

EL PASADO ARGENTINO



VICENTE ROSSI

COSAS DE NEGROS



HACHETTE

COSAS DE NEGROS

de

VICENTE ROSSI

Decía en 1929 Jorge Luis Borges: "Éste, ahora inaudito y solitario Vicente Rossi, va a ser *descubierto* algún día, con desprestigio de nosotros sus contemporáneos y escandalizada comprobación de nuestra ceguera. Páginas como su descripción del primer candombe rioplatense en *Cosas de Negros* y algunos de estos peleadores *Folleto*s, perdurarán famosamente en las antologías, y los ahora indiscutibles desméritos de su autor (parcialidad en la información, desconsideración en el modo) servirán para dramatizar su carácter. Sus incorrecciones no importan. Nadie ha sido inhabilitado para la gloria, por causa de su incorrección, así como nadie ha sido promovido a ella por buena ortografía." Tenía sobradas razones Jorge Luis Borges al afirmar, a tres años de la aparición de *Cosas de Negros*, que el libro de Vicente Rossi sería descubierto. El interés despertado por la obra, verdadera rareza bibliográfica, y la importancia del tema, comprueban lo

(*Sigue en la 2ª solapa.*)

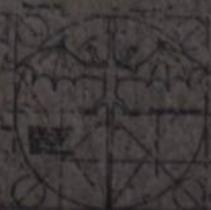
Ho/yot ee

AP10

\$ 260

adquirido en
Montevideo
enero
2009

Babilonia Libros



TRUJAN HARVAJA
 1191001
 CASI MERCADERES
 TEL. 400 8000
 408 087
 MONTEVIDEO
www.babilonialibros.com

COSAS DE NEGROS

[Handwritten signature]
~~15/51~~
15/51 \$ 70

COLECCIÓN "EL PASADO ARGENTINO"

dirigida por

GREGORIO WEINBERG

VICENTE ROSSI

COSAS DE NEGROS

Estudio Preliminar y Notas de

HORACIO JORGE BECCO

LIBRERÍA HACHETTE
BUENOS AIRES

eh: 0060
390.25
R834 C

Título del original:

COSAS DE NEGROS

Los orígenes del tango / y otros aportes al folklore rioplatense. / Rectificaciones históricas. / Río de la Plata / 1926.

(Ejemplar corregido por el autor para una segunda edición.)

VICENTE ROSSI Y SU OBRA RIOPLATENSE

Es común entre las personas dedicadas a buscar apasionadamente en las librerías, recordar ciertos títulos que sabiéndolos agotados o enrarecidos por los años, producen constante inquietud por su hallazgo. Uno de ellos es *Cosas de Negros*, de Vicente Rossi. Posiblemente esta pieza de curiosos, por su misma extraña aparición, ya que se trata de una obra editada por un autor e impresor —destacado y casi desconocido ayuntamiento—, llegó a circular en contados ejemplares, hasta perderse en leyenda de bibliófilos.

No es accidental entonces que Gregorio Weinberg lo incorpore a la Colección "El Pasado Argentino", presentando un texto conforme lo dispusiera su autor y con los grabados originales. Además, tentadora fué la búsqueda en los archivos de don Vicente Rossi, que fielmente guardan sus hijos en la casona familiar de Córdoba, junto al taller gráfico del mismo, conservando la disposición austera y práctica del fundador. Aún hoy en la casa de Rossi, esa "Imprenta Argentina" tradicional, marchan las planas y surgen los cotidianos trabajos, mientras sus descendientes y también los amigos, provocan anécdotas casi palpables o algún recuerdo fresco que perdura. Y en aquel hogar, observamos a este luchador, en una guardada fotografía de la época, con un gesto sereno, sorprendido sobre unas cajas de tipos, como quien estuviera involuntariamente ejecutando su misión más definitiva.

Posteriormente comprobé que la obra de Vicente Rossi aún provocaba discusiones. No sé precisar qué consoladora unificación servía para ello, ya que algunas y cimarronas páginas de sus libros volvían a citarse.

Promueven los antecedentes literarios del señor Rossi un desalentador planteo doctrinario. Lo evidencia el hecho —algo generalizado— de ser condenado sin previsión alguna, al surgir sus títulos, con simples agradecimientos amistosos o elementales notas informativas en las revistas y diarios del momento. Su culpa puede ser analizada con prontitud. Los ensayos divulgados habían sido escritos con apasionamiento personalísimo, con largos párrafos de convivencia, con justificaciones algo confusas o participaciones circunstanciales. Su aporte al *Teatro Nacional Rioplatense*, tanto como en *Cosas de Negros*, pretendía orientar las rutas para nuevas investigaciones. Inocente y valeroso, narraba en duro estilo algunos transfigurados planteos, lamentándose muy a menudo de tantas oscuras o torcidas conclusiones, sin concisión, claridad y sentido exacto.

VIDA Y OBRA

Vicente Rossi nació el 23 de marzo de 1871, en Santa Lucía, departamento de Canelones, República Oriental del Uruguay. Su padre era genovés y estaba casado con una argentina.

En su juventud montevideana trabajó en distintas publicaciones como *El Telégrafo Marítimo*, *El Día* y *El Siglo*, donde fué regente. Aquí se establece la amistad, por convivencias y afinidades idénticas, con los hermanos Alcides y Dermidio De María (fundador del periódico nativista *El Fogón*). La experiencia en redacciones contribuye a orientarlo hacia la tipografía y aprende el oficio. Escribió versos que no reunió ni publicó en volumen ni revistas, pero que hemos encontrado en sus archivos. Otros fueron registrados con seudónimos. Fué activo político en esos años, militando mediante sus escritos, con volantes y reuniones, a favor de Cuba, durante su guerra, encabezando una agrupación denominada "Muchachos Americanos". Ya con veintiún años, Vicente Rossi figura como fundador y director de un curiosísimo *Almanaque pla-*

*tense*¹ que presentaba una producción literaria muy de época, pero con un sentido americanista.

En el año 1898 viene a la República Argentina y va a radicarse a la capital de Córdoba. En 1904 fundó la "Imprenta Argentina",² en la cual hicieron sus primeras manifestaciones literarias firmas como Arturo Capdevila, Raúl y Arturo Orgaz, Martín Gil, Martínez Paz, Leonor Allende, Justino César, Leopoldo Velasco y otros. La producción más formal de Rossi, comienza con unos bocetos de la vida burguesa montevideana, que tituló "Chala y Marlo", serie publicada en *El Fogón* (Montevideo) desde 1899 hasta 1901. También en Córdoba de 1903 a 1905, aparecen regularmente algunas colaboraciones suyas en la revista *Athenas*. Ya en esta época imprime su primer libro, *Cardos*. Está compuesto por descripciones simples, de ambiente gauchesco en su mayoría. Sus cuentos son cortos y evidencian un deseo patriótico por enaltecer las cualidades morales de los habitantes de la campaña. Algunas glosas complementan la obra.

En 1910 concluye algunos ensayos que edita sobre *Teatro Nacional Rioplatense*. "La primera relación histórica sobre una materia tan apasionante como discutida. Prehistoria y nacimiento de nuestro teatro; los fundadores, los primeros actores, autores iniciales... La verdad sobre el origen de la escena en el Plata y su característica evolución en los medios intelectuales, artísticos y sociales, tratados con vigor y argumentación sólida. Tanto más cuanto la estrecha amistad del autor y los hermanos Podestá, brindó al primero inaprecia-

¹ Transcribimos las portadas: 1892/ *Almanaque Platense*/ Editado por unos Muchachos Uruguayos/ viñeta/ Montevideo. (medidas 14 x 19 cm. 100 pág. ilustr.); 1893/ *Almanaque Platense*/ Editado por unos Muchachos Americanos/ Segundo año/ Contiene una notable colección de efemérides memorables de América i variadas producciones de la muchachada americana presentadas en menos de un mes/ viñeta/ Estudiar i escribir/ Montevideo/ Tipografía Goyena, Rincón 235-A/ 1892. (medidas 14 x 19 cm. 128 pág. ilustr.).

² La "Imprenta Argentina" obtuvo en la Exposición Industrial del Centenario (Buenos Aires, 1910), medalla de plata y diploma de honor por "artes gráficas". En la Primera Exposición del Libro Argentino, año 1928, recibió diploma de honor por sus "ediciones".

ble fuente de recuerdos del pasado de la farándula nativa". Esta vinculación lo predispone a la producción teatral con dos obritas: *Cambio de firma* y *La vida es cuento*, estrenadas entre 1913 y 1917.³

Anteriormente hallamos una etapa de cuentista precursor en el magazine *La Vida Moderna* de Buenos Aires, entre 1907 y 1909. Luego fueron reunidos en volumen bajo el título general de *Casos policiales*, que firmaba con el seudónimo de William Wilson, en 1912. En alguna oportunidad un crítico situó a Rossi como iniciador del cuento policial en nuestro país, anteponiéndolo a otros seudónimos ya bien conocidos como H. Bustos Domecq y Jerónimo del Rey, según confirmaban Alfonso Ferrari Amores y Rodolfo J. Walsh.⁴ Destacamos también que durante esos años en la revista *Caras y Caretas*, escribía un autor americano con ese nombre.

Ya en 1921 encontramos el estudio *El Gaucho (Su origen y evolución)*. Es un enfoque algo personal del héroe de nuestra epopeya emancipadora, que es analizado como sujeto histórico y como producto literario. Cuatro proposiciones envió al Segundo Congreso de Historia y Geografía de América, reunido en la ciudad de Asunción (Paraguay), en 1926. En este año edita su trabajo, *Cosas de Negros*. También redactó y editó la *Guía Serrana Cordobesa*, desde 1927 hasta 1933, con característicos comentarios folklóricos e históricos, muy discutible como la mayor parte de sus escritos. La última etapa

³ Véase una escena de la misma fotografiada en *Mundo Argentino* (Bs. As.), 12 de marzo, 1913; ROBERTO F. GIUSTI, "Teatro Nacional Rioplatense", en *Nosotros*, núm. 5, junio de 1911, págs. 393-394; JOSÉ J. PODESTÁ, *Medio Siglo de Farándula* (Río de la Plata [Córdoba]), 1900, págs. 199-200.

⁴ Cf., LIZARDO ZÍA, "Agenda", en *Clarín* (Bs. As.), 19 de agosto, 1956. Recordemos que H. BUSTOS DOMEQC corresponde a los escritores JORGE LUIS BORGES y ADOLFO BIOY CASARES, en *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (Edit. Sur, Bs. As., 1942); y JERÓNIMO DEL REY, seudónimo del Pbro. LEONARDO CASTELLANI, autor de *Las Muertes del Padre Metri* (Edit. Sed, Bs. As., 1952). Al respecto véase: RODOLFO J. WALSH, *Diez cuentos policiales argentinos* (Librería Hachette, Bs. As., 1953) y las notas "La novela policial en nuestro país" y "Sobre la literatura policial en nuestro país", ambas en *La Nación* (Bs. As.), octubre 4 y 10 de 1953.

de su producción literaria estuvo dedicada a la filología, como puede apreciarse al analizar los *Folletos Lenguaraces* (compuestos de 31 cuadernillos). Planteó una reforma al idioma castellano y agudizó sus críticas sobre el poema *Martín Fierro* de José Hernández, ajustando sus consideraciones sobre la edición anotada que hiciera Eleuterio F. Tiscornia en 1925.⁵ Había finalizado un folleto que tituló *Gauchos de Carnaval*, cuando falleció el 23 de noviembre de 1945, en esa ciudad de Córdoba, que llamaba "polvorienta i polvorona".

COSAS DE NEGROS Y SUS TEMAS

En uno de sus *Folletos Lenguaraces*, (número 24, Río de la Plata, 1939) encontramos la siguiente aclaración de Vicente Rossi: "Mui muchachos eramos cuando por intensa inesplicable curiosidá, inquiríamos informes de la colonia, del loco Rosas i de costumbres del Buenos Aires antiguo, nada menos que de boca de testigo presencial, una morena porteña nacida en 1800, o antes, asilada en nuestra casa materna. Verificamos versiones conocidas i reunimos inéditas. Respecto a Montevideo, donde esto sucedía, simultaneamente requeríamos informes de centenarios africanos, cuando hacían estación en los umbrales, descansando de su recorrida vendiendo sabrosos pasteles o biscochos para el mate. Aquella curiosidá infantil era impulsada por misteriosa corasonada, que recién nos esplicamos cuando comensamos a caer en el vicio de escribir, i en dudar de todo lo escrito. La injenuidá i buena fe de aquellos negros, que no sabían mentir en lo que recordaban, da a sus informes caracter de lejítima documentación".

Así al finalizar sus *Cosas de Negros*, sostiene: "El desacuerdo de este libro con casi todo lo que se ha publicado sobre

⁵ Véase la "Advertencia" por JORGE M. FURT, en JOSÉ HERNÁNDEZ *Martín Fierro* (Comentado y anotado por Eleuterio F. Tiscornia). Edición Impr. Coni, Bs. As., 1951 [Colección de Textos y Estudios Literarios, vol. 2. En el colofón 1952].

las "cosas" de que trata, de haberse tenido en cuenta lo convertiría en un volumen de retificaciones personales, desagradable para el lector, para los observados y para el autor". Pero estas discrepancias no suelen ser tan importantes, mientras que salvo en contadas oportunidades hallamos nombres y obras de referencias. Entre ellos consignamos a un amigo de Rossi, don Isidro De María con *Montevideo Antiguo*, elemento preciso que va orientando las escenas, sobre la banda oriental. Confirman los párrafos asimilados al tomar nuestro Buenos Aires, el libro de José Antonio Wilde, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, del cual se desprenden descripciones seguidas fielmente. Otra obra que no se menciona es *La Ciudad Indiana*, de Juan Agustín García, pero indudablemente vista según aclaramos en nota al revisar "El primer candombe".

Los negros coloristas que tuvieron su apogeo numérico durante la tiranía de Juan Manuel de Rosas, protector y libertador de esclavos, están reflejados por Rossi, documentándose en Vicente Fidel López, *Historia de la República Argentina*; en José María Ramos Mejía, *Rosas y su tiempo* y Ricardo Rojas, *Historia de la Literatura Argentina*, (Los gauchescos).

Solamente cita al *Diccionario de vocábulos brasileiros*, del vizconde Beaurepaire-Rohán, pero sin duda ha consultado las obras de Daniel Granada, Tobías Garzón y Lizardo Segovia.

Sus hijos nos confirmaron que Rossi solicitaba informes para completar algunos procesos de su libro y que luego de recibir los detalles precisos, ampliaba o modificaba su trabajo. Las fuentes directas en el Uruguay como en Brasil, fueron intercambios epistolares, a los cuales no creo se les pueda garantizar la segura y prolija investigación que algunos capítulos hubieran precisado. Esa tarea urgente y continuamente alterada, ya que el mismo autor corregía al componer su plana, da en ciertos momentos una sensación desalentadora por la pobreza sistemática del ensayista. Luego y su mismo estilo puede confirmarlo, una palabra, constituía el origen vo-

luntario de algún párrafo cortante al margen completamente del planteo que venía esbozando. Especulaciones y desdoblamientos sin significado alguno han consumido la creación fértil.

Algunas divisiones podrían planificarnos para comentar *Cosas de Negros*. Los temas fundamentales siguen esta enumeración: El negro y el candombe; Los candombes en ambos márgenes del Río de la Plata; Negros criollos y lubolos; La Milonga y la Academia; El Tango.

Hacia 1693 surge la primera referencia sobre la esclavitud en el Río de la Plata, si bien con asignación a Buenos Aires, mientras que posiblemente los portugueses fueron quienes introdujeron los primeros esclavos en el Uruguay. Este mercado tremendo corrió en manos de ingleses, holandeses, españoles y portugueses. El contacto del hombre africano con América, produce por empezar el choque directo de su cultura, ya vigorosa, intacta, con el medio ambiente donde lo obligan a vivir. Esa dominación por otra parte absorbe y discrimina sus fuentes originales. Este proceso denominado *transculturación*, es un mecanismo cultural. La definición correcta dice que: "transculturación comprende aquellos fenómenos resultantes del contacto, directo o indirecto, de grupos de individuos de culturas diferentes, con los cambios subsiguientes en los patrones originales culturales de uno o de ambos grupos".⁶ En base a las investigaciones posteriores a Vicente Rossi, podemos concretar que la mayor influencia es *bantú* en el Río de la Plata. Estos negros provenientes del Centro y Sur de África, no constituyen racialmente un grupo homogéneo y por esto su cultura se basa en el cultivo y el pastoreo, modificaciones que surgen a su vez de influencias camíticas y mongolas.

Así los congos y angolas, con perfiles identificables en Cuba y Brasil, se evidencian en el candombe, una de las pocas ins-

⁶ MELVILLE J. HERSKOVITS, "A memorandum for the Study of Acculturation", en *Man*, 1935, págs. 162 y sigt. La traducción del término *acculturation*, en *transculturación* corresponde al investigador cubano Fernando Ortiz. Arthur Ramos, del Brasil, dió *aculturación* y Jorge A. Vivó, de México, *interculturación*.

tituciones supervivientes. Por eso Rossi parte hacia el temario principal hablándonos de la primera "merienda de negros", de una reunión alegre al aire libre, donde inesperadamente el ritmo evocativo promueve una danza total. Esa danza adquiere proporciones no previstas; "paulatinamente el grupo de danzantes se ha ordenado, forman un gran círculo de hombres y mujeres; en el centro varios ancianos modulan con voz clara y firme la triste cantinela que da el ritmo y es repetida invariablemente por los demás". Estas celebraciones fueron luego confirmadas por otras clases sociales y los negros esclavos, aparecen incorporados en ellas como parte destacada de los mismos festejos.

En la banda oriental del Plata, algunas fechas significaron *candombe*, así Año Nuevo, Navidad, Pascuas, San Benito —santo de la feligresía morena junto a San Baltasar y Santa Bárbara— y en forma especial el Día de Reyes. La mejor época —siguiendo a Rossi— es por los años 1875 a 1880.

El Rey de los Congos o el de los Angolas, "naciones" de mayor importancia, encabezaba un pintoresco y deslumbrante desfile. Ostentaciones imitativas del blanco y acordes marciales de una banda inicial que se dirigía hacia la Iglesia Matriz, donde oficiaban una misa a San Baltasar. Luego saludaban al Presidente y a otros funcionarios. El festejo comprendía un almuerzo para luego retirarse a sus respectivas *salas* en donde a las tres de la tarde se iniciaba el *candombe*.

Algo llamativo transmitía el *candombe* oriental, pues esos hombres con frac, medallas, cintas, y sus mujeres con falsos anillos, cadenas y colores, sólo buscaban un culto racial, opuesto por cierto a los festejos del Buenos Aires rosista, bullicioso y sin ornamentos.

Al investigar una filiación similar en el resto de América donde existieron o perduran centros negroides podemos considerar que por coreografía y ceremonial el *candombe* está basado en la escena principal de coronar a sus reyes y luego la ronda bailable donde participan la mayoría de los invitados: con las *congadas*, el *maracatú*, el *batuque*, los *cucumbys*

y los *reisados* del Brasil; con los *diablitos* de Colombia; con las sociedades de los congos, en Haití; con los *cabildos* y *cofradías*, de Perú y Cuba. Los nombres que toman sus ejecutores principales son: el *Rey* y la *Reina*; el *gramillero* o hechicero; el *escobillero*, conductor de la danza y director del ceremonial; el *juez* y el *ministro* en la opinión de otros autores. La coreografía según la reconstrucción que efectuara el musicólogo Lauro Ayestarán es la siguiente: 1) *Cortejo*. "Entra el santo —un San Benito en madera tallada— sobre una parihuela que sostienen sobre sus hombros cuatro figurantes de fuerte complexión y elevada estatura. Detrás de él avanzan el Rey y la Reina; el primero con casaca militar vistosa que ha pedido prestada a su amo, lleno el pecho de medallas y sobre la testa, dorada corona; la reina cargada de chafalonías, grandes collares de cuentas de vidrio y su correspondiente atributo real. Junto a ellos, el Príncipe o los Príncipes, niños ataviados con lujo que se supone hijos de ambos. A manera de séquito marchan en dos filas hombres y mujeres en pareja y por último el grupo de instrumentistas con *mazacallas*, *marimbas* y los infaltables *tamboriles*. Haciendo cabriolas en torno al cortejo avanzaban el Gramillero y el Escobillero. Sobre una alta tarima se coloca el santo; en otra inmediata inferior sobre la cual hay dos sillones se ubican los reyes, de manera que no cubran la vista de la imagen; al pie de los soberanos se sientan los príncipes. Los instrumentistas se detienen al lado derecho del santo. 2) *Formación en calle* y "*ombligada*". Hombres y mujeres, frente a frente, forman dos filas distanciadas entre sí en unos tres metros. Las mujeres baten palmas. Se suspende la marcha que ritman los instrumentos; los reyes toman asiento y va a comenzar el baile. Al hablar de "*ombligada*" recurrimos aquí a una palabra que si bien no figura en el léxico afro-platense, sintetiza perfectamente este paso del candombe; vendría a ser esta expresión una traducción de la "*embigada*" brasileña. Comienza el ritmo sostenido de los tamboriles; las dos filas avanzan lentamente casi arrastrando los pies y cantando un monótono estribillo que será el bajo

continuo de toda la sesión. Al llegar las dos filas frente a frente, hombres y mujeres sacan afuera sus vientres y hacen como si quisieran chocarse con sus ombligos, luego se retiran un paso hacia atrás y repiten este movimiento pero con sus caras como si fueran a besarse y por último se entrecruzan avanzando siempre lentamente para colocarse en los lugares opuestos, es decir, otra vez en calle, pero los hombres en el lugar que ocuparon inicialmente las mujeres y viceversa. Dan media vuelta y repiten ocho o diez veces la misma escena y el mismo desplazamiento. 3) *Cuplés*. Terminada lo que llamamos "ombligada" y vueltos a colocarse en calle como al principio, sin moverse de su sitio flexionan las rodillas al ritmo de la música. Salen entonces al medio el Escobillero y el Gramillero. El primero lanza al aire su escobilla con la finísima habilidad de un prestidigitador japonés con su sombrilla, la hace rodar por su brazo y sin detener su movimiento veloz de rotación y traslación la hace girar hasta sus pies; la vuelve a levantar al aire, la hace recorrer todo el cuerpo, extática la faz, siguiendo con la vista sus movimientos como si la escobilla tuviera vida propia y le provocara no se qué encantamiento mágico. Entre tanto, el gramillero, hace cabriolas apoyándose en su serpenteante bastón como anciano atacado de súbita y epiléptica primavera. De pronto avanzan un hombre y una mujer del extremo de la fila, danzan en pareja suelta dándose de vientre y dibujando él la silueta de ella en el aire, con sus manos y su cuerpo como si acariciara el lugar exacto que ella ocupó. Vuelven otra vez a su fila, pero en último lugar y sigue la siguiente pareja. Así pasan uno a uno hombres y mujeres hasta que queda en primer término de la fila la pareja que inició esta especie de "pas de deux". A veces sale de pronto al medio un negro y canta acompañado un cuplé de cuatro versos que festejan los concurrentes. Los asistentes acompañan el ritmo marcando a veces los tiempos débiles de la frase, con palmadas. 4) *Rueda*. Vuelven a acercarse lentamente las dos filas y comienza entonces una evolución en rueda que anuncia el final.

Tomados del brazo giran dos o tres veces en parejas frente a los reyes en tanto que los tamboriles aumentan la intensidad de su sonido. 5) *Entrevero*. Después comienza el desenfreno. Se viene abajo todo el orden coreográfico y ante los reyes que parecen ser los únicos que conservan su tranquilidad, hombres y mujeres, escobillero y gramillero se entremezclan en una danza de pies de fuego. Este es en verdad el *Candombe* propiamente dicho. El movimiento queda librado a la improvisación del momento; se cambian de parejas, se retuercen, se encogen, se estiran. Hay sin embargo un detalle importante: el movimiento de cada uno de los bailarines parecería originarse de las caderas para arriba; frente al ondular de la parte superior del cuerpo, las piernas quedan aferradas a la tierra y los pies avanzan siempre arrastrándose en el suelo; no hay saltos. Los tamboriles frenéticos baten la más complicada teoría de ritmos hasta que todo ese mar encrespado se aplaca cuando el último de los bailarines ha perdido su aliento. El final está determinado por el agotamiento físico del cuerpo de baile mientras los reyes quedan también exhaustos por la tensión y las ganas de arrojar a un lado la corona y lanzarse al medio del torbellino".

En forma similar se describen las organizaciones o "naciones" negras en la banda occidental del Plata, con sus barrios principales *del mondongo* y *del tambor*. Algunos rasgos diferenciales podemos señalar con respecto a los afro-montevideanos: los locales no se denominaban *salas* sino *ranchos* que ellos construían para sus *sociedades*, cuya finalidad principal consistía en adquirir ese mismo terreno y obtener donaciones con sus fiestas para libertar a los esclavos. Estos africanos porteños desecharon el decorado llamativo, pues no vistieron trajes militares y según lo detalla Wilde, llevaban un chaquetón de bayetón, chiripá, calzaban "tamangos" o bien andaban descalzos, tanto como las mujeres, con enaguas de bayeta punzó, azul o verde. (Testimonios iconográficos incompletos podríamos hallar en Vidal — con lavanderas morrudas, panaderos, esclavos acompañantes — y Bacle, con sus *Cuadernos*;

mientras don Pedro Figari consigue un plantel redescubierto en sus cartones, donde escenas familiares, velorios, casamientos, portales y bailes, nos hablan gráficamente de un bullanguero pasado.⁷⁾

. Las reuniones no requerían ceremonial fijo, ya que solamente se bailaba y cantaba. Los bastoneros renovaban continuamente sus juegos de sílabas cantables, "sin significado ni traducción", juegos onomatopéyicos que coreaba la multitud. Algunas naciones bailan en fila, otras en ronda. La ceremonia surgía previa misa en alguna iglesia que tuviera imágenes veneradas por las distintas cofradías, las cuales no eran transportadas a los ranchos. Los instrumentos fueron similares y los años de su apogeo corren durante la época de Rosas, quién visitaba y permanecía durante los festejos en compañía de los *reyes* o *presidentes*.

⁷ Mayor ilustración sobre el candombe pueden reflejar las viñetas de PEDRO FIGARI, al poema "Los Negros" en su libro *El Arquitecto* (Ensayo poético con acotaciones gráficas). "Éditions Le Livre Libre", París, 1928, págs. 109-114.

"Los negros majestuosos, sumisos, humildes, grotescos, solemnes, carnavalescos y muy humanos. Sangre y canto para su pintura. Toques de amarillento parva y divisa federal, cuando el candombe tam-tamborileatam. Todo espacio abierto quiere tener olor de danza negra. En el campo el rancho blanco, con sus parejas danzando al compás del tambor sobre un aire de mazamorra... mientras en la ciudad y en las barriadas, desde los preparativos, adornos y limpieza van confirmándonos en el alegre escenario de su noche musical. Unos ojos brillan salvajes y el pincel toma un blanco-diente para marcar las sonrisas de esa hora. Polleras chillonas saltan con cadencioso motivo de los parches que manos sonajeras percuten caprichosamente, cuando sus piernas los estrechan con virilidad. Suena el candombe. Las manos suben y bajan. Hasta el altar con sus tres santitos bien negros, señala su ropa blanca. Flamantes Reyes del candombe saludan ceremoniosamente y se ríen francos con sus compañeros, fantasmagóricamente animados entre cuadrículados, parches y percales, enaguas, zapatones, volados, vinchas y espuma de motas. En otras —la ceremonia—, lucen uniformes y trajes de gala, encontramos a los tfoviejos, un gris de galera copuda, polainas salpicando los lustrosos charolados, levitones, las rayas en los pantalones con sus piernas cruzadas en forma de gracia o festejo. Chalecos punzó y distintivos de rojo matadura. Descote atractivo y faldas desplegadas con toda coquetería. Las cabezas en movimiento siempre. Las manos indefinidas, lustrosas. Allí están para siempre sus negros..." Cf. HORACIO JORGE BECCO, "Los negros de Pedro Figari", en revista *Buenos Aires Literaria* (Bs. As.), año 1, número 8, mayo de 1953, págs. 37-40.

Los negros criollos formaron en Montevideo agrupaciones como "La Raza Africana", que salían a bailar y presentaban en su repertorio un *tango*, modalidad musical alegre y novedosa que constituía el número final. Más tarde, Carnaval de 1874, surgen los jóvenes blancos que se disfrazan tiñéndose como africanos, y que fueron llamados "*negros lubolos*", los cuales bailaban un *candombe* calificado como tango, sin coreografía aún, ni pareja enlazada. En ambos márgenes aparecieron entonces estos falsos negros; fueron *candomberos* entre nosotros.

Ya tenemos ahora la palabra tango situada por Rossi. Previamente observa que milonga surge con su significado de "bailar", de reunirse a cantar y bailar: "Armar una milonga", "milonguear", y finalmente "barullo". Es voz *bunda*, de origen africano. Pero mejor aún el hábil y argumentado proceso que sufre pasando de milonga-canto, hasta la milonga-baile. Lugar común en la numerosa e importante bibliografía desarrollada sobre el tema. Lo anecdótico y preciso de Vicente Rossi es demostrar que de la misma nace, por corte y quebrada, por ser planteamiento de negros, el tango.

"La milonga aunó la sentimentalidad africana con la ingeniosidad rioplatense; en ella todo es propio: nombre, ritmo, técnica, ritual y lenguaje". Y otro curioso observador dice: "La milonga es lo femenino del tango y siempre marcharán paralelos" (Ramón Gómez de la Serna). También sin alejarse redacta una noticia sobre aquellos torneos internacionales de milonga, en la Academia San Felipe, en Montevideo, donde simplemente el amor propio, firme exposición de habilidades y consagración prestada por aplausos, fortalecían el nacimiento de privadas coreografías. Recuerdo palabras de Jorge Luis Borges: "La San Felipe era un galpón de madera, su alumbrado a querosene, su bochinche a fuerza de armonio, violines, arpa, flauta y flautín. Ahí acudían los orilleros de Buenos Aires a medirse con los montevidianos. Yo me los imagino a esos mis compadritos porteños, adelantándose por el Bajo montevidiano, con un resabio de mareo en la palidez, pero

muy orondos, tiesos y duros, con una facha de insolentado recelo y hamacándose al caminar, como si ya estuvieran bailando..."⁸

Otro aspecto fundamental de *Cosas de Negros* es su capítulo sobre El Tango, ya que sostiene su origen en los candombes precursores de la milonga. Rossi comienza por aclarar que "en 1866-67 se propagó en Montevideo un tango titulado "El Chiboba" (en bozal, "El Escoba" o "El Escobero"), pero era un candombe, según los que lo conocieron; sin duda un tango a lo 'Raza Africana'. En el 89-90 aparecen en el Plata ciertos tangos, compuestos y editados en Buenos Aires por profesionales criollos, y lo sugestivo del caso es que esos mismos compositores ya editaban milongas. Los tales tangos, eran habaneras, y las milongas de tipo académico montevideano. Ese cambio de nombre a la Habanera, no tuvo otro objeto que el de ofrecer una novedad "para piano", e influyó en ello la Milonga, que circulaba en ediciones que fácilmente agotaban los aficionados. Se adoptó el vocablo tango, por elogación de tanguito, cubano como la Habanera y ambos danzas de negros".

A pesar de este afirmativo y despreocupado párrafo, sabemos que tanto el origen del nombre como el de la danza ofrecen todavía discusiones postergables. Entre ellos Carlos Vega, quien sostiene que los tangos andaluces, cuya popularidad comprenden los años 1855-1880, facilitan la progenitura de la danza popular. Opositor completo al aporte negro es Lauro Ayestarán, y los hermanos Bates, "para armonizar las tendencias en pugna, proponen una componenda conciliadora. Para ellos el tango es el estuario de tres ríos musicales y plásticos: de la habanera recibe la línea melódico-sentimental y la pujanza emotiva; de la milonga hereda la coreografía virtuosa; del candombe adopta el ritmo machacón".⁹

⁸ Rossi por su parte dice "típico desgonzamiento al andar". Borges corrigió su primera visión al decir: que el tango es "hoy, una manera de caminar".

⁹ HÉCTOR y LUIS BATES, "Historia del tango", (Bs. As., 1936), Cf.: HORACIO ARTURO FERRER, "Introducción al tango". ALBERTO SORIANO, "Un aspecto de

Por otra parte —alejándonos de las citas numerosas, dedicadas a este capítulo, y de las fuentes bibliográficas—, podemos considerar que Vicente Rossi, virtualmente insospechado iniciador de esta cara folklórica y sentimental de los rioplatenses, aportó un personalísimo encanto al total acercamiento del tango, una de las fundamentales evidencias expresivas de la sensibilidad popular e individual. Luego en "los milagros del tango", busca un inventario prolijo en la conquista europea —material que lamentablemente abundó, proliferado por sus vistosos detalles gráficos, en publicaciones al gran público como *Caras y Caretas* o *El Hogar* y cuya historia sensiblera se había archivado en las paginitas de otras, *El alma que canta*, *Sintonía*, *Cantaclaro*, etc.—, cuya etapa primordial significa la aclimatación del *tango argentino* en París, las academias destinadas a la enseñanza del mismo y el afinamiento definitivo.

Las páginas finales y los suplementos independientes y singularmente alterados entre tema o exposición agregados por el autor a *Cosas de Negros* se orientan hacia el folklore nacional y sólo contribuyen a reforzar la evidente posición de Rossi por olvidar lo hispánico. Estas páginas pertenecen a otra historia y muestran, fuera de sus jactancias o errores, el ferviente deseo de promulgar un "homenaje al infortunado y contento hombre negro".

la improvisación en el tango"; CASTO CANEL, "El tango de la Guardia Vieja" y DANIEL D. VIDART, "Sociología del tango", todos en *Revista del S. O. D. R. E.*, Montevideo, 1956, número 4; este último publicado entre nosotros —fragmentariamente— como "El tango y la cultura rioplatense" en revista *Comentario* (Bs. As.), enero-marzo de 1957, número 14, págs. 13-20.

Leo con singular asombro en la *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1928), t. LIX, pág. 353: "Tango, Mús. Danza americana, según algunos de origen mejicano, cubano según la opinión más general. Desde el punto de vista rítmico es análogo a la *Habanera*". En otro párrafo: "Consignaremos a título de curiosidad que, según la publicación francesa *L'Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*, es oriunda de Francia; en tal suposición la atribuye como origen la *Dégog-nade des Auvernieuses*, danza de movimientos desenfrenados". En la página 354 encontramos una pareja de bailarines —él un negro de frac— en "diversas posturas de tango argentino".

VICENTE ROSSI Y JORGE LUIS BORGES

Singular referencia aporta el unificar a estos dos escritores argentinos, identificados en algún período de nuestra historiografía literaria en consecuentes apreciaciones hacia el tango y todo su ambiente, cargado de posibilidades líricas o pintorescas que por ese entonces, arrastraba su visión inédita. Digamos que Jorge Luis Borges atraído por *Cosas de Negros*, publica en la revista *Valoraciones*¹⁰ un comentario personalísimo sobre el mismo, del cual registramos este fragmento: "Este libro grandote investiga la genealogía del tango; música atropelladora y baile solemne cuyo origen deberíamos declarar divino o semidivino, causalizándolo en algún dios orilleró, en algún dios de los Portones o los Corrales, en algún dios de los huecos, de las borracherías, de los comités, de las casas malas, en algún dios de chamberguito. Rossi lo hace derivar de los negros: dice que es la milonga montevideana, transformación de la famosa habanera, y que nos la trajeron completa del Uruguay, *con quite y quebradura*. Parece que toda la negrada de Palermo fué a recibirla y que primero la bailaron sin abrazarse (eso se llamaba el *tango lubolo*) bailando cada bailarín con su sombra ¡otro negro raro en el piso! Después, las casas de bailes con organito y el Teatro Nacional fueron divulgándola. Surgió el tango, salió a compadrear por el mundo, triunfó en millones de piernas y de caderas el año doce y aún está vivo, pese a los bandoneones que lo endeblecen y a la jerga italianada de quienes lo versifican".

Pero la difusión más completa la dará desde el periódico *Martín Fierro*, con un artículo titulado "Ascendencia del tango",¹¹ donde destaca sobre la milonga: "Pragmatismos aparte,

¹⁰ En el número 10, t. IV, La Plata, agosto de 1926, págs. 39-40; otros comentarios a *Cosas de Negros* aportan ISAAC CARVAJAL, en *Nosotros* (Bs. As., junio 1926) y ALBERTO ZUN FELDE, en *El Día* (Montevideo, 14 de julio, 1926).

¹¹ En el número 37, 20 de enero, 1928; recogido en *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer, editor, Bs. As., 1928, págs. 111-121.

la argumentación de don Vicente Rossi puede reducirse honradamente a este silogismo: La milonga es montevideana. La milonga es el origen del tango. El origen del tango es montevideano. Acepto que la premisa menor es inconvencional; en cambio, descreo de la mayor y no sé de ningún argumento válido que la fortalezca". Algunas enumeraciones documentales reflejan por ejemplo que en el *Cancionero bonaerense* de Ventura R. Lynch, figura la milonga —datos de 1883—, divulgadísima en los bailecitos de medio pelo del arrabal y acompañada por las vueltas alegres de un organito. Este es el aporte que no retiene Rossi, dejándose llevar hasta el año 1887, desconociendo la milonga como danza. En el firme intercambio de milonga a tango, ya en posteriores enfoques, se vuelve a destacar la pobreza sensual de este último, sentido opositor al triste bautizo de Leopoldo Lugones y a estos aportes que redacta Borges: "Justo sin embargo es reconocer que los literatos, al ocuparse del tango, han insistido sobre su lujuria tristonca, sobre su atravesada y casi enconada sensualidad. Básteme citar dos fuertes ejemplos: el de Marcelino del Mazo, en la segunda serie de *Los vencidos*, 1910 (Aura mi hija, aulló el compadre y la fosca compañera — ofreció la desvergüenza de su cálido impudor — azotando con su carne, como lengua de una hoguera, las vibrátiles entrañas de aquel chusma del amor), y el de Ricardo Güiraldes, cuyo *Tango (El cencerro de cristal*, 1915) nos impone estos decididos renglones: "Mancha roja, que se coagula en negro. Tango fatal, soberbio y bruto. Notas arrastradas, perezosamente, en teclado gangoso..."

Marginalmente señala Borges al terminar esta nota que el tango puede haber nacido en cualquier lugar de la ciudad de Buenos Aires. Cuida aquí la expresión limitándola —lamentablemente, ya que podríamos confiarle una paternidad rioplatense, ya universalizada—, queriendo con ello concretar un principio ampliamente difundido, el tango es porteño y deja con ello un elemento escenográfico para valorarlo: "Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo".

En noviembre de 1928, Jorge Luis Borges, comenta un nú-

mero de los *Folletos Lenguaraces*, en la desaparecida revista *Síntesis*¹² donde dice: "Éste, ahora inaudito y solitario Vicente Rossi, va a ser *descubierto* algún día, con desprestigio de nosotros sus contemporáneos y escandalizada comprobación de nuestra ceguera. Páginas como su descripción del primer can-dombe rioplatense en *Cosas de Negros* y algunos de estos peleadores *Folletos*, perdurarán famosamente en las antologías, y los ahora indiscutibles desméritos de su autor (parcialidad en la información, desconsideración en el modo) servirán para dramatizar su carácter. Sus incorrecciones no importan. Nadie ha sido inhabilitado para la gloria por causa de su incorrección, así como nadie ha sido promovido a ella por buena ortografía".

Entre estos años de 1926 a 1930, afirmase esa paciente admiración borgeana por la obra filosa de Vicente Rossi. En un párrafo le llama "nuestro mejor prosista de pelea", según vemos en su primitivo *Evaristo Carriego*.¹³ Y aquí también Borges estampa su viñeta sobre la milonga cantada: "Su versión corriente es un infinito saludo, una ceremoniosa gestación de ripios zalameros, corroborados por el grave latido de la guitarra. Alguna vez narra sin apuro cosas de sangre, duelos que tienen tiempo, muertes de valerosa, charlada provocación; otra, le da por simular el tema del destino. Los aires y los argumentos suelen variar; lo que no varía es la entonación del cantor, atiplada como de ñato, arrastrada, con apurones de fastidio, nunca gritona, entre conversadora y cantora. La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires: el truco es la otra".

Recordemos que posiblemente esta época reviste en el propio Borges su exceso de color local, el mayor acercamiento hacia lo criollo, intento que más tarde reconoció frustrado y externo.¹⁴

¹² Sobre *Idioma Nacional Rioplatense*; reproducido en V. Rossi, *Folletos Lenguaraces*, Nº 10, Río de la Plata, (Córdoba), 1929, pág. 55.

¹³ M. Gleizer, editor, Bs. As., 1930, pág. 90; conceptos no modificados en la reedición de sus *Obras Completas*, Bs. As., Emecé S.A., 1955.

¹⁴ Cf. ANA MARÍA BARRENECHEA, "Borges y el lenguaje", en *Nueva*

Realmente de ambos escritores se vislumbran afinidades comunes, reivindicaciones propuestas con amor y nostalgia. Entiendo al enfrentar sus nombres —creo que nunca se ha planteado este ordenamiento—, que Jorge Luis Borges gustó sin reserva alguna del expresionismo violento y destemplado del uruguayo y silenciada la huella preliminar de éste, fueron siempre suyos los enraizados temarios que encontró frente a “la llaneza de un patio colorado”, en el culto del coraje, en el arrabal con su hueco de luna, o en el duelo criollo con el valor impostergado del hombre que sueña y cree ser valiente.

NOTA SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN

Cosas de Negros, cuya edición data de 1926 —año clave¹⁵—, fué revisada por su autor, después de algún tiempo, con el fin de completar su obra en otra versión futura, que dejó al morir en manos de sus hijos.

Este ejemplar, donde el propio Rossi estampara, segunda edición corregida y aumentada, es el que ofrecemos ahora al lector. Hemos conservado las disposiciones del libro, como fuera presentado en su publicación original, es decir, manteniendo el texto, los ejemplos musicales y luego las notas suplementarias. Otro problema respetado, surge de sus construcciones gramaticales. Don Vicente Rossi sabemos, tentó la estructuración de una gramática nacional rioplatense, como puede comprobarse en la serie de *Folletos Lenguaraces*, que detallamos en la bibliografía del autor.

Al producir *Cosas de Negros*, las abreviaciones para este idioma particular, no estaban completamente desarrolladas; por ello, solamente en su alfabeto se modifica la letra G, con esta explicación: “Sustituída por J donde tiene sonido de esta

Revista de Filología Hispánica, t. VII. Homenaje a Amado Alonso, números 3-4. El Colegio de México, México, 1953, págs. 551-569.

¹⁵ Recordemos que se incorporan a la literatura argentina en 1926: *Los desterrados*, de HORACIO QUIROGA; *Don Segundo Sombra*, de RICARDO GÜIRALDES y *El juguete rabioso*, de ROBERTO ARLT.

VICENTE ROSSI

COSAS DE NEGROS



*Corregido para 2ª edición
V. Rossi*

RECTIFICACIONES Y REVELACIONES
DE FOLKLORE Y DE HISTORIA

[Portada reducida del original utilizado para la presente edición.]

(género: jénero; argentinidad: arjentinidad). Quedando así con solo su sonido suave, deja de acompañarla la *U* (guiso: giso)". Además prefiere acentuar únicamente las palabras que sin el acento tuvieran otro sentido y aquellas que consagradas por el uso han cambiado acentuación: intervalo, periódico, etiópe, etcétera.

Para el fragmento que transcribimos en esta introducción, tomado de *Folletos Lenguaraces*, año 1939, debemos aclarar algunas modificaciones. Aparte de la letra *G* sustituida por la *J* como hemos visto, aparece la *I*, suplantando a la *Y* en todos los casos en que hace de vocal (muy, y: mui, i); la letra *S* reemplaza a la *Z* (bizcochos: biscochos; corazonada: corasonada) en todos los casos; figurando la *S* por la *Z* y sustituye a la *X* (explicamos: esplicamos; inexplicable: inesplicable); la letra *D* es suprimida al final de toda palabra, acentuando la vocal (curiosidad: curiosidá).

Para finalizar, diremos que la mayoría de las notas que hemos agregado a pie de página, tienen solamente la finalidad de aclarar y orientar al lector, ofreciéndole seguras fuentes documentales, estudios que modifican o sustituyen actualmente la tarea primaria y singular de Vicente Rossi.

Numerosos temarios que reencontraremos aquí, han sido depurados en otras partes de América, mediante una paciente tarea investigadora, realizada con métodos rigurosos —documentos y archivos— y con la constante bibliografía siempre renovada, gracias al interés universal por estas "cosas de negros".

Dejo mi agradecimiento por la colaboración recibida a Vicente Rossi (h), que aportó con gran seguridad las aclaraciones requeridas durante mis visitas a Córdoba, y a Néstor R. Ortiz Oderigo, autorizado especialista del folklore afro-americano que correspondió muy amablemente a mis solicitudes.

Creo también que el nombre de Vicente Rossi y *Cosas de Negros*, llegarán por intermedio de esta edición, a un público más amplio, fuera de estudiantes e investigadores, quienes en su totalidad podrán así reconocer el valor postergado de su