor europeo del tipo redoblante –de hecho, en su línea tiene trémolos, usuales en el redoblante–, puede referenciar al contexto del candombe como género, pues también se lo usaba en él o, si no, a un tambor unimembranófono afroporteño tocado con palillos. Hoy sendos tambores no se usan en la música porteña, pero los hemos documentado en crónicas periodísticas de principios del siglo XX que referían a fines del XIX –en el tocado con las manos– y fotografías de las décadas del 60 –en el tocado con palillos.

Teniendo una visión de conjunto de esta sección y fundamentándonos en nuestras experiencias etnográficas con la musicalidad afroargentina, afirmamos que los tres instrumentos corresponden a una misma lógica performática: la afroporteña. El siguiente esquema ilustra los cambios operados por Rolón entre las versiones reducción y orquestal. Obsérvese la lógica interna de la orquestal, donde los membranófonos están juntos, siendo que en la versión reducción prima lo que entendemos es la lógica afroporteña de tambor candombe-*masacaya* (base y clave):



Respecto a los matices, advertimos que en los compases 1 al 4 el tambor en la versión reducción debe tocar *pianísimo* (*pp*) *sempre* con la indicación “Tambor: como si se oyera de muy lejos”, contra un *forte in crescendo* de los demás instrumentos percusivos, seguramente para que no exceda al resto. Sin embargo, en la versión orquestal extremó este gesto al indicar que se toque *pianísimo* (*ppp*) con el texto “como si viniera de muy lejos”, para evocar la llegada de la comparsa. Llama la atención en los manuscritos la omisión de la figuración en tresillos en la versión orquestal en el bombo, pero estimamos que es una omisión involuntaria y sorteable para un músico profesional. Con relación a esta figura no podemos soslayar la minuciosidad de la escritura, lo que evidencia su conocimiento del instrumento. Esto surge del análisis del *tempo* indicado, *allegro vivace*, pues el detalle de los tresillos es levemente perceptible para el oído no habituado a estos matices en un instrumento, y a su vez, poco convencional. Es decir, decidió incluirlo porque la obra lo requería y lo hizo con un conocimiento especializado –en tanto afroargentino– de la música que deseaba que el público identificara como tal. En este sentido observamos la parte de la *masacaya* como una insignia que permite relacionar el fragmento en cuestión con características atribuibles a la musicalidad afroporteña que también se articulan, como veremos, con el plano general de las músicas de matriz afro. Rolón no solo evitó su ejecución en el primer tiempo –en el que puso silencio de corchea– sino que utilizó el tresillo en el segundo tiempo, dándole un sentido relacional con el tambor candombe intercalando una subdivisión en semicorcheas y otra en tresillos en forma de espejo. Se trata de tres figuras o eventos contenidos de modo cíclico, lo que es coherente con su

técnica de ejecución pues requiere movimientos ascendentes y descendentes. Al igual que con el tambor candombe, Rolón consignó un detalle complejo al poner una semicorchea antecedita de un silencio de corchea y uno de semicorchea, lo cual no se relaciona con la cualidad indeterminada del sonido de este idiófono, sino que atiende a su modo de ejecución, pudiendo ser ésta la manera de indicar un movimiento corto y ascendente.



Al observar el ciclo rítmico propuesto por los tres eventos sonoros de la línea en cuestión inferimos la figura de un tresillo, que está en relación 3:2. Sin embargo, creemos que ello responde a la lógica del “tresillo cubano” (Ortiz 1954) o clave 3-3-2 (también autóctona de la música afroporteña) y, en este caso, un desplazamiento hace variar el punto de inicio hacia la clave 2-3-3. Esta multiplicidad de posicionamientos del patrón del tambor candombe con relación a la clave es frecuente en músicas de matriz afro e indica que no debemos analizar el pasaje de manera aislada, sino relacional y contextual. Al observar las líneas de la dupla candombe-*masacaya*, tomando el concepto de Nketia (1974) al realizar lecturas verticales y horizontales, se generan ritmos cruzados o sesquiálteros, considerando las diferentes procedencias estructurales. En la lectura lineal observamos el fenómeno de hemiola que, en la *masacaya*, posee una división binaria en el primer tiempo que se mueve a una ternaria en el segundo, mientras que en el tambor candombe es a la inversa. Esto hace que la resultante sea una constante de ritmo cruzado tomando como eje vertebrador el radio 3:2 en cada compás del fragmento¹². No se trata de diseños fijos, transferibles cual *ostinati*, sino de diseños sobre los cuales se estructuran los demás instrumentos, pudiendo variar sus puntos de inicio o percepción tantas veces como intérpretes haya, como sucede en el candombe porteño. Al comprender la cuestión desde la lógica de la clave o línea de tiempo afirmamos que el “toque de Rolón” –como lo comenzaron a llamar los afroporteños a quienes hicimos escuchar esta obra– tiene la fórmula 2-3-3 externalizada por la *masacaya*. También aplicamos el concepto de núcleo estructurante para entender la dinámica performática de ensambles percusivos afroamericanos del llamado Atlántico negro (Gilroy 1993), pues “la menor unidad sistémica conformada por dos líneas de tiempo en oposición y donde la resultante es un orden de complejidad mayor que las partes componentes [...] el núcleo estructurante es un modelo abstracto mínimo del marco e interpretación y acción en que los actores producen y definen estos sistemas” (Ferreira Makl 2012).

Núcleo estructurante de un toque de comparsa afroporteña del tipo candombera, según Rolón.

¹² En tanto investigación en curso no solo problematizamos la obra de Rolón, también los conceptos empleados, como el de hemiola. Dada la provincianidad de la teoría musical académica europea, su aplicación a músicas para las cuales no fue creada abre el interrogante de su validez y aplicabilidad, pues en las tradiciones de matriz afro el concepto de compás no tiene el mismo sustento.

Estamos en condiciones de afirmar que la *masacaya* actúa como clave o línea de tiempo estructurante de la línea de tambor candombe, lo que nos permite acceder a un registro único de lo que Rolón interpretó en su momento como el núcleo de una comparsa afroporteña del tipo candombera. Considerando que las músicas de matriz afro se organizan en formas (multi)lineales estructuradas a partir de la externalización de la clave o línea de tiempo (Nketia 1974), hallamos en este fragmento una inequívoca expresión de la afroargentinidad de Rolón, en tanto parte del pensamiento mestizo –tal como detallaremos en el siguiente apartado. Nos referimos a la relación entre el tambor, el tambor candombe y la *masacaya*, pues los elementos técnicos de la música de tradición académica occidental juegan con la línea de tiempo y el carácter cíclico del núcleo descrito. La figuración marcial del tambor resulta ser un anclaje métrico que opera como una relación continua con la tradición occidental, mientras la figuración de la dupla tambor candombe-*masacaya* se estructura a partir de la línea de tiempo sostenida por ésta que, por sus características rítmicas y tímbricas, es identificable como parte de la musicalidad afroporteña.

De cara a la interpretación en el género chico la partitura se utiliza como un referente a partir de la cual el director puede moverse con libertad, a diferencia del peso indicativo que reviste en otros géneros de música académica, con detalles exhaustivos. De esta manera se presupone una ejecución más ligada a la tradición oral y al conocimiento que el director tenía de los géneros utilizados, como cuando se indica “tiempo de tango” (Goyena 2005). Por ello, considerando que la música del carnaval era entonces ampliamente conocida, los detalles consignados por Rolón refuerzan la idea de que su intención fue que los intérpretes ejecutaran el Preludio de acuerdo con la realidad contemporánea.

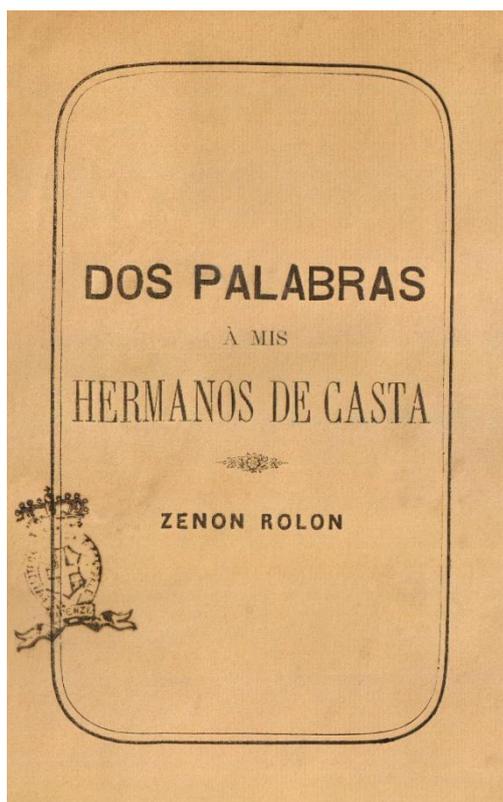
Zenón Rolón en perspectiva mestiza

De cara a su producción creemos que la ascendencia de Rolón no puede reducirse a un mero –y a veces prescindible– dato de color –valga el término–, pues advertimos que ha influido en algunas obras y, de manera plena, en su compromiso político con la comunidad afroporteña. En efecto, su folleto *Dos palabras à mis hermanos de casta*, que publicó en 1877 estando en Florencia, testimonia ese interés, en tanto afroargentino, más allá de su carrera musical. En él urgía a sus pares a redimirse vía el asociacionismo –como hacían los obreros europeos contemporáneos– a fin de obtener educación, la que entendía el único camino emancipatorio del “lastre de la servidumbre a la que estaban acostumbrados”, primero por imposición de la esclavitud y luego por la “cómoda vocación a sus antiguos amos”. Consciente de que lo contrario al avance no es lo estático sino el retroceso, advertía que en el campo social los afroargentinos “desestimaron la instrucción al entregarse a la vida perezosa, disoluta y depravada”, haciendo lugar cotidiano a la “despectiva frase de los blancos ‘¡Ha hecho cosa de negro!’ cada vez que se ejercitaban en el cuchillo, el vino y la prostitución”. Los beneficios del progreso que les traería aprender oficios, agremiarse y brindar toda la educación posible a sus hijos les procuraría un adelanto moral a favor de la igualdad y contra la discriminación e, incluso, sentaría el precedente de una conciencia diaspórica que les permitiría ayudar a “sus hermanos” de otros países aún oprimidos por la esclavitud (Cirio 2015b).

Dado que su obra musical aún no ha sido estudiada sistemáticamente, a partir de la detección, catalogación, transcripción y análisis de su catálogo podemos dar cuenta de algunos matices estilísticos de matriz afro. La cuestión no estriba en exaltar tal diferencialidad cual índice de continuidad cultural en una sociedad ya profundamente intervenida por la modernidad, donde la construcción de un país de base blanca era llevada a cabo con inusitada violencia, incluso física, desde los estamentos hegemónicos –como sucedía en otros países americanos de cara a sus

poblaciones no-blancas (Andrews 2007). Al contrario, procuramos entenderlo desde la teoría del mestizaje, central en esta investigación al considerarla una plataforma óptima para analizarlo en su horizonte ideológico de acción. En ese sentido destacamos el carácter dinámico del pensamiento mestizo, pues procura una ruptura a la linealidad temporal y las rúbricas occidentales con las que se suele dar cuenta de los compositores e intérpretes afroargentinos en general. De esta manera, lo que podría entenderse como contradicciones entre carrera artística, vida personal y compromiso político, obedece a una manera sui géneris de este pensamiento. Al asumir que estamos frente a un fenómeno mestizo, en el sentido de constituirse como modo de pensamiento emergente del choque brutal que implicó la invasión europea de América y el inmediato traslado de millones de africanos esclavizados durante tres siglos y medio, lograremos identificar aspectos de su obra que exceden a la adjetivación de “europea” que se le vino dando apresuradamente, tras solo al repasar sus títulos y géneros.

Gruzinski (2007) llama pensamiento mestizo a la síntesis que signó la vida americana post conquista, denominador común del criollismo que requiere un entendimiento holístico, no desagregable a sus componentes básicos. Así como la lengua metropolitana no es un cauce parejo de estructura y acción, sino que está en permanente tensión y adaptación, la práctica musical, en tanto lenguaje simbólico para expresar ideas y sentimientos, también puede abordarse desde esta perspectiva. Ennis y Pfänder (2013) hacen un análisis de lo criollo desde la historia y la filología con nutridas reflexiones sobre lo afro. Al proponer que la formación de los estados sudamericanos ocurrió bajo el signo de la hegemonía criolla, este “laboratorio criollo” —al decir de Hagège 1986 (en Ennis y Pfänder 2013: 12)— sitúa a la lengua en una posición de privilegio y disputa conceptual más profunda que entenderla como un mero canal expresivo. Parafraseándolos, es posible extender el carácter experimental de aquella sociedad (afro)porteña a la expresión musical en tanto canal comunicativo de ideas, sentimientos y, también, posiciones políticas. Debe entenderse aquel laboratorio criollo como un camino que se (des)andaba sinuosamente porque no todo estaba dicho ni pensado ni todos los actores sociales involucrados tenían la certeza de cómo desembocarían sus acciones, las de sus pares y las venideras. Éste es un pensamiento de la relación, de la uno y de lo múltiple, de la tensión, ya que el mestizaje no es ni un estado ni una cualidad, sino que es del orden del acto, perturbando lo establecido hacia una reconfiguración estructural de la sociedad (Laplantine y Nouss 2007). La cuestión invita a repensar el rol de la esclavitud en el sistema-mundo moderno por su (in)voluntaria contribución a la creación de la modernidad y al Primer Mundo y 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).



Portada del folleto *Dos palabras à mis hermanos de casta*, publicado por Rolón en junio de 1877 en Florencia.



Uno de los pocos retratos de Zenón Rolón conocidos, en este caso un ambrotipo de c.1870 (Gesualdo 1961: 464).

Enriqueciendo el concepto de candombe

El candombe porteño o de Buenos Aires —entre otras denominaciones *emic*— tiene entre sus cultores dos acepciones: una lo define como “género musical”, tal como lo entiende el canon musicológico, y la otra como “género social”, ya que se lo considera como un modo de vivir en comunidad. Comenzamos por ésta. Los afroporteños lo cifran una manera de vivir, entenderse y expresarse como afroargentinos. Se trata de una experiencia intrínsecamente social para compartir lo bueno y lo malo de la vida, en familia, entre amigos y en donde, con frecuencia pero no necesariamente, vehiculizan sus ánimos musicalmente lo cual, a su vez, puede incluir el baile. Si bien esto no invalida que delimiten la existencia de un género musical al que también llaman candombe, en esta práctica pueden tener ocasión otros géneros tradicionales y tradicionalizados, anteriores y posteriores al candombe *stricto sensu* (Cirio 2007, 2008, 2016). Entender la diferencia *emic* entre género musical y género social nos demandó extensas e intensas etnografías combinando la observación, la observación participante, la experiencia colaborativa con los movimientos de reivindicación étnica afroargentina y la práctica musical del candombe, todo ello en un contexto de interacción cada vez más afectuoso e íntimo, lo que redituó cualitativamente en los resultados. La cuestión no resulta menor al recordar que, desde fines del siglo XIX, la mayoría de los afroporteños se habían abroquelado en un pacto de silencio sobre sus tradiciones distintivas hacia la sociedad envolvente hasta hace poco de manera virtualmente inexpugnable, incluso para la academia. Ese silencio es el que permite comprender el desconocimiento existente sobre, por ejemplo, la música que reconocen como propia y que fue tempranamente catalogada como extinguida en la segunda mitad del siglo XIX (Frigerio 1993; Cirio 2007, 2008, 2009). Así, al comienzo de nuestra investigación fue confuso conversar con quienes mantienen la tradición del canto afroporteño cuando, al intentar

clasificarlos como género decían que todos eran candombe, pero algunos, “además”, eran rumba abierta, canción de cuna, canto de angelito, etc.

Hasta principios del XX los afroporteños también llamaban candombe a un tipo de tambor que reconocían propio (Cirio 2013). Los documentos que lo prueban fueron escritos por personas de la sociedad envolvente y en nuestra etnografía no hallamos pruebas. Si bien algunas fuentes son conocidas desde hace tiempo por la academia, la cuestión no fue estudiada porque pasaba inadvertida o llevaba a pensar en problemas de redacción. Citamos tres casos. Remontándose a 1877, un anónimo escritor publicó con el seudónimo Viejo Tanguero un artículo en *Crítica*, “El tango, su evolución y su historia” (1913). El párrafo de interés dice:

Corría el año 1877 y en el barrio del “Mondongo”, como en aquel entonces se llamaba a la parte sud del municipio, se había establecido el cuartel general de las sociedades candomberas, formadas por hombres y mujeres de color, cuyo origen se remontaba a la época de esclavitud [...]. Llegada la fecha de carnaval, salían a la calle con sus estrambóticos trajes chillones y sus enormes sombreros de plumas, bailando tras largas horas al compás monótono de candombes y masacayas (Viejo Tanguero 1913: s/p).

Arredondo (1896) reseña el paso por el curso de la comparsa Negros Retintos, de falsos negros o negros pintados (como era usual en otras partes de América e, incluso, en España), dando detalles que incluyen al tambor candombe, al comienzo, y el candombe como género, al final:

Bajo el redoble estrepitoso de los *candombes*, el repiqueteo chillón de las *mazacallas*, los golpes penetrantes del *chinochino*, avanzan los ‘Negros Retintos’, una sociedad respetable que desfila, como las demás, por entre un cordón de público compacto y abigarrado que la aplaude invariablemente, estimulando las *gracias* del *tata viejo*, un blanco pintado de negro, que se destaca en el centro y dirige el compás de la música del candombe (Arredondo 1896: 79)¹³.

Por último, un artículo anónimo de *La Razón* de 1920 explica la dinámica de los ensayos de las sociedades candomberas, dando información que redimensiona el aún escaso conocimiento de esta música, la cual parece haber sido bien conocida por el periodista, pues menciona al tambor candombe: “A una señal del director, el coco daba tres golpes y empezaban a sonar los candombes y demás instrumentos. En el centro de local, los llamados a desempeñar el papel de ‘negros viejos’, bailaban a saltos y hacían todo género de contorsiones”.

El “toque de Rolón” y el candombe porteño actual

Al comparar este pasaje del Preludio de Rolón con el candombe que cultivan los afroporteños, observamos diferencias. Creemos que no tiene sentido detallarlas, pero sí formular algunas consideraciones para prevenir disquisiciones o conclusiones apresuradas del lector. Como dijimos, no es una cuestión menor que, ya en la época de Rolón, los afroporteños cultores de candombe habían comenzado a replegarlo al ámbito privado de su comunidad. Asimismo, como toda expresión cultural vigente, está sujeta al dinamismo y las transformaciones lógicas, a una “carrera en el tiempo” en el sentido que le otorga Lesser a una institución cultural con un núcleo persistente en contextos y combinaciones cambiantes, dando lugar a transformaciones (Lesser en Fox 2002). El candombe, como institución cultural, tiene por núcleo la sociabilidad que nutre al término de significados contextualmente situados. De esta manera se constituye como el principal esquema de producción simbólica afroporteño, adquiriendo significaciones en los órdenes social (es una reunión), musical (es un género musical) y organológico (es un tambor). Considerando su carácter

¹³ Cursivas del autor.

polisémico y haciendo foco en el fenómeno acústico, estimamos que cada contexto en el que se practicaba el candombe –grupalo, familiar, carnavalesco, procesional, etc.– revestía características que con el tiempo se fueron perdiendo, modificando o preservando de acuerdo con la dinámica de relaciones entre este grupo y la sociedad envolvente. Todos estos procesos confluyen, determinan y caracterizan a lo que hoy se conoce como candombe porteño y que continuará transformándose mientras se mantenga vigente. En él cada tambor de su dupla básica con que se toca hoy tiene esquemas propios, detectando tres estilos interpretativos que no tienen nombres propios, pero se corresponden con las localidades bonaerenses en que viven la mayoría de sus cultores (Cirio 2016). En nuestros trabajos de campo hemos conversado sobre esta cuestión con nuestros interlocutores afroargentinos, compartiéndoles la interpretación del preludeo que realizó la Orquesta Sinfónica Provincial de Corrientes dirigida por el Lic. Lucio Bruno-Videla y que se encuentra disponible en la plataforma YouTube¹⁴. En esos encuentros también hemos expuesto nuestras recreaciones con instrumentos afroporteños de uso actual. De modo general han coincidido en nuestras apreciaciones, reconociendo como propio el “toque de Rolón”, como lo llamaron espontáneamente¹⁵. De acuerdo con nuestras indagaciones, esta identificación radica en la presencia de la línea de tiempo –omnipresente en la música afroporteña– que Rolón sostiene con la *masacaya*. Este puente comprensivo se vio reforzado por los similares valores metronómicos entre el usual en el candombe actual¹⁶, que ronda la $\downarrow = 95$. En nuestra etnografía nos topamos con la misma dificultad que quizás tuvo Rolón al intentar escribir la música del candombe en partitura. Como expresión de matriz afro basada en la vivencia grupalo y la omnipresencia de la clave o línea de tiempo –a diferencia de la música de tradición académica occidental, generada a partir del metro y graficada con tal patrón– presenta el desafío de evitar ser cuantizada, subdividida y prescrita al canon occidental. Como practicantes de la bimusicalidad (Hood 1960) hemos experimentado el candombe y nos hemos puesto en el rol del compositor para entender los alcances y límites de la notación convencional que intentó sortear con recursos como el tresillo en el tambor candombe, la línea de tiempo que evita el tiempo fuerte y se atresilla en la *masacaya* e indicaciones auxiliares para no escindir la ejecución del contexto que debió tener.

Cuestionando la europeidad de la producción roloniana

El nivel de detalle consignado por Rolón en los manuscritos de la obra analizada denota un conocimiento profundo de la música de su grupo de procedencia, procurando que la interpretación trascienda el canon percusivo, tímbrico, divisivo y rítmico usual en la música académica. Asimismo, la introducción de una línea para el “pueblo” permite inferir su intención de transmitir la sociabilidad y el sentido comunitario del género, cuyo cenit llegaba en carnaval. La detección del fragmento en cuestión fue posible al aplicar el paradigma de inferencias indiciales pues, al estar asociado a la baja cultura, sin un conocimiento exhaustivo de la música afroporteña hubiera continuado desapercibido. La perspectiva elegida se relaciona con el intento de trascender una explicación reduccionista que implicaría el mero conteo de compases y figuras rítmicas o, peor aún, tratar al fragmento como un simple aditamento amigable al público al estar al inicio. Quizás Rolón se topó

¹⁴ Concierto del 6 de junio de 2015 en el Teatro Vera de Corrientes. Según nuestra investigación podría haber sido la primera vez que se interpretó la obra desde su estreno cuando se compuso, en 1900. <https://www.youtube.com/watch?v=yKSR0Drq03k> (consultado el 1-may-2016).

¹⁵ Ello incluyó la asistencia de Carlos Lamadrid, secretario de la Asociación Misibamba, a nuestra ponencia teórico-práctica en la Semana de la Etnomusicología, en noviembre de 2014 en el IJET.

¹⁶ Aunque era usual en la época él no consignaba el valor metronómico, nos basamos en nuestra experiencia etnográfica entre afroporteños.

con los límites propios de la teoría de la música occidental al transcribir la afroporteña, debiendo recurrir a esquemas poco convencionales. Queda pendiente indagar estos aspectos considerando que, para entonces, la música académica europea comenzaba a tomar elementos regionales inmediatos, generándose una estética romántica propiciada por la novedosa ciencia del folclore, como se nutría Béla Bartók (1997) para su obra de lo que entendía era el folclore húngaro, incluso investigándolo él mismo. Aunque las fuentes del nacionalismo musical argentino y las teorías que lo estructuran exceden a este artículo, cabe citar a la figura central de la Generación del 80 en lo musical, Alberto Williams, contemporáneo de Rolón. En un breve texto sobre la originalidad de la música americana, refiriéndose a la nuestra reflexionó que “está en vías de formación, tiene su fuente natural en el folclore de los gauchos, principalmente: buena parte en el folclore de los conquistadores, los quichuas y los negros, y algo en los motivos de los indios chaqueños y patagónicos” (Williams 1951: 73)¹⁷. Valga la inclusión de tan señera figura para desmitificar ciertas justificaciones que se suelen dar sobre la expulsión contemporánea del afroargentino de la memoria nacional como expresión del “pensamiento de una época”.

Rolón escribió en muchos géneros (motete, aria, sinfonía, zarzuela, etc.) para contextos específicos (oficio católico, salón de baile, concierto, teatro, etc.). Aunque todos de origen europeo, supo elegir en cuáles introducir marcas diferenciales de su negritud, los del género chico. Para entonces la zarzuela tenía consolidada tradición local desde al menos 1854, cuando comenzaron las primeras manifestaciones importantes (Marco, Posadas, Speroni *et al.* 1974; Stein, Casares Rodicio, Barce *et al.* 2002). Su paulatino acomodo al gusto argentino implicó la reconfiguración de la trama, difiriendo cada vez más del modelo peninsular, por ejemplo, en sus tipos característicos y la escenografía. Así, mientras pasó de recrear Madrid u otras localidades españolas a Buenos Aires, algunos de sus tipos regionales, como el gallego y el baturro, permanecieron reconfigurados como inmigrantes, junto al italiano y otros “gringos”. Este proceso adaptativo se dio con rapidez (Goyena 2006: 229) y fue en ese contexto que Rolón sumó la música y la estética afroargentina al “color local”, en base a su vida. Coincidimos en la apreciación de Carl Dahlhaus (1980) sobre la importancia de diferenciar en la retórica del nacionalismo musical entre “sustancia” y “función” nacionalista, pues la cuestión no radica en detectar rasgos aislados sino en su análisis contextual.

Si “en la última década del siglo XIX comenzó a gestarse en la escena dramática argentina el género chico siguiendo los lineamientos de su homónimo español y teniendo como este los objetivos de la evasión y el entretenimiento” (Goyena 2006: 211), pronto fue “la primera manifestación de una *cultura de masas* que se dio en nuestro país” (Marco, Posadas, Speroni *et al.* 1974: 255). Con todo, trascendiendo su contexto de circulación y consumo entendemos al pasaje analizado como un intento para que la ciudadanía no olvide que, en parte, su mestizaje se debe al comercio de esclavizados. Para cuando Rolón compuso esta obra, en 1900, el país transitaba un proceso de reposicionamiento mundial a nivel económico y cultural. El esfuerzo de la clase hegemónica en el poder fue para europeizar a la población vía la migración ultramarina y para imitar, con indisimulado fervor, cuanto considerara de lustre en el Viejo Mundo y los Estados Unidos de América. Por lo expuesto, doblemente llamativa resulta cómo introdujo la temática afroargentina nada menos que al comienzo de esta obra, ya que, como afirman Marco, Posadas, Speroni *et al.* (1974: 305), para entonces el denominador común de la zarzuela criolla –en tanto pasaje de la zarzuela española al sainete lírico criollo– era la autoafirmación de la nacionalidad.

Dado que este es el primer artículo en que abordamos la obra de Rolón centrados un estudio de caso es imposible agotar todas las posibilidades analíticas y contextuales de estas cuestiones,

¹⁷ El resaltado es nuestro.

como tampoco las relaciones personales y profesionales que cultivó y que, sin duda, aportarían nueva luz. Creemos que no fue fortuito que el libretista fuera Rafael Barreda. Aunque es la única obra que hicieron juntos, en décadas anteriores él escribió las letras de, al menos, cuatro canciones de la Sociedad Dramático-Musical Los Negros, creada y dirigida por el compositor Miguel Rojas en 1864¹⁸ (Gesualdo 1984; Sánchez, Andruchow, Costa *et al.* 2006). Esta agrupación emulaba, en tono burlesco, a las comparsas afroporteñas y pronto fue punta de lanza de una tradición estética que, si bien venía de antes, se puso de moda en carnaval, la “comparsa de falsos negros o negros pintados”, cuyas consecuencias fueron inmediatamente dañinas y profundas para los afroporteños. Al considerarla una abierta expresión discriminadora, buscaron preservar tradiciones como el candombe, replegándolo del ámbito público al familiar (Cirio 2009, 2015a).

Entre los objetivos de nuestra investigación deseamos dar cuenta de los determinantes de afroargentinidad atribuibles a la obra de Rolón que, por haber sido clasificado como un compositor académico pareciera complicado, cuando no improcedente, por lo que se ha reducido su negritud a un dato menor o, directamente, descartado. Es en esta línea que entendemos por qué las biografías suyas publicadas por García Acevedo (2002) y Gesualdo (en Blom 1958) no explicitan su origen, lo que lleva al público a inferir que era eurodescendiente, acorde a la narrativa dominante que suscribe al ideario de la Generación del 80 sobre la impertinencia de otra procedencia de nuestra población y cultura. Nos interesa resaltar que el pasaje analizado es más que en un esquema rítmico. Como indica el título del artículo, constituye un ejemplo extraordinario donde toma cuerpo la polisemia del término candombe como género musical, como instrumento musical y como espacio de socialización.

Es larga la historia del nacionalismo musical argentino, pero puede situarse a fines del siglo XIX la emergencia de su red tópica (Plesch 2008: 84). En esta línea, *Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell* fue compuesta en un momento sensible a esta afirmación nacionalista y construcción de una comunidad imaginaria (Anderson 2000): la bisagra que significó en todos los órdenes del Estado-nación el viraje de la Generación del 80 a la Generación del Centenario, coincidente con el cambio de siglo y el advenimiento del movimiento tradicionalista que reposicionó al gaucho y su música, la payada, como emblemas nacionales (Prieto 2006; Romero 2008).

Consideraciones finales

La partitura analizada es, al presente, el único registro conocido de candombe porteño escrito del siglo XIX. Zenón Rolón fue más que un compositor de música académica. Asumiendo nuestra georeferencialidad en tanto país americano (Wallerstein 2001), la suya fue una producción mestiza, lo cual resulta ser más que la suma de las tradiciones que coexistían en el Buenos Aires finisecular, implica una concepción sonora sui géneris, una apreciación del “color local” como puede detectarse en compositores (afro)argentinos que lo precedieron. Habiendo sido formado en la música académica europea, también era conocedor de la tradicional de su comunidad y supo introducir algunos de sus rasgos en obras pertinentes. *Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell* es una zarzuela bufa y, como tal, el género era propicio para esta paleta sonora incluyente de la negritud¹⁹, lo que no impedía que también hiciera lugar a las tradiciones españolas propias del

¹⁸ Ellas son *Una negla y un neglito* (tango, 1866), *El negro viejo* (canción, 1869), *Los estornudos* (canción, 1870) y *Mi negra* (vals, 1870), todas con música de Rojas.

¹⁹ Creemos que hay más indicios de negritud en la obra. Según los cantables que pueden extraerse de los manuscritos, en el N° 6, “Sexteto para tiple o contraltos niños, barítono y bajo”, donde niños cantan “imitando la voz de los autómatas” la frase “A la ronga catonga / la vieja mondonga” y algunas expresiones en bozal, invitan a pensar que los

género. Así, el Preludio, luego del inicio candombero, continúa con jota aragonesa, la cual retoma como *leitmotiv* a lo largo de la obra. Aunque resta por hacer un estudio exhaustivo de la producción roloniana, lo cierto es que se trata de una obra de un afroargentino que incluye una autoreferencia cultural. Y no es la única. En 1897, cuando otro afroporteño, Anselmo Rosendo Mendizábal, publicó con el seudónimo de Anselmo Rosendo el tango *El entrerriano* —que los estudiosos del género fijan como el inicio del período conocido como Guardia Vieja—, Rolón compuso la zarzuela *Una farra en Nochebuena o Las desdichas de Rascaeta* (letra de Carlos Castillo). Uno de sus números —el 9—, titulado “Tango”, es instrumental, por lo que, considerando su año, de cara al entonces embrionario desarrollo del tango como género deberá ser estudiado en tanto un temprano tratamiento académico afroargentino, en el cual el “color local” aflora como sugestiva marca ciudadana²⁰. Aunque las ideas de qué sería “lo argentino” en la música del país aún están vagamente consensuadas, es cierto que, en tanto sistema retórico conceptual, las referencias a la música tradicional forman una red tópica (Plesch 2008: 82). Con este estudio de caso, y honrando la referencia inclusiva de Alberto Williams, cabría problematizar cómo se ha venido invisibilizando lo afroargentino, porque las evidencias de su inclusión son cada vez más²¹. Es más, extrapolando la dimensión visual del concepto “color local”, preguntamos provocativamente, ¿cómo suena el “color negro” para la escucha argentina?

El estado del arte sobre la música afroargentina dista de ser completo, lo cual nos hace redoblar el esfuerzo no solo a la hora del análisis, sino en la imprescindible búsqueda en archivos, la etnografía, la reflexión teórica y el sometimiento a vigilancia epistemológica de los conceptos a emplear para no seguir reproduciendo acríticamente aquellos creados en las metrópolis porque no son universales. Decimos esto de cara a que, a la terna de significados del término candombe, tal como la aplicamos, estamos en condiciones de dar una cuarta acepción, que no analizamos aquí por corresponder a otro tipo de candombe argentino, el paranaense, cuyo estado del arte también es embrionario. En una etnografía realizada por Cirio en Paraná (Entre Ríos) en julio de 2015, la afroparanaense Felisa Esther Olgún (83 años de edad) narró que hasta su adolescencia vivió en el Barrio de San Miguel o Barrio del Tambor de esa ciudad, en el que predominaba el afro y que, como tal, desapareció en la primera mitad del siglo XX. Recordó que en los aún inexplorados túneles que conectaban ciertas edificaciones coloniales su madre decía que sus mayores —“los candombes”— solían ocultarse allí en situaciones de peligro, como al fugarse de sus amos. De momento es una pista aislada, pero el empleo de candombe como sinónimo de persona afro fue preciso. Si el candombe es reunión, es música, es tambor y es persona bajo el común denominador de la afroargentinidad, entonces estamos ante una formidable institución cultural que funciona como piedra basal de esta cultura, emblema identitario por el cual los afroargentinos expresan su sentir sonoramente organizado. En esta filigrana de sentido hemos reflexionado no solo analizando una obra de Rolón según el detalle con que la concibió sino, quizá lo más difícil, intentando visibilizar su intención de invitar al público a una escucha culturalmente situada. Después de todo, como expresaron Alan Merriam (1964) y John Blacking (2010), de eso se preocupa la musicología, del

afroargentinos forman parte de la trama argumental. La imposibilidad de hallar la obra completa limita adentrarnos en la cuestión.

²⁰ Contribuimos así a la lista “básica e incompleta” que García Bruneli (2011: 92) hizo de compositores académicos argentinos que abordaron el tango, pues ahora Rolón precede a todos los citados.

²¹ Sobre el cierre de este artículo comenzamos una revisión sistemática de fuentes para poner en relieve los intérpretes de música académica africanos y afrodescendientes del país. De momento contabilizamos más de 160 intérpretes de la Ciudad de Buenos Aires y localidades de las provincias de Buenos Aires, Catamarca, Chaco, Córdoba, Corrientes, Entre Ríos, Mendoza, Salta, Santa Fe y Santiago del Estero entre 1652 y el presente; entre los que incluyen instrumentistas, cantantes, bailarines, coreógrafos y escenógrafos.

estudio de la música "en" la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. 2000. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Andrews, George Reid. 1989 [1980]. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- _____. 2007. *Afro-Latinoamérica 1800-2000*. Madrid: Iberoamericana.
- Arizaga, Rodolfo. 1971. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Bartók, Béla. 1997. *Escritos sobre música popular*. México: Siglo veintiuno.
- Blacking, John. 2010. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Blom, Eric. 1958. *Diccionario de la música*. Buenos Aires: Heliasta.
- Cirio, Norberto Pablo. 2007. "¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 21: 84-120.
- _____. 2008. "Ausente con aviso. ¿Qué es la música afroargentina?". En *Músicas populares: Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, eds. Federico Sammartino y Héctor Rubio, 81-134 y 249-277. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- _____. 2009. "De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz afro". *Silabario* 12: 65-78.
- _____. 2013. "Aproximación a los tambores afroporteños en sus dimensiones material, simbólica y performática desde las fuentes escritas e iconográficas (siglos XVI-XX)". En *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología: Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, ed. Melanie Plesch, 537-575. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- _____. 2015a. "Estética de la (in)diferencia: las canciones de las sociedades carnavalescas afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado". *Latin American Music Review* 36 (2): 170-193.
- _____. 2015b. "Black Skin, White Music: Afroporteño Musicians and Composers in Europe in the Second Half of the Nineteenth Century". *Black Music Research Journal* 35 (1): 23-40.
- _____. 2016. *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". CD + folleto.
- Dahlhaus, Carl. 1980. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- De Estrada, Marcos. 1979. *Argentinos de origen africano*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Ennis, Juan Antonio y Stefan Pfänder. 2013. *Lo criollo en cuestión: Filología e historia*. Buenos Aires: Katatay.
- Ferreira Makl, Luis. 2012. "Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre los sistemas musicales en el Atlántico Negro". En *Actas del XII Congreso IASPM AL*. La Habana. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/luisferreira.pdf> (consulta 1-mayo- 2016).
- Fox, Richard. 2002. "The Study of Historical Transformation in American Anthropology". En *Anthropology by Comparison*, eds. Andre Gringrich and Richard Foxs, 167-168. London: Routledge.
- Frigerio, Alejandro. 1993. "El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada". *Revista de*

Investigaciones Folklóricas 8: 50-60.

García Acevedo, Mario. 2002. "Rolón, Zenón". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, T.9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

García Bruneli, Omar. 2011. "El tango en la obra de Juan José Castro". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 25: 83-113.

Gesualdo, Vicente. 1984. "Reencuentro con la obra de un olvidado músico argentino del siglo pasado: Miguel E. Rojas", ponencia presentada en las *Primeras Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Ginzburg, Carlo. 2000. *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

González, Daniela A. 2020. *Una reconstrucción de la escena de la música popular bonaerense entre fines del siglo XIX y comienzos del XX*. Tesis de doctorado inédita. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Goyena, Héctor Luis. 2005. "Del cuplé al tango. El compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires". *Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* 19: 31-49.

_____. 2006. "Antonio Reynoso, José Carrillero y Francisco Payá, precursores del teatro musical popular argentino". *Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* 29: 211-230.

Grüner, Eduardo. 2010. *La oscuridad y las luces: Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: Edhasa.

Gruzinski, Serge. 2007 [1999]. *El pensamiento mestizo: Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.

Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of "Bi-Musicality"". *Ethnomusicology* IV (2): 55-59.

Illari, Bernardo. 2011. "The Slave's Progress: Music as Profession in *Criollo* Buenos Aires". En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, eds. Geoffrey Baker and Tess Knighton, 186-321. Cambridge: Cambridge University Press.

Laplantine, François y Alexis Nouss. 2007 [2001]. *Mestizajes: De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Marco, Susana; Abel Posadas; Marta Speroni *et al.* 1974. *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba.

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Nketia, Kwabena J. H. 1974. *The Music of Africa*. New York: Norton.

Ortiz, Fernando. 1954. *La africanía de la música folklórica cubana*. La Habana: Letras Cubanas.

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*, Pablo Brandin (comp.), 55-108. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

Prieto, Adolfo. 2006. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Quijano, Aníbal. 2014. *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Zulma Palermo y Pablo Quintero (Comps.). Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Romero, José Luis. 2008. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Rosal, Miguel Ángel. 2009. *Africanos y afrodescendientes en el Río de la Plata. Siglos XVIII-XIX*. Buenos Aires: Dunken.

Ruiz, Irma; Héctor L. Goyena; Bernardo Illari *et al.* 2000. "Argentina". En *Diccionario de la Música Española e*

Hispanoamericana. T 2, 636-663. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Sánchez, D., M. Andruchow; M. E. Costa *et al.* 2006. "El carnaval de los "blancos-negros"". En *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*, ed. Leticia Maronese, 115-143. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Stein, Louise K., Emilio Casares Rodicio; Ramón Barce *et al.* 2002. "Zarzuela". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, T. 10, 1139-1176. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

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.

Williams, Alberto. 1951. *Estética, crítica y biografía*. Tomo IV. Buenos Aires: La Quena.

FUENTES

Anónimo. 1920. "Carnavales del siglo pasado: Los candomberos". *La Razón* 29-ene. Buenos Aires, s/p.

Arredondo, Marcos. 1896. *Croquis bonaerenses*. Buenos Aires: Tipografía de "La Vasconia".

Ford, Jorje Miguel. 1899. *Beneméritos de mi estirpe: Esbozos sociales*. La Plata: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.

Rolón, Zenón. 1877. *Dos palabras à mis hermanos de casta*. Florencia: Tipografía Fioretti.

———. *Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell*. 1900. MS. Museo Histórico y de las Artes General San Martín de Morón, Buenos Aires.

Viejo Tanguero. 1995 [1913]. *El tango, su evolución y su historia: Historia de tiempos pasados: Quienes lo implantaron*. Buenos Aires: Club del Tango.

Norberto Pablo Cirio es Lic. en Cs. Antropológicas (UBA). Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y el Instituto de Investigación en Etnomusicología en proyectos sobre la música afroargentina. Autor de *En la lucha curtida del camino... Antología de literatura oral y escrita afroargentina* (INADI 2007), *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882* (Teseo 2009), entre otros. Desde 2011 dirige la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la Universidad Nacional de La Plata.

Augusto Pérez Guarnieri es Magister en Antropología Social, doctorando en Ciencias Sociales (FLACSO-Argentina). Baterista, percusionista, tamborero. Profesor en Educación Musical (Escuela de Música Popular de Avellaneda). Docente del Liceo V. Mercante, Secretario de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (UNLP). Investigador en el Museo de Instrumentos Musicales E. Azzarini (UNLP) y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (Dgeart, Buenos Aires).

Cita recomendada

Cirio, Norberto Pablo y Augusto Pérez Guarnieri. 2021. "Candombe: tambor, reunión, música. Reflexiones en torno a testimonios escritos y orales del candombe porteño como "género musical" a partir de una obra de Zenón Rolón". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 25 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES