

Cirio, Norberto Pablo

El movimiento payadoresco argentino en perspectivas afro y femenina: Matilde Ezeiza, una ilustre desconocida

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXVIII, N° 28, 2014

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Cirio, Norberto P. “El movimiento payadoresco argentino en perspectivas afro y femenina : Matilde Ezeiza, una ilustre desconocida” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 28.28 (2014). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/movimiento-payadoresco-argentino.pdf> [Fecha de consulta:.....]

EL MOVIMIENTO PAYADORESCO ARGENTINO EN PERSPECTIVAS AFRO Y FEMENINA: MATILDE EZEIZA, UNA ILUSTRE DESCONOCIDA¹

NORBERTO PABLO CIRIO

Resumen

Se da a conocer una hija desconocida del payador afroargentino del tronco colonial Gabino Ezeiza, que también fue payadora. En perspectiva del paradigma de inferencias indiciales, la pista que motiva a esta investigación es un folleto de su autoría con, básicamente, letras de sus cantos, publicado en Rosario (Santa Fe) en c. 1919. Se procura dar cuenta de ella en su doble condición de hija -también desconocida- de Gabino Ezeiza y, por ende, afroargentina. El análisis de estas facetas acrecentará los estados del arte de sendas temáticas pues, si bien la payada se caracteriza por ser una práctica preponderantemente masculina hubo -y hay- algunas payadoras, aunque hasta ahora ninguna afroargentina.

Palabras clave: Payada, Matilde Ezeiza, Gabino Ezeiza, afroargentina, guitarra

Abstract

We make public the existence of an unknown daughter of the Afro-Argentine of colonial descent "payador" Gabino Ezeiza, also "payadora". Taking up the perspective of the paradigm of indexing inferences, the clue that prompts this research is a leaflet of her authorship, with, basically, lyrics to her songs, published in Rosario (Santa Fe Province) c. 1919. We attempt to account for her regarding her double condition as daughter -also unknown- of Gabino Ezeiza, and consequently, as Afro-Argentine. The analysis of both these facets will increase the stage of the question of related topics because, even if "payada" is characterized by being a predominantly male practice, there was -and there are- some "payadoras" (female), even if up until today there was no information about Afro-Argentine ones.

Key words: Payada, Matilde Ezeiza, Gabino Ezeiza, Afro-Argentine, guitar

* * *

¹Ponencia leída en la Casa de los Escritores del Uruguay. Montevideo, 18 de septiembre de 2013.

Introducción

Gabino Ezeiza (1858-1916) fue, ya en vida, emblema del payador nacional. Virtualmente todas las crónicas contemporáneas y posteriores enfatizan su calidad como repentista destacando, a la par, su prosapia negra, pues era afroargentino del tronco colonial. En la literatura académica su tratamiento es abundante y, por su completud, se destaca el libro *Gabino Ezeiza: Precursor del arte payadoril rioplatense* del payador Víctor Di Santo del 2005. Con todo, aquí deseo dar a conocer la existencia de una hija suya hasta el momento no documentada que, además, fue payadora: Matilde Ezeiza.

Vista la cuestión en perspectiva del paradigma de inferencias indiciales², la pista que motiva a esta investigación es un folleto de su autoría con, básicamente, letras de sus cantos, publicado en Rosario (Santa Fe) en c. 1919. El único ejemplar conocido lo documenté en el Instituto Ibero-Americano de Patrimonio Cultural Prusiano (Berlín) durante una beca de estudio dada por esa entidad en mayo-julio de 2011. Había pertenecido al antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche, quien lo integró a su *Biblioteca criolla*³ y lo donó en vida. Luego sumé a esta piedra de toque unos pocos documentos escritos más e información provista por la memoria oral que recabé a varias generaciones de la familia Ezeiza⁴.

En este artículo procuro dar cuenta de una payadora desconocida en su doble condición de hija -también desconocida- de Gabino Ezeiza y, por ende, afroargentina. El análisis de estas facetas acrecentará los estados del arte de sendas temáticas pues, si bien la payada se caracteriza por ser una práctica preponderantemente masculina hubo -y hay- algunas payadoras⁵, aunque hasta ahora ninguna afroargentina. Prudentemente, cabe decir que este trabajo no es más que una aproximación al tema pues los enigmas revelados son pocos respecto a los que desata y, seguramente, la aparición de nuevos documentos permitirá avanzar en su resolución⁶.

²Ginzburg, 1986.

³“La integran folletos y pequeños libros editados en octavo, páginas de periódicos, revistas y almanaques que suman alrededor de veinticuatro mil páginas. Dicho material fue impreso en su gran mayoría en Buenos Aires, Rosario de Santa Fe (Argentina) y Montevideo (Uruguay), entre los años 1880 y 1925” (Rey de Guido y Guido, 1989: LXXV).

⁴Lamentablemente la familia Ezeiza no pudo aportar más que memoria oral. Por diferentes motivos, desde el velorio mismo de Gabino ha venido siendo despojada de los objetos que le pertenecieron, generalmente a manos de admiradores, coleccionistas y oportunistas.

⁵Seibel, 1998.

⁶Agradezco a la doctoranda Dulcinea Tomás Cámara (Universidad de Alicante) y las doctoras Ercilia Moreno Chá (Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires) y Melanie Plesch (The University of

El paradigma de inferencias indiciales. El folleto *La hija del payador*

Para analizar a Matilde Ezeiza me basaré en el paradigma de inferencias indiciales que, si bien parece ser tan remoto como lo humanidad, fue sistematizado por el historiador italiano Carlo Ginzburg en *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia* (1986). Su enfoque parte de un método de atribución de cuadros antiguos propuesto por Giovanni Morelli hacia 1875 quien, disconforme con los métodos en boga para atribuir autoría en base a las características más salientes de los pintores propuso distinguir originales de copias examinando los detalles más descuidados y menos influenciados, como los lóbulos de las orejas o las uñas, imperceptibles y/o intrascendentes para la mayoría. Aunque en su momento fue criticado, su método tenía ribetes detectivescos, por lo que la medicina, el psicoanálisis y la policía pronto supieron sacar provecho, consolidándolo como un nuevo método analítico. La sistematización de Ginzburg apunta a su aplicación al campo de la historia en la línea renovadora de la microhistoria. Consiste en indagar el pasado a partir del seguimiento de determinados intersticios documentarios usualmente desconsiderados por triviales, asociados a la 'baja cultura' y sin importancia, procurando echar nueva luz sobre grupos o prácticas silenciadas, cuestiones no dichas, información para verbal o incluso semiótica, pues pueden llegar a manifestar significados implícitos, reconfigurando la verdad tal como se la tenía hasta ese momento.

En tal perspectiva, conocer a Matilde a partir de un folleto de su autoría invita a actualizar el estado del arte sobre l@s afroargentin@s, la payada y la figura de Gabino Ezeiza ya que reconfigurará el pasado tal como se lo conocía. Entiendo a su folleto como un pequeño fragmento de discurso, con detalles y marcas visuales lo suficientemente potentes como para rehilvanar la historia. Su análisis a partir del método de inferencias indiciales es la perspectiva elegida para entender mejor aquella época en su cuádruple condición de mujer, payadora, hija de Gabino Ezeiza y, por ende, afroargentina.

El título del folleto es *La hija del payador: Hermosa colección de canciones cantadas por Matilde Ezeiza en la tumba de Ezeiza*. Fue editado en Rosario (Santa Fe) por Longo y Argento (importante editorial de este tipo de literatura) y, aunque no tiene año de edición, Lehmann-Nitsche escribió en su portada, abajo, "c. 1919", lo cual es plausible pues para entonces Gabino había fallecido y ello coincide con la temática elegíaca del

Melbourne) por sus atentas lecturas de los borradores de este artículo y el fecundo intercambio de ideas suscitado.

canto final. Tiene 16 páginas en rústica y un tamaño similar a los folletos de literatura popular de la época, aproximadamente de 18 x 13 cm⁷. Por su tamaño, temática y calidad, pertenece al mercado editorial contemporáneo de folletos de bajo costo y precios módicos que, con furor, se vendían a un nuevo tipo de lector en crecimiento, a caballo entre fines del siglo XIX y principios del XX. En su momento esta literatura fue una novedad y, si bien dio lugar a una singular industria con cientos de títulos de temas diversos -cancioneros de payadores o de partidos políticos, chistes, novelas, cuentos, etc.⁸, hace relativamente poco que los investigadores se interesan en ella pues, excepto por la labor pionera, solitaria y, también hasta hace poco, no reconocida de Lehmann-Nitsche, fue juzgada irrelevante y hasta moralmente contraproducente de cara a los valores patrióticos que como nación procurábamos forjarnos desde el arte⁹¹⁰. La materialidad de estos folletos es, dentro de lo elemental, variable, tanto respecto al papel y encuadernación como al diseño y corrección ortográfica. En el caso analizado el papel es económico y la portada tiene algo no habitual en estas publicaciones -quizá por su costo-, una fotografía. Se trata de una mujer tomada de frente, en pose similar a la usual en la foto carné. Se la ve joven y tiene rasgos fenotípicos negros, por lo que infiero es la autora¹¹. El folleto tiene las letras de 18 cantos: 15 de ella, 2 de su padre y 1 del payador Ramón Aguirre, de quien no he podido obtener datos biográficos, salvo que era rosarino (lo expresa debajo de su nombre). Excepto en el último, no están consignados los géneros musicales, por lo que sólo pude inferir los de dos a partir de sus títulos, pues son homólogos (Nº 4 y 13). Con todo, es probable que en el resto el predominante sea la milonga, según tradición impuesta por Gabino (ver *infra*).

⁷Se advierte que, al menos su lado inferior, fue guillotinado, posiblemente para que cuadre en la encuadernación en donde está, junto con otros folletos similares. En la parte superior de la portada, en lápiz, tiene escrito “[6]” por Lehmann-Nitsche, lo que indica su ubicación en el tomo, de lo que se infiere que la encuadernación fue encargada por él.

⁸Fernández Latour de Botas, 1964-65, 1966-67, 1968-71; Prieto, 1988, Rey de Guido y Guido, 1989, García y Chicote, 2008.

⁹Quesada, 1902.

¹⁰En esta línea, si Gabino tuvo fama popular en vida, el juicio académico lo confinó a un elemental hacedor de arte, siendo el más difundido de los “populares rimadores” (Giusti, 1959, en Lewis, 2010: 128).

¹¹La inferencia no es una obviedad. En las partituras de música popular de la época, por ejemplo de tango, era usual que el/la retratado/a en la portada no sea el/la autor/a de la obra sino su intérprete más destacado/a o quien la estrenó.

Nº	Título	Autor/a	Género	Págs.	Observaciones
1	La hija del payador	Gabino Ezeiza	-	2-3	Dedicatoria: "Para mi hija Matilde Ezeiza". Última décima publicada en Cirio 2012: 133-134
2	Alem	Matilde Ezeiza	-	4	-
3	El jilguero	Matilde Ezeiza	-	5	Publicada en Cirio 2012: 134-135
4	Vals	Matilde Ezeiza	Vals	5-6	-
5	La aurora	Matilde Ezeiza	-	6	-
6	La cantora	Matilde Ezeiza	-	7	-
7	A ella	Matilde Ezeiza	-	7	-
8	Pasión	Matilde Ezeiza	-	8	-
9	Recuerdos	Matilde Ezeiza	-	9-10	-
10	A una Virgen	Matilde Ezeiza	-	10	-
11	Mi guitarra	Matilde Ezeiza	-	11	-
12	La inculta poetisa	Matilde Ezeiza	-	11-12	Publicada en Cirio 2012: 132-133
13	Cifra	Matilde Ezeiza	Cifra	12	-
14	A ti	Matilde Ezeiza	-	13	-
15	Grajea	Matilde Ezeiza	-	13-14	-
16	El Río Negro	Gabino Ezeiza		14	-
17	Mi lira	Matilde Ezeiza		15	-
18	En la tumba de Gabino Ezeiza	Ramón Aguirre	Vals	Contratapa	Abajo del autor, "Rosario"

Los payadores solían incluir en sus folletos cantos de colegas (y en menor medida, cartas u otros textos) a modo de homenaje, esperando de ellos un trato editorial recíproco. En ellos generalmente ponderaban al autor del folleto y servían, a la postre, como prestigio curricular. En el caso

analizado, de los tres cantos de otra autoría dos son de su padre, estando el primero dedicado a ella, da título a la publicación y está intencionalmente al comienzo. Evidentemente, la fama que Gabino tenía en vida fue la estrategia editorial montada para asegurar el éxito de Matilde pues presentarse -y presentarla él- como *La hija del payador*, constituía un inequívoco espaldarazo. El otro canto de Gabino, *El Río Negro*, parece ser una obra inédita, pues no está en ninguna de sus publicaciones. Formado por 4 octavillas con rima ABBCDEEC, está hacia el final y versa sobre ese cauce de agua patagónico. Finalmente, el de Ramón Aguirre -un conocido payador contemporáneo- se halla en la contratapa, es una elegía a Gabino y está compuesto por 4 octetas pentasilábicas con rima ABBCDEEC. El canto capital (por ser el primero y dar título al folleto) es *La hija del payador*, de Gabino Ezeiza. Está formado por 5 estrofas: 4 octavillas con rima ABBCDEEC y 1 décima octosilábica con rima AAABBCCAAC. Con todo, hay dos versos defectuosos, hepasilábicos: “*porque un nido formó*” (verso 4, estrofa 3) y “*dirigida al pampero*” (verso 5, estrofa 5). No sabemos cuándo lo compuso pero en sus folletos aparece en *Glorias radicales*, de c. 1913 y, de hecho, debió ser importante pues se promociona en la portada -“*Con la canción: La hija del payador*”- y está en un lugar privilegiado para la visibilidad, la contratapa. Entre ambas versiones, más allá de pequeñas diferencias de puntuación, en la del folleto de Matilde están corregidos dos versos, pues se excedían en una sílaba del metro octosilábico: “*soy la calandria voladora*” por “*soy calandria voladora*” (verso 3, estrofa 4), y “*soy la hija del payador*” por “*soy hija del payador*” (verso final). Asimismo hay otra variación: en el folleto de Gabino dice “*Canta el jilguerillo alegre*” (verso 1, estrofa 3) y en el de Matilde “*Canta el jilguero alegre*”, quedando el verso heptasilábico. Su valor testimonial es doble. Por un lado, Gabino reconoce en el título, en la dedicatoria y en el verso final que es su padre y se encarga de hacerle decir que es su hija; por el otro, pone en su boca orgullosas referencias que la identifican como afrodescendiente: “*Soy la morocha que canta*” (versos 1, estrofas 4 y 5), “*morocha soy no lo niego / muy bajito es mi color*” (versos 5 y 6, estrofa 6) y “*soy la morocha argentina*” (verso 9, estrofa 6), sugerentes índices autoreferenciales de cómo los Ezeiza procuraban ser socialmente entendidos, un aspecto no menor en el complejo campo de las identidades racializadas en una época del país fuertemente intervenida por la europeización y el blanqueamiento sociocultural¹² y, como desarrollaré, no estuvo exenta de dilemas para ellos. Además de las dos publicaciones del canto, está reproducido en el *Cancionero rioplatense (1880-1925)*, del matrimonio de Clara Rey de Guido y Walter Guido¹³. Allí hay una ligera

¹²Frigerio, 2006, 2008, Cirio 2009.

¹³Guido y Guido, 1989: 335-336.

corrección ortográfica (“*esplendor*” por “*explendor*”, verso 8, estrofa 5), un error de tipeo que no afecta el metro pues produce sinalefa (“*que hasta a mi me causa horror?*” por “*que hasta mi me causa horror?*”, verso 4, estrofa 3) y, lo más grave, la inversión de las estrofas 2 y 3 por malinterpretar la disposición de las cuatro primeras, que están a doble columna. Con todo, y por ser el suyo el único antecedente académico sobre Matilde Ezeiza, no problematizaron su presencia y, lo más grave, pese a formar su cancionero con la *Biblioteca criolla* de Lehmann-Nitsche, no incluyeron su folleto.

Las obras de Matilde tienen las siguientes temáticas y estructuras:

Nº	Obra	Tema	Estructura	Observaciones
2	Alem	Político ¹⁴	6 décimas espinelas	Verso 3, estrofa 3, 9 sílabas; verso 3, estrofa 5, 7 sílabas
3	El jilguero	Amatorio	5 octavillas, rima ABBCDEEC	-
4	Vals	Amatorio	4 octetas heptasilábicas, rima ABCDEFFC	Verso 6, estrofa 2, 8 sílabas; Verso 1, estrofa 2, 5 sílabas. Estrofas 3 y 4 metro irregular
5	La aurora	Amatorio	4 octavillas, rima ABBAACCA	Estrofa 4, rima ABBAACAC
6	La cantora	Autobiográfico	2 octavillas, rima ABBCDEEC	Verso 4, estrofa 1, 7 sílabas
7	A ella	Amatorio	4 octavillas, rima ABBCCBBC	Verso 2, estrofa 1, 9 sílabas; verso 6, estrofa 2, 7 sílabas. Estrofa 1, rima ABBCBBD
8	Pasión	Amatorio	7 coplas decasilábicas, rima ABCB	Verso 3, estrofa 1, 8 sílabas; verso 1, estrofa 2, 9 sílabas; versos 1 y 2, estrofa 6, 9 sílabas
9	Recuerdos	Amatorio	8 coplas endecasilábicas, rima ABBC	Verso 2, estrofa 1, 12 sílabas; versos 2 y 3, estrofa 6, 10 sílabas
10	A una Virgen	Religioso	4 coplas endecasilábicas, rima ABCB	Verso 1, estrofa 1, 9 sílabas; verso 4, estrofa 1, 7 sílabas; verso 3, estrofa 2, 10 sílabas; verso 4, estrofa 2, 8 sílabas; verso 4, estrofa 3, 7 sílabas

¹⁴Leandro Alem, fundador de la Unión Cívica Radical, partido del cual Gabino fue militante.

11	Mi guitarra	Bucólico	3 octavillas, rima ABBCBDDC	Estrofa 2, rima ABBCDEED
12	La inculta poetisa	Autobiográfico	5 décimas espinelas	Verso 2, estrofa 3, 9 sílabas; verso 9, estrofa 4, 9 sílabas
13	Cifra	Jocoso	5 coplas, rima ABCB	Última copla referencia a lo afro
14	A ti	Amatorio	3 octavillas, rima ABBCCDDC	Estrofa 2, rima ABBABCCB
15	Grajea	Moralizante	5 octetas hexasilábicas, rima ABCDEFGD	Verso 1, estrofa 1, 5 sílabas; verso 7, estrofa 1, 7 sílabas; versos 1 y 2, estrofa 4, 7 sílabas. Estrofa 2, rima ABCDEFDD
17	Mi lira	Amatorio	4 coplas decasilábicas, rima ABCB	

* * *

¿Quién fue Matilde Ezeiza?

Al momento de redacción de este trabajo no he hallado referencias biográficas tuyas. Es más, hubo dos Matilde Ezeiza, separadas por una generación y emparentadas con Gabino: una era hermana y la citada en cuestión, hija ¿extra o prematrimonial? tuya. El único que cita a la hermana es Héctor Pedro Blomberg en un artículo periodístico sobre él, de quien sólo dice que tuvo “dos hermanos, Tomás y Matilde”¹⁵. Citándolo, Víctor Di Santo¹⁶ replica la información y agrega que Tomás era, aparentemente, el hermano mayor, de lo que se infiere que Matilde nació después de Gabino.

En el Censo Nacional de 1869 figura una “Matilde Ezeiza”¹⁷ en una vivienda comunal en Chacabuco 162 (Catedral al Sur), como inquilina. Está consignada con 19 años de edad, soltera, argentina y empleada de servicio doméstico -“mucama”¹⁸.

¹⁵Blomberg, 1943: 8.

¹⁶Di Santo, 2005: 17.

¹⁷En la época eran frecuentes, incluso en un mismo documento, variaciones ortográficas en los nombres propios, por lo que adopto un criterio amplio para identificar a Matilde.

¹⁸Lima González Bonorino, 2005: 89.

En la prensa afroporteña hay dos breves noticias de una Matilde Ezeiza/Ezeisa, ambas en secciones generales de comentarios sociales. La primera data de 1878:

“El veinte y cuatro, tuvo lugar el enlace matrimonial de la apreciable Sta. Matilde Ezeiza con el caballero Rodríguez.

A las ocho de la mañana del día indicado, verificose la ceremonia en la capilla de Santa Felicitas y por la noche del mismo día; los nuevos conyugales partieron del punto donde se encontraban para establecerse, del pueblo de Dolores dos leguas para allá, donde recibirá el perfumado aliento del inviernillo que dá (sic) nueva vida á (sic) la naturaleza. Que sea ella feliz”. “Conversación”, Alonso. *La Juventud*, época II, N° 13, 30-abr-1878, p. 2.

La segunda noticia está en *La Broma*¹⁹ en una sección fija titulada “Varillazos”. Su autor, Aníbal, comenta que visitó la casa de la señora de Arce y vio “Un conjunto precioso de sílfides se presentó a mi vista”, nombrando, entre otras, a “Matilde Ezeiza”.

El payador Florencio Cabrera (h) en su folleto *Canciones populares por el celebrado payador nacional* (c. 1925) -que también documenté en Berlín- publicó un canto titulado como el de Gabino a Matilde, *La hija del payador* (p. 6-7) y, como aquél, también se lo dedicó. Lamentablemente no aporta datos que permitan avanzar en su biografía. Es más, hay versos que se prestan a confusión, como “*Soy yo el que venero / las reliquias de mi raza*” (versos 1 y 2, estrofa 2), que podrían interpretarse como que él era afroargentino²⁰. Otros versos confusos e inexactos -esta vez referidos a Gabino- son cuando lo lamenta como “*el malogrado payador*” (verso 4, estrofa 4), pues no sólo no lo fue (malogrado es un adjetivo usual en el discurso payadoresco para referirse a los colegas fallecidos, infiriendo que se les truncó la carrera y, por ello, no fraguaron la fama merecida) sino que se contradicen con estos: “*que a cuesta con su guitarra / con toda el alma bizarra / viajó por el orbe entero*” (versos 6 al 8, estrofa 2). Lo de “orbe entero” es una ponderación sin duda excesiva ya que, excepto por sus viajes al Uruguay, no salió del país²¹.

* * *

¹⁹ Año I, época V, N° 2, 20-jul-1879, [p. 2].

²⁰Si bien no figura en la bibliografía especializada, a partir de la fotografía del folleto infiero que era blanco.

²¹Quizá estos versos sean otro paradigma indicial para entender un año y medio de ausencia de documentación hacia 1888, en vista a supuestos viajes a México y Chile (Di Santo, 2005: 98).

La hija del payador

a Matilde Ezeiza

Sos la morocha ladina
que canta versos de amor,
sos la hija del payador
de alma poética y divina
con los modales de china
de una stirpe pampeana
de la tierra americana,
sos la reliquia argentina.

Soy yo el que venero
las reliquias de mi raza
cual la venerable Ezeiza
aquel anciano trovero
bardo que fue el primero
que a cuesta con su guitarra
con toda el alma bizarra
viajó por el orbe entero.

Tú eres la dulce cantora
sin ambición de coqueta
llama a todos los poetas
con tu voz tan seductora:
sos la calandria que llora
cuando canta tu dolor
sos la hija del payador
que con su acento enamora.

Yo soy el paria errabundo
que voy siguiendo el camino
que me indicara Gavino
el malogrado payador,
que bregara con valor
no desmayando un momento
que cantara lo que siento
dentro de mi corazón.

Con los escasos elementos que proveen estos documentos infiero que la primera Matilde nació hacia 1850 y era hermana mayor de Gabino. Es la misma que fue vista en 1878 y se casó con un tal Rodríguez en 1879. Los años no coinciden para que fuera su hija ya que para 1879 él tenía apenas 19 años de edad. Por su parte, el canto de Cabrera se refiere a la Matilde hija de Gabino y es lo único que hallé sobre ella. Es unos años posterior a su folleto y no aporta demasiado, salvo inferir que en ese entonces era lo suficientemente conocida -como payadora e hija de Gabino- como para que otro payador le dedique un canto en donde, además, explicita que él fue su padre. Hasta aquí la información suministrada por las fuentes secas.

Las fuentes etnográficas no aportan sino a la confusión. Mantengo desde hace años fluido trato con algunos miembros de los Ezeiza, habiendo realizado a tres de ellos cuatro entrevistas: Diana Ezeiza (88 años de edad), hija póstuma de Gabino²²; Silvia Dora Ezeiza, dos veces (73 y 74 años de edad), hija de Ramón Miguel Ezeiza y nieta de Gabino²³; Romina Silvia “Roma Ezeiza” Michelucci (38 años de edad), hija de Silvia Dora Ezeiza y bisnieta de Gabino²⁴; y Renata Kops (72 años de edad), viuda de Jorge Ezeiza, hijo de Álvaro Ernesto Ezeiza y nieto de Gabino²⁵. No sólo las

²²21 de julio de 2005. Esta entrevista fue tratada en Cirio 2007.

²³20 de septiembre de 2011 y 19 de julio de 2012, respectivamente.

²⁴6 de septiembre de 2012.

²⁵5 de abril de 2013.

entrevistadas desconocían que Gabino haya tenido una hija llamada Matilde, sino que explicaron que los 8 hijos que usualmente la bibliografía dice que tuvo con su esposa, Petrona Peñaloza (cuya madre, sugestivamente, se llamaba Matilde), en realidad fueron 10, pues algunos omiten a Juan, muerto al nacer, y a la primogénita, Nélide, fallecida a los 15 años de edad. De este modo, cronológicamente ellos son: Nélide, Fortuna, Argentina Petrona, Álvaro Ernesto, Ignacio Faustino, Juan, Ramón Miguel, Juana Eugenia, Fe y Diana. A estos hijos debe sumarse una cantidad imprecisa de otros, naturales pre y/o extramatrimoniales, como ¿el primogénito? Carlos Gabino Ezeiza, nacido el 4 de noviembre de 1895 en Rosario (Santa Fe)²⁶. Por sobre esta reconfiguración de su árbol genealógico no es un dato menor que algunos de los que tuvo con Petrona tuvieran sobrenombres o seudónimos (por ejemplo, Álvaro Ernesto era “Sargento”, Ramón Miguel “Alférez” y Diana “la Borra” -por ser la última). Si bien Gabino -llamado, aún hoy, cariñosamente “Papasito”- jalonó en la familia un prestigio del que todos estaban orgullosos, pocos de sus hijos legítimos se dedicaron al arte y ninguno a la payada -al menos abiertamente-, como lo demuestra esta declaración de Ramón Miguel: “Creo que ante su recuerdo, lo mejor es callar. Si alguna vez sentí el deseo de pulsar una guitarra, no lo hice por no empañar la brillante trayectoria de quien ocupa un lugar tan destacado en nuestras tradiciones”²⁷. Sólo Álvaro Ernesto y Fortuna cantaron con él, aunque en circunstancias que la memoria oral no pudo precisar. Asimismo, Fortuna compartió el escenario con su padre como pianista²⁸ y es la única que dos de las entrevistadas especulan que pudo haber payado, quizá con el seudónimo de Matilde. Así, al tiempo que sus descendientes legítimos lo reconocía -como la sociedad argentina- en su gloria de payador, una suerte de mandato privativo hacia el arte les impidió emularlo, justamente por ponderarlo inalcanzable. Más crítica, Romina sostuvo que “no solamente lo ignoraban sino que realmente les parecía absolutamente poco importante saber si existió o no existió, si fue o no fue [... Se comentaba poco], volvía a estar todo oculto y Gabino volvía a estar en el mismo lugar de mito”²⁹. Dado este panorama es posible que Matilde sea una hija natural, aunque reconocida por Gabino ya que le dio su apellido.

* * *

²⁶ Agradezco a Eddie Rosa Padilla las fotografías de la Cédula de Identidad de Carlos Gabino, de su colección.

²⁷ Blomberg, 1943: 14.

²⁸ Di Santo, 2005: 257.

²⁹ Entrevista del 6 de septiembre de 2012.

Gabino Ezeiza y su relación profesional con las mujeres

Una posible vía para entender quién fue Matilde -siquiera entre líneas pues, como expuse, las fuentes primarias no aportan demasiado- es analizar la relación profesional de Gabino con las mujeres. Víctor Di Santo³⁰ enumera varias innovaciones que operó en el campo de la payada, entre ellas la profesionalización del payador, el cantar por milonga, el incluir el saludo a la localidad donde estaba y el solicitar al público que proponga temas, a fin de probar sus dotes como repentista lo cual, según Moreno Chá³¹, constituyó su ángulo más fuerte. Deseo agregar aquí otra innovación: el abrir la práctica a las mujeres. Los estudios sobre el tema coinciden en que, si bien hubo payadoras tempranas, como la *¿blanca?*³² “Victoria la payadora” en el Buenos Aires de 1813³³, la primera en trabajar profesionalmente fue Aída Reina a partir de ca. 1895 a iniciativa de Gabino, pues fue su discípula. Hizo una fecunda carrera con hitos como actuar en España en 1900 y su presencia escénica llegó al menos hasta 1910³⁴. Con todo, no fue su única alumna, también formó a María Albana, quien debutó en Buenos Aires en 1900³⁵. Ambas jalonaron una presencia femenina que aún se mantiene, con notables profesionales³⁶. Dada esta innovación, que se presentaran como sus discípulas -pues favorecía su fama- no cuadra con el actual desconocimiento de Matilde, sobre todo cuando en su folleto está claro su linaje tanto por su apellido como por el espaldarazo de su padre en el canto capital. Tal desconocimiento, por ende, debe obedecer a otro orden.

Si buena parte de la fama que tuvo Gabino en vida se debió a su impecable y fresca capacidad para improvisar sobre virtualmente cualquier tema, con el ingenio y la velocidad que la *performance* payadoril demanda, el siguiente testimonio proyecta un claro de sombra respecto a Matilde. Estando en febrero de 1910 de gira por la ciudad bonaerense de Navarro, un periódico local publicó una extensa nota que, a juicio de Di Santo³⁷, es de las más enjundiosas sobre su arte. Cito el párrafo de interés:

“Un grupo de caballeros de nuestra sociedad propuso al payador el siguiente tema: - La Mujer Intelectual Argentina-. Al respecto Ezeiza incurrió en

³⁰Di Santo, 2005: 59-61.

³¹Moreno Chá, 2003: 228.

³²La pregunta es pertinente pues las fuentes -quizá al abrigo del prejuicio de que todos los argentinos son blancos hasta que se demuestra lo contrario- no lo expresa.

³³Seibel, 1998: 50.

³⁴Seibel, 1998: 51, Di Santo 2005: 171-172.

³⁵Seibel, 1998: 51.

³⁶Moreno Chá, 2005: 14.

³⁷Di Santo, 2005: 242.

confusiones, pues si bien es cierto que fueron recordadas, Juana Manuela Gorriti y Juana Manso, desviándose después del asunto propuesto y solo estudió a la mujer patricia, lástima grande que por ese error no mencionara a la universitaria, la educacionista, la escritora moderna, la que en cualquier manifestación del pensamiento desarrolla la mentalidad". *Gotas de Tinta*, Navarro, Buenos Aires, 16-feb-1911, en Di Santo, 2005: 242-243.

Aquel que fue ponderado por nunca errar, flaqueó en este tema. ¿Quizá dudó porque se vio en la obligación de callar sobre Matilde, ya que alguna secreta confesión familiar se lo impedía? ¿La petición del auditorio tuvo cierta alevosía -lo cual no era infrecuente-, como para forzarlo a hablar de un tema delicado? No lo sabemos, pero si llamó la atención su confusión fue porque se trató de algo excepcional. Vista la cuestión en perspectiva de entender quién fue Matilde, la crónica no aporta más que conjeturas pero tampoco resulta del todo anodina.

* * *

Matilde Ezeiza en perspectiva de los estudios afro y de género

Dado que el rol de la mujer en la música en el Cono Sur recién está comenzando a problematizarse en el marco de los estudios de género³⁸, quizá este caso pueda servir para avanzar en el tema. Juan Pablo González incluyó en su libro *Pensar la música desde América Latina* el artículo "La mujer sube a escena"³⁹. Allí plantea la pregunta de hasta qué punto hacer música desde la condición de género es posible -y, agrego yo, relevante para la musicología- y, por ende, en qué radicaría tal diferencia. Citando los estudios feministas de Susan McClary y Marcia Citron (1991) presenta varias líneas temáticas, de las que tomo dos para desarrollar aquí: el profesionalismo de la mujer y el problema del género en la construcción del canon musical.

Aunque desde sus comienzos la payada fue una práctica esencialmente masculina, vimos que si bien hubo mujeres ya principios del siglo XIX, su profesionalización se dio a iniciativa de Gabino. Aunque tal presencia siempre fue -y es- ocasional, permite plantear la hipótesis de que, en perspectiva de género, hayan enriquecido a la payada diferencialmente. Asimismo, que Matilde fuera afrodescendiente invita a tender originales cruces entre los estudios de género y afro. Como sostiene Autumi Toasijé⁴⁰, el estudio de género aplicado a afroamérica debe reconfigurarse para atender las particularidades de la diáspora ya que, a grandes rasgos, en el

³⁸ Cirio, 2007.

³⁹ González, 2013: 127-142.

⁴⁰ Toasijé, 2004.

África sursahariana el número de esferas de poder protagonizadas/dominadas por la mujer es marcadamente superior en relación a Occidente. Dado que ello chocó con el sistema de pensamiento de los invasores europeos y lo desvirtuaron en su comercio esclavista, “Frente al feminismo blanco, que se reconoce heredero de la Ilustración, el feminismo negro está marcado por el eje de la colonialidad”⁴¹. En esta línea, advierte que si la mujer escritora fue excepcional en Occidente hasta bien entrado el siglo XIX, entre los afroestadounidenses, no. Es más, allí su capacidad de agencia estuvo tan desarrollada que a un tiempo protagonizó, arma en mano, acciones en pos de adquirir de plenos derechos y la libertad de los esclavizados. Aunque Toasijé se centra en la literatura femenina afroestadounidense, reconoce la dificultad para recopilar textos de otras partes de afroamérica, por lo que este trabajo pretende aportar lineamientos para entender el rol de las afroargentinas en la esfera pública a través de una práctica musical popular como la payada.

Retomando el profesionalismo femenino en perspectiva poscolonial, las afroargentinas debieron liberarse de un doble lastre que las condicionaba desiguales respecto a sus congéneres blancas: eran negras y de condición humilde⁴², lo que las subsumía socialmente en una triple cadena de subalternidad. Es cierto que la mujer blanca usualmente también estaba subalternizada pues el Buenos Aires de entonces era una sociedad machista y patriarcal, sin embargo contaba con una libertad innata que no tenía la mujer afroporteña y, de hecho, no era subalterna en relación a la esclavitud doméstica. Recordemos que la abolición final de la esclavitud en Buenos Aires fue en 1861, por lo que Matilde es de la primera generación afro nacida en una sociedad totalmente libre. Además de cómo la presenta su padre en el canto capital (ver *supra*), en su poética se muestra negra y humilde en *La cantora* (“Yo soy la que en rancho pobre / he visto la luz primera”, “soy la de rostro tostado”, “hija de un gaucho valiente”, “La que aprendió la guitarra / en vez de tocar el piano”), en *Recuerdos* (“Quiero a mi patria con cariño santo / como al estirpe de mi raza muerta”) y, sobre todo, en *La inculca poetisa* (ver *infra*).

Aunque los estudios sobre las afroargentinas decimonónicas son escasos, su estado del arte revela singulares logros y posicionamientos, al menos en el ámbito afroporteño⁴³. Dada la desigual historicidad de género en perspectiva esclavista, considero que su avance fue superior a los de las argentinas blancas ya que no partieron en igualdad de condiciones. La profesionalización de Matilde debe entenderse desde el desigual

⁴¹Jabardo Velasco, 2013.

⁴²Si bien a mediados del siglo XIX había una singular capa de afroargentinos de clase media-alta, en general se trataba de una comunidad con una economía precaria (Cirio, 2009).

⁴³Cejas Minuet y Pieroni, 1994, Goldberg, 1998, Geler, 2008.

posicionamiento de una afroporteña en una sociedad preponderantemente blanca, machista y elitista. Seguramente el espaldarazo de su padre le significó un terreno ganado desde el vamos, pero si su caso fue único en el ámbito de la payada, no fue el primero en el artístico afroporteño, una generación anterior hubo al menos dos antecedentes: Rosario Iglesias e Ida Edelvira Rodríguez. La primera fue poetisa y traductora de francés; la segunda correctora de un diario y poetisa (publicó el libro *La flor de la montaña* -1887- y poemas en periódicos porteños) y trabajó con el compositor de música académica afroporteño más importante de entonces, Zenón Rolón, pues escribió la letra de su *Cantata heroica*⁴⁴.

En un artículo sobre literatura afroargentina escrito con la colega Dulcinea Tomás Cámara⁴⁵ abordamos la problemática de los afroargentinos en el movimiento payadoresco. Postulamos que, por varios motivos, de manera virtualmente monolítica no fueron tratados por la academia sino como anécdota, pese a ser Gabino sobradamente conocido. Ello fue debido a que, por el general desconocimiento de las perspectivas afrocentradas, no pudieron ahondar en la temática afro de su producción literaria y performatividad más allá de la superficie de la evidencia, por lo que su condición de afrodescendientes fue relegada a una mera cuestión biológica⁴⁶. Más allá de esta esencialización desvalorizadora, los payadores afroargentinos sugestivamente parecieron pensar de igual modo. Somos los investigadores de lo afro quienes procuramos entenderlos, rotularlos y exhibirlos como *afroargentinos* en todo tiempo y lugar, pero lo cierto es que ellos excepcionalmente se conceptuaban así, al menos abiertamente. La idea resulta controvertida porque desestabiliza los presupuestos de la cultura afroargentina tal como usualmente la venimos construyendo e, incluso, como la viene elaborando el discurso militante de los propios afroargentinos contemporáneos que cifran en Gabino un locus privilegiado de representatividad étnica como jalón ineludible en la construcción de la identidad nacional. Ante este panorama, ¿cómo abordar el problema del género en la construcción del canon musical de un modo satisfactorio?⁴⁷ Para atender esta cuestión me basaré en la teoría tópica la cual, brevemente, propone, de la mano de la retórica clásica, la existencia de *topos* musicales, o sea

⁴⁴ Cirio, 2012: 165-170.

⁴⁵ Cirio y Tomás Cámara, s/a.

⁴⁶ Quesada, 1902, Prieto, 1988, García y Chicote, 2008.

⁴⁷ En diciembre de 2012 la Asociación Misibamba, pese a no tener sede, inauguró su biblioteca en el Museo Histórico de La Matanza "Brigadier General don Juan Manuel de Rosas", en Virrey del Pino (Buenos Aires). Ante la necesidad de darle un nombre representativo, eligieron bautizarla *Gabino Ezeiza*.

“estructuras convencionales dotadas de fuertes asociaciones de sentido [... N]o son cualidades naturales de la música, ni son inherentes a ella, sino que son convenciones cultural e históricamente situadas y sólo cobran sentido dentro de su propio contexto [... E]l nacionalismo musical argentino nos persuade de su propia ‘argentinidad’ a través del uso inteligente y deliberado de una serie de *topoi* que, inmersos en un lenguaje musical de fuerte caracterización europea, remiten al oyente urbano a mundos de sentido sancionados históricamente como representativos de la identidad nacional” (Plesch, 2008: 83-84)⁴⁸.

Si bien el movimiento payadresco tuvo un temprano desarrollo autónomo, pronto fue subsumido desde la hegemonía al movimiento tradicionalista con el objetivo de fraguar una identidad local de base criolla que contrarreste la amenaza cultural del aluvión migratorio transoceánico que imaginaba el gobierno nacional⁴⁹. La madre de todos estos problemas - y soluciones- fue la Generación del 80. Si ella ideó e instrumentó tal ingeniería de poblamiento de base blanca, pronto se desilusionó ante los resultados en curso, por lo que el criollismo debe entenderse como una contraofensiva igualmente hegemónica para paliar el daño a la identidad nacional que provocaba la migración restituyendo o, mejor dicho, reinventando tradiciones que hasta hacía poco entendía como malos ejemplos del ser nacional⁵⁰. En este contexto la (re)construcción del gaucho como un ser noble, gracioso, atento, poseedor de una cultura telúrica tan digna como el campo que proporcionaba las divisas que catapultaba al país a ser potencia mundial, coadyuvó a consolidar la transmutación de la figura del payador de “vago y malentretido” a alma canora del sentir patrio. Visto el panorama en perspectiva afroargentina creo entender la situación del siguiente modo: ante la disyuntiva a la que se vieron expuestos en la segunda mitad del siglo XIX -continuar con las tradiciones de matriz afro altamente desprestigiadas de cara a la empresa modernizadora y europeizante en la que estaba sumida la sociedad o suscribir a la misma-⁵¹, cifraron a la gauchesca como un intersticio sui géneris para reposicionarse nacionales mas sin abandonar sus tradiciones, al menos aquellas que tenían algo en común con las que comenzaban a prestigiarse, como el canto con guitarra. Después de todo, fue Gabino quien introdujo el pagar por milonga,

⁴⁸Aunque se enfoca en la música académica y su recepción en el ambiente urbano - como se infiere de la cita-, el tema es extrapolable a la música rotulada como ‘argentina’ en general y su recepción por el conjunto de argentinos.

⁴⁹Vega, 1981, Prieto, 1988, Solomianski, 2003 y 2011, García y Chicote, 2008, Plesch, 2008, entre otros.


⁵⁰Plesch, 2008: 66.

⁵¹Cirio, 2009.

un género del cual aún los académicos son reticentes a abordarlo en perspectiva afrocentrada pese a dos revelantes testimonios tempranos⁵².

La teoría tópica es un marco fecundo para problematizar las coordenadas de la construcción y legitimación social de la escucha, por ejemplo en términos de identidad nacional. En esta perspectiva la música funciona como un mecanismo interpelador para labrar un sentido común bajo el manto de la naturalidad, mas esconde un proceso hegemónico con pretensiones de imposición por lograr un nosotros nacional excluyente: “la retórica musical del nacionalismo no funciona como un sistema de inclusión sino de selección y que, al menos en el momento de la emergencia, es más lo que excluye que lo que incluye”⁵³. Los sujetos sociales aquí tratados - la mujer y el afroargentino- se concatenan en su cualidad de destierro en el imaginario social del país: Siguiendo a Homi Bhabha⁵⁴, la articulación del afroargentino@ con la payada conforma un “tercer espacio”, esto es, la apertura contrahegemónica de espacios de negociación cultural sui géneris de esa *diferencia interior*, pues en perspectiva hegemónica empezaban peligrosamente a pender, cual espada de Damocles, sobre la identidad nacional. Incluso, mediante diversas operaciones de violencia física y simbólica los afroargentinos fueron minorizados, lo que producía en los estamentos de poder y gobierno una frustración por la angustia de lo incompleto en el proyecto de pureza blanca ya que en algunos casos -como este- las minorías “recuerdan a las mayorías la pequeña brecha que media entre su condición de mayorías y el horizonte

⁵² El primer testimonio data de 1883, cuando Ventura Lynch publicó un libro estimado antecedente de la musicología argentina (su título original era *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, pero reimpresso como *Cancionero bonaerense*). Allí afirma que la milonga fue creada por los compadritos porteños “como una burla á (sic) los bailes que dan los negros en sus *sitios*. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los *candombes*” (Lynch, 1925: 36). El segundo testimonio es un año posterior y más sugestivo ya que fue dado por un afroargentino, el propio Gabino. Está en un artículo periodístico de 1916 sobre un reportaje al payador y dramaturgo Nemesio Trejo. Vale la pena transcribir el fragmento porque incluye una importante pista para la reconstrucción sonora de aquella temprana milonga hasta ahora pasada por desapercibida: el tarareo de su esquema rítmico, el cual puede ser decodificado

como un compás binario formado por  : "En 1884 era mi primera topada con Gabino Ezeiza, el más célebre de los bardos argentinos, y esa payada sirvió para hacer escuela. Por aquella época se cantaba por cifra, pero Gabino introdujo la milonga en esa oportunidad en el tono Do Mayor [...] es pueblera ya que es hija del Candombe africano, y golpeando con los índices en el borde de la mesa empezó a tararear ‘tunga... t tunga... tunga...’ para demostrar, fonéticamente, la vinculación de este ritmo con el Candombe" (Olombrada, 1916).

⁵³Plesch, 2008: 101.

⁵⁴Bhabha, 2013.

de un todo nacional impoluto, de una etnia nacional pura y sin tacha. [...] S]on portadoras de recuerdos no deseados relativos a los actos de violencia que dieron lugar a los estados actuales”⁵⁵. En esta línea, es posible entender la práctica de/la payador@ afroargentín@ como una sutil y eficaz herramienta de sub-versión del nuevo horizonte cultural nacional -el criollismo- que se estaba estableciendo con rapidez, logrando reposicionar a buena parte de la comunidad afroargentina ante sus connacionales como criollos al cultivar una tradición compartida y que, es más, ya venían practicando⁵⁶. En línea con lo aseverado por Plesch⁵⁷, el gaucho guitarrero/payador constituyó, a caballo entre el siglo XIX y el XX, un *topos* de nuestro nacionalismo musical, incluso en la música académica. En esta línea, la emergencia de Matilde como mujer, negra y payadora se concatena a la emergencia femenina en la vida social, cultural, política y económica del país en procura de sus plenos derechos ciudadanos, históricamente privativos del mundo masculino.

De cara a la construcción del canon nacional, la crítica al valor literario de la payada en general por los tempranos investigadores del género debe reconsiderarse a la luz de enfoques actuales. Jane Tompkins⁵⁸ problematiza el criterio de selección en las antologías nacionales y, analizando la historia de aquellas estadounidenses publicadas entre 1919 y 1962, advierte que dicho concepto fue cambiando tanto como los estándares de excelencia literaria porque éstas no se forman solas sino que son resultantes de políticas editoriales contingentes y variables atravesadas, a su vez, por contingentes y variables concepciones del ser nacional, gustos, caprichos y, por qué no, prejuicios racistas. En tal perspectiva huelga decir que es excepcional la presencia de autores afrodescendientes en el canon literario argentino, el cual lo conforman diversos dispositivos escriturales: antologías (de un estilo, de una región, de una ciudad/provincia, de un tema, del género femenino, de un período o directamente del país, etc.), tratados de estética y compendios historiográficos⁵⁹.

* * *

⁵⁵Bhabha, 2013: 22 y 60.

⁵⁶Aún no se precisó cuántos afroargentinos fueron payadores, pero los calculo en unos 15 y estuvieron en actividad entre la segunda mitad del siglo XIX y 1975, año de fallecimiento del último documentado.

⁵⁷Plesch, 2008.

⁵⁸Tompkins, 1994.

⁵⁹Cirio y Tomás Cámara, s/a.

La poética de Matilde

De momento su producción se ciñe a las 15 obras de su único folleto conocido. Quizá sea un pálido reflejo suyo pero es cuanto hay, por lo que el análisis a efectuar es, sin duda, parcial.

El uso que hace del español es el estándar de la época, detectando sólo dos términos del habla campera local, *tuitas* (por todas) y *mancarrón* (caballo de poco valor, lento o inservible) en la *Cifra*, un canto jocoso que transcurre en ambiente bucólico. Si bien abunda en la temática amoratoria - con los consabidos estereotipos de la retórica de amor encorsetada en las formas aceptadas de la poesía romántica contemporánea, el descentramiento de la pasividad de la mujer blanca occidental suscitado por ser afrodescendiente -que Toasijé entiende central en este tipo de autoras- lo expresa en *La inculta poetisa*, de carácter autobiográfico. Por ejemplo: “*Yo también fui la patriota / de otros tiempos y otra era, / la que tejió la bandera / que jamás tuvo derrota. / Soy la que dejó la nota / más alta que se haya dado, / y sus joyas ha empeñado / haciendo mil sacrificios, / para ayudar a los patricios / que esta patria han libertado*”. Su posicionamiento como descendiente de aquellas de su comunidad que bregaron por la independencia es evidente y permite entender mejor aquella época en perspectiva contrahegemónica no sólo en términos de clase sino, también, raciales y de género. De este modo, la reescritura de la historia en nuevas perspectivas que atiendan la participación de los sectores subalternos enriquece cromáticamente el conocimiento sobre la formación mayoritaria de los ejércitos libertadores con afrodescendientes, poniendo en evidencia la participación femenina. Actualmente se está revalorizando a María de los Remedios del Valle, “la Madre de la Patria”, heroína del Ejército del Norte, pero también hubo otras que la historiografía oficial apenas ha documentado y esperan una revisión acorde a sus protagonismos, como Josefa Tenorio, Juana Robles y la anónima conocida por “la Negra Muerta”⁶⁰.

Sin pretender un análisis retórico-tópico exhaustivo -por razones de espacio y por ser éste un trabajo inicial-, he detectado una docena de *topoi*, de lo cuales siete pertenecen a un gran topos, el amor humano. Ofrezco aquí la relación de cinco de ellos, los que implican a la mayoría de su producción (la exposición es arbitraria).

- A) Patriotismo: *Alem* y *La inculta poetisa*.
- B) La autora como protagonista destacada (“Yo soy”): *La cantora* y *La inculta poetisa*.
- C) La amada supera a la naturaleza: *La aurora* y *A ella*.
- D) La guitarra para expresar penas de amor: *La aurora* y *Mi guitarra*.

⁶⁰Aguiar, 2012.

E) La mujer como naturaleza: *A ti, Mi lira, Recuerdos* y *El jilguero*.

* * *

Esperando para la conclusión y un *bonustrack*

Dado el elemental panorama trazado sería presuroso terminar llamando al último apartado como es usual en la literatura académica, Conclusión, ya que deberé esperar la aparición de más datos para esclarecer quién fue Matilde Ezeiza y conocer más de su producción musical⁶¹. De momento, sólo hay un folleto con las letras de 15 cantos suyos, 1 de su padre reconociéndola como hija y payadora y 1 fotografía. A juzgar por el reconocimiento de otro payador en c. 1925, infiero que su publicación la hizo en plena carrera. De ser correcto el año de edición dado por Lehmann-Nitsche, 1916, y si su fotografía fuera contemporánea, estamos ante una mujer de unos 25 años de edad, lo que sitúa su nacimiento hacia 1891. En ese entonces Gabino tenía 33 años de edad y ya era un payador consagrado. De la descendencia que tuvo con Petrona no sabemos cuándo nacieron las dos primeras hijas, Nélide y Fortuna, pero debió ser antes de 1900, pues ese año nació Argentina Petrona. Por lo tanto, Matilde debió nacer en ese contexto o poco antes de casarse Gabino, en la última década del siglo XIX, con lo cual sería una hija prematrimonial a la que le dio el apellido.

Debo reiterar que, de momento, la escasa documentación limita este análisis pero, haciendo de la carencia una virtud y retomando la propuesta analítica del paradigma de inferencias indiciales, el conocimiento de su existencia ha permitido avanzar algunos pasos. El problema del género aplicado al profesionalismo de la mujer y su implicancia en la construcción del canon musical aún requiere un abordaje integral pues este artículo apenas es una aproximación a un tema que, sin duda, es una rica cantera para repensar el ser nacional cruzando los estudios de género con el afro.

Como *bonustrack*, y para escandalizarnos aún más de nuestra, digamos, enciclopédica ignorancia sobre lo afroargentino, dejo abierto otra aplicación del paradigma indicial a la progenie desconocida de Gabino dedicada a la payada. Víctor Di Santo⁶² da cuenta de un tal Ciriaco Ezeiza confesando, con lógica, que si bien al principio pensó que era un error tipográfico pues se trataría de Gabino o de un tercero que utilizó su apellido como seudónimo para encabalgarse a su fama, lo cierto es que figura como payador que actuó al menos entre 1903 y 1904 en las localidades bonaerenses de Bahía Blanca, San Pedro y Veinticinco de Mayo.

⁶¹Por ejemplo, dada la época en que vivió y considerando que su padre grabó numerosas placas comerciales, es dable que aparezcan discos suyos.

⁶²Victor Di Santo, 1987: 169.

Para concluir deseo expresar que, en algunas circunstancias y contextos, el apellido deviene en un diacrítico identitario que opera con fuerza reveladora en el campo social. De ahora en más en las esferas ¿concéntricas? de las identidades argentinas, del movimiento payadresco, de los estudios de género y de la cultura afroargentina, el de Ezeiza referencia *también* a una mujer payadora.

* * *

APÉNDICE

Dada la importancia del folleto *La hija del payador*, de Matilde Ezeiza, en este apéndice incluyo su portada y el contenido, pudiéndose inferir su paginación del primer cuadro⁶³



⁶³A fin de agilizar su lectura, he actualizado la ortografía y salvado eventuales errores de imprenta.

La hija del payador

Para mi hija
Matilde Ezeiza

Con su permiso señores
voy a templar mi instrumento
para cantar un momento
si se dignan escuchar.
Haré todo lo posible
porque es mi deber notorio,
cantarte noble auditorio
algo que os pueda agradar.

¿Pero qué podré cantarte
que se iguale a mi deseo,
si lo que canto es tan feo
que hasta mí me causa horror?
Desearía del poeta
la inspiración de Cervantes,
la de Esponceda o del Dante
para cantarle mejor.

Canta el jilguero alegre
entre el bosque enmarañado,
sin sentirse desgraciado
porque un nido formó.
Canta la torcaz doliente
buscando a su compañera,
y la dicha que le espera
he sabido buscar yo

Alem

¡Atención! ¡Suena el clarín!
la libertad se pregona,
por ella se convulsiona
la patria de San Martín.
Del uno al otro confín
todo el pueblo se estremece,
y de nuevo resplandece
el sol glorioso de mayo,
igual que si en cada rayo
una esperanza naciese.

Palpitan los corazones

Soy la morocha que canta
cuando amanece la aurora,
soy calandria voladora
por el espacio sin fin.
Y que al ser en lontananza
mi esperanza más sublime,
soy la calandria que gime
y la que sabe sentir.

Soy la morocha que canta
cuando el pesar la acongoja,
soy la que canta una estrofa
dirigida al pampero,
morocha soy no lo niego,
muy bajito es mi color;
no soy como aquella flor
que por su esplendor domina,
soy la morocha argentina,
soy hija del payador.

Por fin llegó ciudadanos
la ráfaga salvadora,
como la luz de una aurora
para eclipsar los tiranos.
Por sierras, montes y llanos
lleva el alma perfumada
a la libertad soñada
y apenas el pueblo ruge,
la vieja máquina cruje
cayendo despedazada.

Al caudillo y al mandón

por el entusiasmo henchido,
engendrando en su latido
patrióticas emociones.
Se oye de nuevo canciones
después de un silencio largo,
toma la lucha a su cargo
todo el pueblo mendocino,
es que el civismo argentino
despierta de su letargo.

Allá va la juventud
a defender su derecho,
y de muros en cada pecho
va naciendo una virtud;
del silencio en la quietud
el viento furioso zumba,
a su empuje se derrumba
el poder del caudillismo,
la ignominia va al abismo
y el fraude encontró su tumba.

El jilguero

Canto yo cuando me piden
como canta algún jilguero,
cuando se halla prisionero
y no lo quieren soltar,
y al ver otros pajarillos
por el jardín jugueteando,
siempre se está lamentando
y así yo voy a cantar.

El jilguero de la jaula
ve el éter claro y sereno,
y el matizado terreno
por donde libre voló;
yo que contemplo angustiado
perderse allí en lontananza,
una risueña esperanza
que al tocarla se truncó.

Pues él tiene más ventura
porque el alpiste más fino,
se lo ofrece con cariño
la mano de una deidad.
Yo aunque gima o que lllore
no tengo quien me consuele

les hará bajar la frente,
la impetuosa corriente
de patriótica opinión.
El pueblo corre a la acción
olvidando sus rencores;
vencidos o vencedores
ante todo mendocino,
pensad que soy argentino
y como los luchadores.

A cumplir con su deber
va el Partido Radical,
siembre noble, siempre leal,
siempre dispuesto a vencer.
Para llevar al poder
a patriotas de verdad
a base de libertad;
verá el gran pueblo argentino,
que el civismo mendocino
impuso su voluntad.

Yo no tengo en mi desgracia
donde reclinar mis sienes,
y tú cuando lloras, tienes
quien alivie tu dolor.
Yo si lloro es en silencio
y las lágrimas que escondo,
van solitarias al fondo
de mi herido corazón.

No quiero arrostrar tu vida
de mi vida en el naufragio,
yo no quiero que el contagio
de mi dolor llegue a ti;
del jardín abandonado
de mis últimos amores,
para ti guardo las flores
las espinas para mí.

y él tiene quien se condeule
aunque en una jaula esté.

Vals

Es hora de que tú sepas
mi vida, mi delirio,
que vivo para amarte,
que vivo para ti;
que diera hasta la vida
por verte a todas horas
y quiero que tú seas
tan sólo para mí.

Si sueño, a qué negarlo
contigo sólo sueño,
si lloro es de alegría
por ti, rasgo el papel;
inspiras tú mis coplas,
me brindas cien sensaciones
y flores y caricias
y un mundo de placer.

La aurora

Cuando la aurora te besa
con sus fúlgidos destellos,
se avergüenzan todos ellos
al contemplar tu belleza
con mucha delicadeza;
te adoro prenda querida,
porque tú me das la vida
ahuyentando mi tristeza.

Ven a mis brazos criatura
a calmar mis ansias locas
con los besos de tu boca,
con palabras de ternura;
ya siento que la amargura
va a matar mi corazón,
y quiero en esta ocasión
sólo ensalzar tu hermosura.

La cantora

Yo soy la que en rancho pobre
he visto la luz primera,

Y tú bien sabes
que el amor a veces
tiene instante
veloz como un volcán,
que al chocarse
a veces las miradas
quedan impresas
sin poderse ya borrar.

Esto es amor,
lo ideal, lo bien soñado
que el poeta
a su amada le cantó,
y en mis versos
inspira su poesía
circundado
de eterno esplendor.

Quiero yo en este momento
calmar todos mis anhelos,
porque en continuos desvelos
va sólo a ti el pensamiento,
y embargan el sentimiento
que mi pecho alimentado
al sentirme yo a tu lado,
feliz, gustoso y contento.

Por eso canto mis penas
con sentimiento profundo,
condenado por el mundo
a sufrir con mi condena,
y en esas tardes serenas
cuando el corazón se oprime,
mi amor se desencadena
en cada cuerda que gime.

La que aprendió la guitarra
en vez de tocar el piano,

en el llano y la pradera
creció mi juventud;
soy la de rostro tostado
mas de alma pura y ardiente
hija de un gaucho valiente
que he heredado su virtud.

la que ha sentido al paisano
dulces endechas cantar;
la que guarda entre recuerdo
como venturosa calma,
algo que los toca el alma
como gloria nacional.

A ella

Sos la musa inspiradora
que has inspirado mis canciones,
conmueve los corazones
y los llena de ilusión,
y todo a tu alrededor
está rodeado de flores
que van esparciendo olores
por donde quiera que estés.

Comprendes de que te amo
con un delirio constante,
sin que se borre un instante
la pasión que siento yo.
No correspondes mi amor
lo noto yo en tu mirada,
veo que a ti no te agrada
que te pinte mi pasión.

Sos la mujer hechicera
que divisé en lontananza,
porque perdí la esperanza
de no poderla mirar,
y cuando te pude hablar
me dije ahora es ella,
aquella ilusión tan bella
que nunca creí encontrar.

Sos la de ojos soñadores
que con tu mirada matas,
comprendes que arrebatas
la paz de algún corazón.
No te conmueve el dolor
que alrededor lo presiente,
todo te es indiferente
piensas tan sólo en tu amor.

Pasión

Si tú supieras amada mía
cuanto te adora mi corazón,
no dudes de tu negrito
que te ama siempre con gran pasión.

No dudes nunca amada mía
que yo en mi vida te olvidaré,
y si hay cariño ahí en la tumba
ahí en la tumba yo te amaré.

Sabes que a nadie en este mundo
nunca he amado cual amo hoy,
que ya son tuyos mis pensamientos,
mi vida, mi alma ya es tuya son.

Si algún día puedes cansarte
desde ahora te pido yo,
que no me engañes con tus palabras
y que me mates sin compasión.

Cuando en tus brazos de pasión loca
beso tu boca con frenesí,
yo desearía de que dijese
que me amas siempre cual te amo a ti.

Y si mis versos gustarte pueden
pues recíbelos con gran ardor,
que las palabras que van escritas
son sentimientos de un corazón.

Si estás ausente yo ya no vivo
pensando siempre estoy en tu amor,
y las caricias de ti, bien mío,
todo recuerdo con gran ardor.

Recuerdos

Hay una flor que ha germinado en mi
alma
flor de fragancia y de verdadera suma,
que solamente a la azulada bruma
besos de aurora manantial les dio.

Hay aún cariño para mí guardado
dentro de un alma que es muy noble y
tierna,
que sin saber por qué ella me gobierna
a mi vida, cabeza y corazón.

Sus tiernos ojos me fascinan tanto
aunque caiga yo en ellos prisionero,
si me da libertad yo no la quiero
bajo su imperio dominado sí.

No me sublevo porque siento un algo
subyugación será fuerza o cariño,
que al más hombre lo convierte en niño
rindiendo culto como lo hago yo.

A una Virgen

Yo tenía un altar en la imagen
que adoraba con místico fervor,
en las tardes pedía en su santuario
linitivo al dolor.

Largas horas pasaba en su santuario
al morir en la tarde la oración,
el eco de la bóveda del templo
murmuraban el perdón.

Lo vi al pasar su imagen fue mi aurora
de esas auroras que yo vi en mi cuna,
cuando una madre que es tan sólo una
con llantos y suspiros me adormió.

Adiós mi bien, si sueño mil venturas
bajo el ideal del mágico beleño,
perdonad si al despertar tu sueño
rompí el llanto en quien soñabas tú.

Quiero a mi patria con cariño santo
como al estirpe de mi raza muerta⁶⁴
en la vivienda lóbrega y desierta
sólo caricias de dolor hallé.

Hay una tumba en quien venera mi
alma
de una muerta ilusión que antes tenía,
pero debajo de esa tumba fría
aún hay cenizas del primer amor.

Una vez cuando fui para adorarla
profanaron su templo ¡qué crueldad!
el altar contemplaba todo en ruina
y la Virgen no está.

La quiero, yo no sé cómo la quiero
si hay amor en el mundo el mío es más,
comparado al de todo el universo
podría anivelársele quizás.

⁶⁴ Debería ser “como la estirpe de mi raza muerta”, pero sería un verso decasílabo anómalo al poema.

Mi guitarra

Esta guitarra que toco
tiene bastante armonía,
se liga a la vida mía
por una secreta unión.
Sin ella yo no podría
cantar en este momento,
como canto con su acento
lamentos del corazón.

Fue de pino allí en un tiempo
cubierta en una llanura,
con su gigante figura
se vio en los campos crecer.
Allí anidó la torcaz,
la golondrina y el jilguero,
y hasta el loro barranquero
vino en su rama a posar.

En las noches de tormenta
y cuando relampagueaba,
de lejos la divisaba
allí me fui a guarecer.
Luego sacando un cuchillo
dejé mi nombre grabado,
diciendo me has amparado
y otro día he del volver.

La inculta poetisa

Yo soy la inculta poetisa
hija de estos patrios lares,
la que cubre sus pesares
con una amable sonrisa.
Soy la que besa la brisa
en las horas vespertinas,
la que duerme en la colina
y en la pampa solitaria,
la compañera del paria,
la verdadera argentina.

Soy la que en noches de calma
canta una endecha amorosa,
que la envía cariñosa
al compañero de su alma.
Soy la que llevo la palma
de modestia y gentileza,
a quien la naturaleza
no ha dotado de hermosura,
soy la humilde criatura
llena de amor y nobleza.

Soy la que de madrugada
cuando el jilguerillo canta,

Yo también fui la patriota
de otros tiempos y otra era,
la que tejió la bandera
que jamás tuvo derrota.
Soy la que dejó la nota
más alta que se haya dado,
y sus joyas ha empeñado
haciendo mil sacrificios,
para ayudar a los patricios
que esta patria han libertado.

Soy la que adornó su trenza
con celeste escarapela,
y con eso se consuela
porque no halló recompensa,
como si fuese una ofensa
que al tirano se le hiciera,
cortada esa cabellera
que otro le hubiera adorado,
sólo por haber llevado
insignias de su bandera.

bien temprano se levanta
porque ya está acostumbrada;
debajo de la enramada
alegre prende el fueguito,
preparando el matecito
para llevarlo a su dueño,
que cumplir con él, es su empeño
con su lindo paisanito.

Cifra

Si no fuera que estoy lejos
y tengo que galopar,
tuitas las noches vendría
a tu ranchito a cantar.

No vayas porque mi padre
dice que no te reciba,
porque tú no vas por mí
sino por comer de arriba.

No vayas porque mi padre
cuando llegues al palenque,
te dará las buenas noches
con el mango del rebenque.

Que me cante o no me cante
a mí no me importa nada,
ojalá su mancarrón
lo tape de una rodada.

Más negro será el destino
que vos tendrás con tu suegra,
porque ella es blanca, muy blanca
y tiene conciencia negra.

A ti

Sos la hermosa madrugada
de mi temprana existencia,
sos de las flores la esencia
que embriagas al pecho mío;
sos la gota del rocío
en el cáliz de la flor,
la que alivia mi dolor,
la sola ilusión que ansío.

En las noches de tristeza
cuando después de una orgía
la mente me repetía
con indecible ternura
los momentos de alegría,
que a tu lado yo pasé,
lo constante de tu fe
la pasión del alma mía.

Tú eres la estrella más pura
que brilla en el firmamento,
emblema de sentimiento
corazón noble y virtuoso;
lugar donde doy reposo
a mi mente fatigada,
cuando con una mirada
me haces feliz y dichoso.

Grajea

Yo vi una noche
allí en Buenos aires
un hombre algo joven
de rígida faz;
llevaba la ropa
de lodo cubierta,
llevaba por compañía
seis perros detrás.

Se para de pronto
mirando a los perros
que todos meneando
la cola están;
coloca un garrote
debajo del brazo
y tira al ocase
mendrugos de pan.

Oh fieles amigos,
le dice a los perros
yo tuve en un tiempo
amigos y hogar,
y todos aquellos
me han ido olvidando,
y sólo a vosotros
os voy a confiar.

Me ven los que en un tiempo
llevé a mis salones
inclinan la vista
al verme pasar,
y ven que mi ropa
de lodo cubierta,
le dicen de lejos
no tengo que dar.

Los niños me arrojan
fragmentos de piedra,
y son ignorantes
inocentes son;
después que comprendan
la vuelta del mundo,
dirán en silencio
mil veces perdón.

El Río Negro

Entre las ondas sonoras
del Río Negro que pasa,
junto a mi queja se enlaza
mi alegría y mi dolor;
si el río va murmurando
una queja lastimera,
de mi alma es la vos postrera
de desencanto de amor.

En mi triste desventura
no tengo ningún halago,
me queda el recuerdo vago
de venturas que perdí;
y como pasan las ondas
mis ilusiones pasaron,

Entre aquel verde follaje
que se divisa en la orilla,
allí tengo mi barquilla
y mi cabaña también,
en donde está la Francisca
adornada con los juncos
que aunque es color de carbunclo
no me mira con desdén.

Como navegan las sombras
en los ideales del sueño,
así veo tu diseño
entre mágico cendal;
tu boquita me fascina,
tus ojitos me enamoran,

solamente me dejaron
la tristeza que hay en mí.

forma tu rostro la aurora,
tus labios fino coral.

Gabino Ezeiza

Mi lira

Mágicos sonos tiene la lira
de quien inspira notas de amor,
suaves arrullos de ruiseñores
son los albores de tu esplendor.

Tu nombre tiene la lozanía
de todo un día primaveral,
y tus facciones y tus bondades
las claridades de un manantial.

Hoy he querido divinamente
como una fuente de inspiración,
joven modesta brindar tu acento
y el pensamiento de tu ilusión.

Buena y modesta sin pretensiones
llevas mil dones de gran valor,
tu nombre bello que justiprecio
es el aprecio de tu mirar.

En la tumba de Gabino Ezeiza. Vals

En la tumba sagrada
del inmortal Gabino,
angustiado me inclino
de hinojos a llorar;
quiero regar su fosa
con lágrimas fervientes
y oraciones candentes
por su alma murmurar.

Los vates de La Plata
hasta el canto andino,
recuerdan al genuino
trovero nacional;
allá en la patria hermana
del bravo Lavallejas,
sintiéronse las quejas
del gran pueblo oriental.

Por ti cantor sublime
de antiguas tradiciones,
palpitan corazones
y llantos por doquier;
la patria está de duelo
perínclito Gabino,
que cual zorzal divino
cantasteis en tu ayer.

Adiós, adiós, Gabino,
cantor de los cantores,
recíbeme estas flores
en la última mansión,
levanta de tu tumba
la loza funeraria,
y escucha la plegaria
de un tierno corazón.

Ramón Aguirre.

Rosario.

* * *

FUENTES

Periódicos afroporteños *La Broma* (1878) y *La Juventud* (1879). Buenos Aires.

BLOMBERG, Héctor Pedro

1943 Gabino Ezeiza, el último payador. *¡Aquí Está!* 793: 8-11, 23 de diciembre. Buenos Aires.

CABRERA, Florencio (h)

[1925] *Canciones populares por el celebrado payador nacional*. Buenos Aires: s/ed.

EZEIZA, Gabino

[1913] *Glorias radicales*. Rosario: Longo y Argento.

EZEIZA, Matilde

[1919] *La hija del payador : Hermosa colección de canciones cantadas por Matilde Ezeiza en la tumba de Ezeiza*. Rosario: Longo y Argento.

LYNCH, Ventura R.

1925 [1883, como *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*] *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

MÁRMOL, Arsenio

1946 Hablan los hijos de Gabino Ezeiza. *¡Aquí Está!* 1107: 14-15, 14 de febrero. Buenos Aires.

OLOMBRADA, Jaime

1916 Reportaje al argentino Nemesio Trejo. *La Opinión*. Avellaneda. 15 de abril.

RODRÍGUEZ, Ida Edelvira

1887 *La flor de la montaña: (Poema)*. Buenos Aires: Imp. "La Sud-Americana".

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRAFÍA

- AGUIAR, Ángela Susana
2012 *Revolucionarias, emancipadoras, patriotas: Mujeres del Bicentenario del Éxodo Jujeño*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- BHABHA, Homi K.
2013 *Nuevas minorías, nuevos derechos: Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- CEJAS MINUET, Mónica y Mirta PIERONI
1994 *Mujeres en las naciones afroargentinas de Buenos Aires. América Negra* 8:133-145. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- CIRIO, Norberto Pablo
2007 *Mujeres y hombres en la diversidad cultural*, Vol. 2 del Programa UNESCO *La Voz de los Sin Voz* (cofre con libro + CD + DVD). Buenos Aires: Irco Video.
- 2009 *Tinta negra en el gris del ayer: Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires: Teseo.
- 2012 *Antología de literatura oral y escrita afroargentina*. Saarbrücken: Editorial Académica Española. 2º ed., corregida y aumentada.
- CIRIO, Norberto Pablo and Dulcinea TOMÁS CÁMARA
s/f “Black Letters”: Problems and Issues in the Research, Dissemination and Reception of Literature by Afro-Argentines and on Afro-Argentines. *African and Black Diaspora*. Chicago: Routledge (en prensa).
- DI SANTO, Víctor
1987 *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires: Ed. part.
- 2005 *Gabino Ezeiza : Precursor del arte payadoril rioplatense*. Buenos Aires: Marta Argentina Romero.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga
1964- Poesía popular impresa de la Colección Lehmann - Nitsche I.
65 *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 5: 207-240.

Buenos Aires. Instituto Nacional de Antropología.

- 1966-
67 Poesía popular impresa de la Colección Lehmann – Nitsche II. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 6: 179-226. Buenos Aires. Instituto Nacional de Antropología.
- 1968-
71 Poesía popular impresa de la Colección Lehmann - Nitsche III. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 5: 281-325. Buenos Aires. Instituto Nacional de Antropología.

FRIGERIO, Alejandro

- 2006 “Negros” y “blancos” en Buenos Aires. Repensando nuestras categorías sociales. En Leticia Maronese (Comp.), *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, p. 77-98.
- 2008 De la “desaparición” de los negros a la “reaparición” de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina. En Gladys Lechini (Comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina : Herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: Clacso, p. 117-144.

GARCÍA, Miguel A. y Gloria B. CHICOTE

- 2008 *Voces de tinta : Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

GELER, Lea

- 2008 “Nuestro sexo está de pie”. Voces afrofemeninas en la Buenos Aires de 1876-78 *Claroscuro* 6: 109-137. Rosario: Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural, Universidad Nacional de Rosario.

GINZBURG, Carlo

- 2013 [1986]. *Mitos, emblemas e indicios : Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo.

- GOLDBERG, María B.
1998 Las afroporteñas, 1750-1880. *Revista de Historia Bonaerense* 16: 4-8. Morón: Inst. Hist. de Morón.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo
2013 *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- JABARDO VELASCO, Mercedes
2013 Apuntes para una genealogía del pensamiento feminista negro. *Pueblos* 56.
<http://www.revistapueblos.org/?p=14081>.
Consultado el 11-sept-2013.
- LEWIS, Marvin A.
2010 [1996]. *El discurso afroargentino : Otra dimensión de la diáspora negra*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- LIMA GONZÁLEZ BONORINO, Jorge F.
2005 *La ciudad de Buenos Aires y sus habitantes 1860-1870 a través del Catastro de Beare y el Censo Poblacional*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- MCCLARY, Susan, and Marcia CITRON
1991 *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MORENO CHÁ, Ercilia
2003 Gabino Ezeiza, payador legendario. En *Temas de Patrimonio 7 : "El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones"*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, p. 225-234.
- 2005 *Homenaje al payador rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. CD + folleto.
- MOYA, Ismael
1959 *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Berruti.

PARODI LISI, Cristina y José MORALES-SARAVIA

1986 La "Biblioteca Criolla" del fondo Lehmann-Nitsche en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Ponencia presentada en el XXXI Congreso del Seminario para Adquisiciones de Materiales Latinoamericanos para Bibliotecas. Berlín.

PLESCH, Melanie

2008 La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En *Los caminos de la música: Europa y Argentina*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, p. 55-108.

PRIETO, Adolfo

2006 [1988]. *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

QUESADA, Ernesto

1902 *El 'criollismo' en la literatura argentina*. Buenos Aires: Coni Hermanos.

REY DE GUIDO, Clara y Walter GUIDO

1989 *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ROMÁN, Marcelino

1957 *El itinerario del payador*. Buenos Aires: Lautaro.

SÁNCHEZ SÍVORI, Amalia

1979 *Diccionario de payadores : Selección de payadas y composiciones de payadores*. Buenos Aires: Plus Ultra.

SEIBEL, Beatriz

1988 *El cantar del payador: Antología*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

1998 Las payadoras: voces en la historia. *Todo es Historia* 373: 50-54. Buenos Aires.

SOLOMIANSKI, Alejandro

2003 *Identidades secretas: la negritud argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

- 2011 Gabino Ezeiza y su recuperación dentro del imaginario de la identidad nacional argentina. *Cincinnati Romance Review* 30: 53-68.
- TOASIJÉ, Autumi
2004 Mujer africano norteamericana decimonónica: imagen, discurso y actitudes liberadoras. *Espéculo*. Madrid: Univ. Complutense.
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/mujaf ron.html>.
Consultado el 11-sept-2013.
- TOMPKINS, Jane
1994 Pero "¿es bueno?": la institucionalización del valor literario. *Feminaria* 6: 2-8. Buenos Aires.
- VEGA, Carlos
1981 *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

* * *

Norberto Pablo Cirio. Nació en Lanús (Buenos Aires), en 1966. En 2002 se licenció en Cs. Antropológicas (orientación sociocultural) por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Doctorando en Cs. Antropológicas por la misma universidad. Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología desarrollando proyectos sobre música afroargentina. Desde 2011 es Director de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos de la Universidad de La Plata. Es autor de los libros *En la lucha curtida del camino... Antología de literatura oral y escrita afroargentina* (INADI, 2007, 2º ed. Editorial Académica Española -Alemania-, 2012), *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882* (Teseo, 2009) y *Rita Montero. Memorias de piel morena. Una afroargentina en el espectáculo* (Dunken, 2012, en coautoría con Montero).

* * *