

Las huellas del negro en la música popular

Latitudes africanas del tango (I)

Por Néstor Ortiz Oderigo

A pesar de que, antes de ahora, no ha sido enfocada en esta forma, conviene subrayar, en el umbral de esta nota, que la música afrorrioplatense no constituye sino una rama perteneciente al vigoroso y corpulento árbol germinado en tierras del Nuevo Mundo, bajo el sol de la inspiración o de la tradición de los negros arraigados en territorio de América. A la luz de estas antorchas es necesario examinar el tango primigenio, si se tienen en cuenta sus orígenes híbridos, en los que el negro desempeñó un papel de subida trascendencia.

Porque, procedente del Africa occidental, del Congo, de Angola y aun de Mozambique, y con lógicos influjos regionales y locales, los hombres de rostro de bronce labraron una serie de corrientes melódicas y coreográficas dotadas de características propias en cada país, pero vinculadas entre sí por rasgos y características que acusan perfiles similares, como consecuencia del ascendiente ejercido por la tradición heredada de la inmensa tierra de Angelo Soliman.

Cuajados frutos ha brindado esta densa y vigorosa planta estética, procreada en los campos de Colombia, de las Indias Occidentales, de Panamá, de los Estados Unidos, de Surinam, -ex Guyana holandesa-, de Venezuela y del Río de la Plata. Por lo cual el antropólogo Melville J. Herskovits, en una conferencia sobre estudios afroamericanos realizada en la Universidad de Howard, en Washington, Apunto:

"Si pudiera tocar para ustedes discos de cantos de varios pueblos africanos y luego del Brasil, de Trinidad, de Jamaica. de Haití y Estados Unidos, no creo que "podrían albergar dudas en cuanto a la presencia de un diseño musical único en todos ellos".

Por su parte, Juan Valera, sin ser, desde luego, un especialista en esta clase de asuntos, en su famosa novela **Genio y figura...**, anota que entre los cantares y músicas de Cuba, los de los **minstrels** de los Estados Unidos y las canciones de baile del Brasil, hay un fondo idéntico que les da singular carácter, y que proviene de la inspiración musical de la "raza camítica". Por cierto que nosotros diríamos "grupos" etnológicos africanos" y no "raza camítica".

No entraña el prístino tango, en modo alguno, una manifestación cultural emanada con exclusividad del Africa. Ridículo sería formular semejante apreciación. Pero tampoco es por completo euroamericano. Representa una

música sincrética por excelencia. Constituye un género totalmente "cruzado", "impuro", "híbrido". De mestizo lo tilda el escritor Luis Alberto Sánchez, en su obra rotulada Vida y pasión de la cultura de América. Y el eminente coreólogo y entnomusicólogo Curt Sachs, asevera, en su libro titulado **World History of the Dance**, que *"no es pura danza de negros"*.

Como resultado lógico y natural del choque de las culturas africanas, amerindias y euroamericanas operado en nuestro país; de la simbiosis del 3/4 de la música folklórica de Andalucía

-saturada hasta sus raíces más ocultas y profundas con los jugos del arte sonoro africano, en forma directa o a través del contacto con los moros- y el 2/4, 4/4, 8/8 y 12/8 de la música del poniente africano, del Congo y de Angola, y por efectos del influjo del **milieu** y de los apasionantes mecanismos de la transculturación -axiomáticos cuando dos o más culturas adquieren estrecha vinculación entre sí-, los negros, al brindarle su base insuflaron la vida de esta expresión musical urbana.

Por otra parte esta ascendencia africana de la música popular de nuestra capital no puede llamar la atención en lo más mínimo. Pues, hasta la época en que el tango abrió los ojos al mundo -en la segunda mitad del siglo pasado-, y aún después los grupos etnoculturales afroargentinos permanecieron relativamente homogéneos respecto de los patrones culturales y de la solidaridad reinante entre ellos. En efecto, las "naciones", que constituían no sólo en la Argentina sino en todos los países del Nuevo Mundo, el nexo etnocultural, aún se hallaban en pie y desarrollaban sus actividades sociales y culturales. Reviste este factor la mayor trascendencia y es el que consolida la retención de africanos.

También hay que señalar, como elemento que contribuyó de manera considerable para que los africanos se extendieran a lo largo del tiempo, como una nota pedal de una sinfonía de Beethoven, la actitud de la población "caucásica" respecto de los negros y de los elementos de la cultura africana. Las uniones interraciales y la forma en que el hombre de rostro de bronce era progresivamente absorbido, nos brinda el módulo para juzgar la inexistencia del "abismo espiritual" que se ha señalado como óbice para que la música de los esclavos y de sus descendientes gravitara sobre la de los "blancos".

Resulta evidente, además, que morfologías, a veces encubiertas en sus formas exteriores, señalan los diversos hitos por que atravesó el período de La gestación y del alumbramiento de la música popular porteña, tal como ocurre en el génesis de todas las especies musicales nacidas al calor del **folk**, o cuya progenitura se efectuó en matrices populares.

Candombe

Fue en la gran cubeta afroargentina donde se preparó la aleación de los diversos elementos que insuflaron la vida del vetusto tango. Entre ellos, el candombe -en sus postreros años-, con sus influjos, sobretudo en su faz rítmica, provenientes de los diversos estratos de las culturas bantúes, en particular benguelas, mozambiques y mondongos. Puesto que, a través de sus

primigenias manifestaciones, de ritmos agitados, inquietos, saltarines, pulsativos, vigorosamente marcados y secos, se trasluce el perfil de la máxima ceremonia afrorioplatense y del sempiterno tambor afroargentino, que constituía su armazón ósea, su vocero y expositor.

En efecto, las melodías del candombe acusan un señalado y profundo parentesco expresivo con las de la habanera. La diferencia fundamental que puede advertirse entre uno y la otra radica en el **tempo** o movimiento. Pues, en tanto que el candombe se movía en la órbita de músculos ritmos y de aires presurosos, susceptibles de fijarse entre el **allegro** y el **presto**, la danza afrocubana se columpia al son de un movimiento lánguido y moderado, cuyo péndulo oscila entre el **andante** y el **andantino**.

Habanera

Con su **tangana rhythm** o "ritmo de **tangana**", la vieja habanera afrocubana - cuyo origen se ha prestado a discusiones bizantinas y más dilatadas que el tejer y destejer de la tela de Penélope contribuyó a bosquejar la silueta del tango prístino. Aclaremos que la voz **tangana**, fundida en crisoles del idioma kimbundu, una de las vigorosas ramas de las opulentas hablas bantúes, designa, en el Africa occidental y en las zonas etnoculturales del Congo, de Angola y Mozambique, el ritmo que en América y en Europa se conoce como habanera.

Cuando esa danza -que en Cuba no sólo se llama **habanera**, sino también **tango habanero, tango congo o tango africano**-, preñada de africanismos y de afrocubanismos, tanto en los dominios técnicos y estéticos como en el feudo musical y coreográfico, llegó a nuestras playas, prácticamente quedó suscripta la partida de nacimiento del arte sonoro popular de nuestra metrópoli. En forma inmediata, los afroargentinos reconocieron su ritmo como cosa propia. Puesto que el pulso de la habanera palpita en toda la música nacida en almácigas afroamericanas y, adornado, enriquecido y embellecido, en algunas especies de Africa, en contraposición con lo que, en ciertos sectores, se ha aseverado y tal como puede observarse en las colecciones etnomusicológicas de scholars como A. M. Jones, Nicholas G. J. Ballanta Taylor, C. Kamba Simando y otros. Del mismo modo, uno de los discos de la colección de la antropóloga Laura G. Boulton es, en realidad, una habanera perfecta, sólo que muy exornada por los típicos y tradicionales polirritmos del arte musical africano y de sus derivados afroamericanos.

La estrecha vinculación de la habanera con el tango original surge de modo incontrovertible merced a diversos documentos. Por ejemplo, en una canción negra de Haití -país en el que existe un tipo de danza folklórica, el **meringue**, llamado **tanda**, en el que late asimismo el elemento pulsativo de que hablamos-, perteneciente a los esotéricos ritos litúrgicos del **vodún** y que en las Indias Occidentales rueda desde el siglo diecisiete, aparece el difundido vocablo de cinco letras. Se entonaba la canción con el respaldo del pulso rítmico de la habanera. Aquí tenemos una de sus ilustrativas estrofas:

*Tig, tig malaboin
La chelema che tango.
Redjoum!*

Tango americano

Resulta por demás sintomático el hecho de que los actores de las compañías de zarzuelas españolas que trabajaban en la Argentina, durante la pasada centuria, se tiznaran el rostro de negro para cantar los "tangos americanos" - nombre con que en España se divulgaron las habaneras-, en la forma en que lo hacían los integrantes de los **minstrel shows**

afro-norteamericanos cuando estos espectáculos cayeron en manos de artistas "caucásicos". Si a la habanera, que es uno de los pilares del tango primario, se la considera, en algunos ambientes, como una especie musical derivada de la cultura española "blanca", ¿cuál era el motivo por el que los intérpretes aludidos se caracterizaban de negros para interpretarlas? Agreguemos que, en distintas épocas y en diferentes países, ha habido siempre espectáculos teatrales en que artistas "caucásicos" se pintaban la cara para imitar a los negros y bailaban y cantaban acompañados de música y de miembros organográficos de origen o de inspiración africanos. En nuestro país, en el decurso del siglo diecinueve, abundaron, durante las fiestas del carnaval, las comparsas de "falsos negros", de "negros de betún", de "negros de hollín" o de "negros de corcho quemado", tal como lo hemos señalado en nuestro libro rotulado **Calunga, croquis del candombe**.

De paso, digamos que España conoció, desde hora muy temprana, a partir del año 1525, un extraordinario auge de artistas que actuaban en las calles y en los teatros con el rostro ennegrecido y ataviados a la manera de los descendientes del Africa, a quienes trataban de imitar, hasta donde les resultaba posible, en sus cantos, en sus bailes, en su idioma, en sus vestimentas y en sus actitudes y "maneras". Porque, en el territorio de la música y de la danza, todos los artistas, en distintas épocas y en diversas latitudes, deseaban "pasar por negros", como dijo, irónicamente, el sociólogo, poeta, escritor y diplomático afronorteamericano James Weldon Johnson, el famoso autor de **God's Trombones** (Los trombones de Dios), uno de los mejores libros de "poesía negra" que se han escrito en cualquier idioma.

Por el hecho de que la mayoría de los autores españoles, al hablar del origen de la habanera, así como del tango, convierten este problema, que concierne exclusivamente a la etnomusicología, a la afroamericanística, a la antropología cultural, no en una cuestión científica y por lo tanto objetiva, como es y como debe ser, sino en una cuestión de cerrado y aun pueril nacionalismo, adquiere interés el hecho de recordar lo que escribieron Luis de Hoyos Sáinz y Nieves de Hoyos Sancho, dos investigadores hispanos contemporáneos de probada capacidad, en su **Manual de folklore**.

"Si bien el número de negros que permaneció en la Península no fue suficientemente grande para influir étnicamente en la sociedad, no sucedió así con sus cantos y sus bailes, que se popularizaron y fueron explotados estéticamente con los demás elementos del folklore peninsular. De modo igual a como, en los tiempos contemporáneos, las habaneras fueron la última prestación de la isla de Cuba a nuestras artes rítmicas".

Danzón afrocubano

Condujo también sus aguas al cauce del tango en su etapa inicial, el chispeante, vivaz y dinámico danzón afrocubano. Sobre su origen africano ningún autor extranjero ha vacilado un solo instante. El único investigador que lo negó fue el musicólogo y compositor Eduardo Sánchez de Fuentes, infatigable e infaltable en estos menesteres de negar la presencia del hombre de rostro de bronce en la cultura de nuestro continente. De carácter estrictamente instrumental, como lo era también el viejo tango, sus frases repetidas de ocho compases, su recio pulso y el compás binario, en 2/4, entre otros elementos, le confieren un levantado africanismo.

En las versiones de esa danza afrocubana, la flauta, oblicua o travesa, de cinco llaves -miembro organográfico que en todos los conjuntos instrumentales afroamericanos, ha nutrido una dilatada tradición- era el agente sonoro en cuyo seno se hospedaba el virtuosismo. Lo mismo ocurría en el horizonte de la música popular porteña.

Por otro lado, al tango arcaico, esa especie, le comunicó, entre otros medios, sus esbozos heterofónicos y aun polifónicos.

Antes de ahora, que sepamos, nadie ha establecido un parentesco cercano entre el género musical oriundo de la perla de las Antillas -finalmente estilizado por Aaron Copland, en una de sus obras **Danzón cubano**- y el tango en sus albores, ni se ha referido a una vital faceta, de la estética popular de nuestra ciudad, a pesar de la trascendencia que acusa, sobre todo en estos momentos, en que, por causa del ascendiente ejercido por el Jazz, mucho se habla de ello. Nos referimos al "sonido" peculiar de esa música, un "sonido" agrio y metálico.

Dentro de la órbita indicada, también se advierte la clara gravitación -acreedora de ser señalada como merece- que, en el horizonte tímbrico, recibió el añoso tango, por la vertiente del danzón afrocubano. Pues los timbres de los conjuntos instrumentales de la patria de Maceo que ejecutaban viejas piezas del género, son idénticos a los de los arcaicos grupos organográficos dedicados al arte melódico popular de nuestra ciudad. Antiguos registros fonográficos de ambas especies, que integran una generosa discografía; atestiguan nuestra aseveración.

Del mismo modo, el sonido de los primigenios tríos y conjuntos organográficos consagrados al tango, se vinculan muy de cerca con el de los organismos

instrumentales de las Indias Occidentales y algunos del Brasil, sobre todo los dedicados a los choros. Esto último no puede llamar la atención si se recuerda el dilatado y generoso número de negros que hemos recibido provenientes del país de Ruy Barbosa y que, en la guerra del Paraguay, muchos afrobrasileños, con el fin de huir de la esclavitud, se enrolaban como voluntarios en el ejército de nuestro país. Por otro lado, recordemos que la mayoría de los esclavos que llegaron a la Argentina eran de origen brasileño, poseían un común origen africano con los de esa prosapia o arribaban por la vía de la patria de Castro Alves.

De paradigma de lo dicho nos sirven, entre muchos otros registros fonográficos, las grabaciones de la Orchestre du Groupe Folklorique, de la Martinica; los de la Orchestre du Groupe Fanfaut Gilbert, de Guadalupe; los de la Netherlands Antilles Orchestre, de las Antillas colonizadas por los holandeses; los de la Jazz Majestic Orchestra, de Haití; los del Mebobo's Quintet, de las Islas Vírgenes, y los de Pixinguinha, del Brasil.

Las versiones gramofónicas de todos esos grupos instrumentales demuestran, una vez más, la cercana consanguinidad que acusan los distintos vástagos de la música afroamericana. Se observa en ellos la misma simbiosis que revela el tango en su amanecer, entre el ritmo africano y la melodía euroamericana "reinterpretada" a la manera de los negros. Y siempre está presente la flauta - agente musical de suma trascendencia en las distintas músicas del Africa, así como en sus derivados afroamericanos-, para sellar con un cuño inconfundible todas estas expresiones del arte sonoro creado por los hombres de rostro de bronce en las diversas zonas de América. No conviene perder de vista, pues, tres factores que se dan cita, con toda oportunidad, para inyectar nueva adrenalina a los

robustos vínculos que asimismo establecen el parentesco del danzón afrocubano con el tango añejo. En primer lugar, una de sus variantes lleva el sugestivo nombre de **tangona** o **tagona**. Luego, los viejos grupos organográficos que cultivaban la referida planta musical afrocubana, exhibían el rótulo de "orquesta típica", con anterioridad a que este marbete se utilizara en los conjuntos consagrados al arte sonoro urbano argentino. Y, por fin, una de las figuras coreográficas de esta especie afrocubana, se llamaba **sopimpa**, vocablo de alcurnia africana, proveniente del congoleño **mpimpa**. El nombre fue tomado de un antiguo baile afrocubano cultivado durante el siglo diecinueve. En la Argentina, sirvió de etiqueta para identificar a uno de los tambores de voz más grave del candombe: el **sopimpa, sopipa** o **macú**.

Por fin, resulta evidente que abundan los tangos antiguos que han llegado hasta nosotros por la vía del registro fonográfico, cuyos giros melódicos y aun melodías íntegras, respiran una sorprendente atmósfera afrolatinoamericana o afroantillana.

Milonga

La milonga trenzó sus raíces con las de las especies antes mencionadas, para colaborar en el alumbramiento de la música popular urbana argentina. Lo hizo hasta fines del decenio de 1910, en particular a través de su fraseo melódico, casi siempre en ondulación descendente, tal como sucede en todas las manifestaciones de la música nacida al socaire de las culturas de los negros.

Alguien ha dicho enfáticamente que la milonga no puede haber hospedado vinculación alguna con el tango, por causa de que aquella, en su origen, no era una especie coreográfica, sino un tipo de canción. Sin embargo, la historia del arte sonoro popular de todo el mundo, así como la del folklórico, está densamente poblada de géneros que nacieron como "cantos puros", para luego convertirse en música de baile, y de otros que recorrieron senderos opuestos al referido. De ahí que nuestro desaparecido y apreciado amigo Carlos Vega, observe que "la milonga alentará, después de muchos años, en la entraña del tango argentino".

Coda

Todos los elementos mencionados inyectaron, en los tramos primigenios del tango, los leucocitos y los hematíes iniciales en el corazón del arte melódico porteño. Por consiguiente, en su perspectiva de conjunto y en muchos aspectos técnicos y estéticos aislados, la especie de que tratamos exhibe peculiaridades y características que la diferencian de la técnica musical euroamericana. Su origen, sin la más remota duda, hay que ir a buscarlo en las fuentes de la cultura del negro, con su deslumbrante musicalidad, producto de sus patrones culturales; con su rara facundia en la improvisación y, sobre todo, con sus originales y tradicionales ritmos y polirritmos, cuyo valor ha sido subrayado por todos los investigadores objetivos y ecuanímenes que se han acercado a la caliente pulpa de la música afroamericana, en cualquier tiempo y en los más diversos meridianos.

Latitudes Africanas del Tango (II)

El rótulo de "tango"

Plena conciencia tenemos de lo engañoso que puede resultar el intento de querer orientarnos en los complejos y diversos vericuetos y meandros de la procedencia de hechos, de fenómenos, de manifestaciones o especies folklóricos o populares, merced a la brújula de su denominación, o de la etimología de ella. Pero tampoco ignoramos que si el arte sonoro popular de nuestra ciudad germinó y circula al socaire del rótulo de tango, el asunto de ninguna manera es, ni puede ser, casual. No está de más subrayar que quienes se han expedido drásticamente en contra del africanismo de la estética de Buenos Aires, no nos han explicado este hecho que, en modo alguno, carece de trascendencia o significación.

Conviene tener presente asimismo que el vocablo tango, de incuestionable abolengo africano, corre, sintomáticamente, por todos los caminos del nuevo mundo y rebota desde una costa hasta la opuesta de nuestro continente, aplicado a especies musicales, organográficas y coreográficas nacidas bajo la égida de los negros y hermanadas por más de una característica.

Además de las diversas cuestiones a que nos referiremos enseguida, el factor indicado señala, en cierto modo y en medida determinada, hacia donde debemos poner proa con el objeto de llegar hasta sus fontaneros de origen: los fontaneros africanos y afroamericanos. Porque tampoco es fortuito ni azarosos, sino por demás significativo, que la dicción de cinco letras proceda del nombre de Shangó, que en la mitología del Africa occidental, es el dios de la música y el dueño de los tambores, así como el numen del trueno y las tempestades, tal como lo hemos explicado en nuestra obra denominada **Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata**.

Los negros en el tango

EN las fronteras del prístino tango -cuyas expresiones están más cerca de la música afrocubana y de la de las Indias Occidentales que del tango actual, hecho que resulta absolutamente lógico y natural-, el influjo de los hombres de rostro de bronce es susceptible de ser observado y comprobado a través de un generoso haz de recursos estéticos, de procedimientos de orden técnico y de peculiares "maneras" o "sistemas" de enfocar de modo empírico los problemas musicales y coreográficos.

No cabe duda de que, en realidad, el negro brindó los robustos cimientos del edificio de nuestra música popular urbana. Pero resulta evidente el hecho de que también erigió los andamios desde los cuales se levantaron los pisos superiores de sus modestas construcciones, sonoras y danzantes. Durante cerca de medio siglo perduró esa obra, por causa de que en el decurso de extendidos años, el género se nutrió con los jugos de la "memoria colectiva" del folk, de la tradición oral, desarrollada y transmitida de un músico a otro, en un ambiente urbano. Y lo hizo al calor de casi las mismas resonancias técnicas y estéticas y sin mayores mudanzas o trasmutaciones de fondo. Porque a través de los originarios, incipientes, erráticos y fluctuantes pasos del tango, los hombres de rostro de bronce lo guiaron merced a distintas miras.

Actuaban en calidad de pianistas y guitarristas, de flautistas y mandolinistas, de clarinetistas y violinistas. O improvisaban en la armónica, en el "mate", en el peine con papel de seda, o en la concertina, especie o tipo de acordeón de morfología hexagonal. Y dejaron impresas sus huellas manifiestas e imborrables en otros horizontes de la estética de que hablamos.

En las "casas de ambigua fama" y en las "academias de baile", timoneadas por negras, mulatas, cuarteronas o zambas, se destacaron como eximios bailarines, con sus figuras, su mímica y sus mudanzas "a lo raza africana" - como entonces se decía-, expresión errónea desde el punto de vista antropológico, pero que manifiesta con absoluta claridad lo que se deseaba significar.

Después del impulso inicial, después de haber formulado sus leyes estéticas y sus normas técnicas, los afroargentinos brindaron al tango la **pimienta malagueta** o "grano del Paraíso" de sus originales y prístinos recursos musicales y coreográficos. Le insuflaron elementos y factores estéticos que añadieron sus aguas caudalosas para enriquecer su hontanar. Lo adornaron y embellecieron, lo aderezaron y exornaron con la síncopa y el timbre **dirty** o "velado", con el contratiempo y el **rubato**, con el **portamento** y el ritmo **cayengue** -cayengue, y no canyengue, como erróneamente se dice, pues esta voz proviene del vocablo kimbundu Ka-I1engue. Y le brindaron sus singulares y plurales "maneras negras" de ejecución y de "reinterpretación" de valores técnicos y estéticos de prosapia euroamericana.

La fuerza telúrica

La fuerza telúrica de ese lenguaje musical -derivado de una cultura **folk**, aunque no expresión folklórica, desde luego- logró que los prístinos tangos afroargentinos perduraran y se extendiesen a través del tiempo, sin dejar de sufrir, por cierto, una lógica y natural evolución que fue transformando su faz de modo radical. Y esto, a pesar ya despecho de que sus creadores, los negros, hayan mermado en forma notable en su trascendencia como factor etnocultural y social, hasta el punto de poco menos que desaparecer, aunque sus descendientes, mulatos, cuarterones, octavones y zambos, perduran hasta el instante en que vivimos, zurcidos en la textura policroma de nuestra etnografía.

Más tarde merced al proceso lógico y racional que siempre se produce en jurisdicción del arte sonoro de raíz popular y que la sociología de la música explica con claridad, el artista iletrado, que procedía con un total desconocimiento de las reglas y las técnicas del arte "serio", quedó al margen de la creación y de la ejecución del tango, e irrumpieron en su proscenio cultivadores que habían aprendido a leer y a escribir en notación y que tenían conciencia de las leyes académicas de lo que es "bueno" y lo que es "malo" en música; irrumpieron en su proscenio cultivadores que encenderían nuevas candilejas en su escenario técnico y estético y cuyas ejecuciones instrumentales trajeron, merced a la incorporación de diversos elementos, aun provenientes de otros ámbitos artísticos, los vientos necesarios para impulsar las aspas de la forzosa renovación de un género que había conquistado el agudo vértice en el que debía evolucionar, o fenecer, y que

parecía cristalizado para siempre, o poco menos. Entonces fue cuando se abandonó la materia musical "vulgar", propia del músico instintivo e intuitivo y se absorbió el "refinamiento" de la estética "cult". El tango arcaico dibujó un arduo, difícil y laborioso paso. Pero había que dibujarlo.

Puede observarse el mismo proceso evolutivo en otros países de América. Panamá surge como un paradigma aleccionador e ilustrativo. En la actualidad, el elemento de prosapia africana acusa muy limitada trascendencia como factor social en ese país.

Sin embargo, su danza nacional, el **tamborito**, pergeñado sin la más mínima duda, de acuerdo con patrones importados directamente del corazón de Africa -

polirritmia, **call and response** o morfología dialoguística, percusión africana-pervive hasta la hora actual, aunque con acusados rasgos euroamericanos.

Lo mismo es posible aseverar respecto de la evolución de la música folklórica y de la popular de Colombia. El baile representativo del país, el **bambuco** - vocablo derivado de **Bambuk**, nombre de una región y de una ciudad africana-fue también procreado en almácigas del Africa. Sin embargo, hoy los rastros de ese linaje pueden haberse extraviado en los senderos de la amalgama etnográfica afroamerindo-europea.

De idéntica manera, ciertos tipos de **samba** afrobrasileño, de **méringue** -voz proveniente del kimbundu **meringha**- de Haití y de jazz afronorteamericano, también ejemplifican esta cuestión.

Porque todas esas expresiones culturales plasmadas en veneros afroamericanos, van paulatinamente olvidando sus rasgos negros, al ir desapareciendo el elemento etnográfico de prosapia africana y al ser explotadas por cultivadores "blancos". Por consiguiente, resultan certeras las palabras de Juan Alvarez, que, en su libro titulado **Orígenes de la música argentina**, escribió:

"Es curioso cómo la música de los africanos ha dejado entre nosotros huellas más profundas que su sangre. Hoy, que casi no hay negros, siguen resonando zambas y milongas, habaneras y tangos, con la especialidad de que estos últimos han resultado ser la música más furiosamente criolla que por el momento se conserva".

Tangana y habanera

En la primera línea del pentagrama de los sustentáculos sobre los cuales se yergue el andamiaje africanismo de la primigenia música popular de Buenos Aires es necesario anotar el hecho de que con la denominación de **tangana** - nombre también adjudicado a un tambor afroamericano-: **tangana rhythm o habanera** -llamada asimismo en Cuba **tango africano**-, el ritmo del tango prístino fue introducido en la Perla de las Antillas y demás islas del Caribe, durante el siglo dieciocho, por esclavos procedentes del Senegal. Subrayemos que el **tangana rhythm** o "ritmo de **tangana**" vio la luz en la zona de los negros bantúes -de profunda y dilatada influencia en América, desde el Canadá hasta el Río de la Plata, pasando por las Indias Occidentales, los Estados Unidos y el Brasil-, pero también se radicó en el área cultural sudanesa y guineo-sudanesa islamizada.

No debe olvidarse que desde la región indicada del Africa occidental - colonizada por los franceses como fuente de recursos humanos, durante la época de la esclavitud-, hasta donde es necesario extender los brazos de las pesquisas y los sondeos de este problema, partieron nutridos grupos de esclavos rumbo a los distintos puertos americanos ubicados a todo lo largo de nuestro continente. Fueron ellos, precisamente, los que introdujeron en la patria de Jefferson, el **vania, bania, banjar, banshaw o banjo**.

El charleston

También resulta concluyente, en lo que respecta al africanismo de la especie urbana argentina, el hecho de que de ese territorio africano proviene el hermano gemelo del tango arcaico. Se trata de una variedad coreográfica y musical cuya vinculación con el ritmo de la música popular de nuestra ciudad y del género afrocubano nadie ha observado o señalado antes de ahora. Nos referimos al **charleston**. Lo cual contribuye de manera definitiva e irrevocable a consolidar el africanismo del famoso ritmo de la habanera. Pues la única diferencia entre ambos radica en que las dos corcheas del **tangana rhythm** se reemplazan, en el charleston, por una pausa de "blanca" y en que el tempo o movimiento es más rápido que el de su hermana melliza. En consecuencia, la relación de la habanera con el tango primigenio, en su estructura interna, denuncia la vinculación no sólo entre sí de ambas especies, por mandato del origen, sino también con géneros musicales y coreográficos del Africa, como el mencionado **charleston**.

A pesar de que en ciertos ambientes rigurosamente mal informados, a esa danza se la vincula en forma exclusiva con el estrépito y la euforia de la década de 1920 en los Estados Unidos, con los llamados **roaring twenties** o "rugiente decenio del veinte", en realidad, el cordón umbilical de este baile y de su música se extiende hasta el vientre del Africa. Musical y coreográficamente, constituye un africanismo de la más legítima prosapia. Ha sido reconocido como tal por todos los estudiosos de la materia. Y no sólo reconocido, sino también registrado en el Senegal. En la mencionada región de la inmensa tierra de Leo Africanus, los antropólogos Melville J. Herskovits y Katherine Dunham grabaron su música y filmaron su coreografía, y el musicólogo Yoruba Oluwole Ayodele Alakija lo anotó en Nigeria, Africa del poniente.

Del mismo modo, la citada bailarina y coreógrafa observó las figuras de esa danza, en el baile afrohaitiano denominado **martinica**, al que Paul Morand tilda de "bestial"; así como en la música danzante de los posesos, en las **store-front churches** o iglesias afronorteamericanas. Durante su viaje de estudio realizado a través del Sudán meridional -zona desde la cual vinieron esclavos a nuestro país-, el doctor A. N. Tucker inscribió el famoso ritmo. En tal sentido afirma que *"los tambores se agrupan en medio del campo abierto y los hombres arrastran los pies alrededor de ellos, en fila india; cada uno elabora sus propios tipos de pasos; el favorito es la reproducción del **charleston**".*

Particular significación hay que asignar también al hecho de que el ritmo gankogui que inserta A. J. Jones en sus estudios sobre la música africana, no sólo es una habanera, sino que también surge como uno de los componentes del **charleston**.

Constituye esta especie una danza originada en una tradicional sucesión de pulsaciones procreadas en homenaje de antepasados divinizados y de la diosa Oshun, numen de los ríos y en particular del de su mismo nombre, en la original y copiosa mitología de los negros yorubas, de Nigeria. Según queda dicho, también ha sido registrada en el Senegal. Con la corriente esclavista

penetró, desde las indicadas regiones africanas, en los Estados Unidos. Su área de dispersión abarca Carolina del Sur y las islas situadas enfrente de Charleston, en dicho Estado de la Unión, así como en las Indias Occidentales, donde la hallamos en diversas especies litúrgicas y seculares.

Como la mayor parte de los bailes religiosos africanos, el **charleston** ha permanecido sin alteraciones desde el día de su nacimiento, hace más de cien años. También ha sobrevivido, exento de variantes, en las Antillas y en Surinam. Cuando en la ex Guyana holandesa se exhibió una película en que fue filmado dicho género coreográfico, los nativos interpretaron sus escenas, sin el más mínimo titubeo, como una prueba de alabanza del espíritu africano de adoración. El antropólogo Melville J. Herskovits apunta que dicha interpretación es absolutamente correcta, pues el significado originario de la danza era el que hemos indicado más arriba. Intervienen en la coreografía de este baile, sobre todo, las piernas, con las que se efectúan movimientos durante los cuales se juntan las rodillas y se separan los pies, mientras, con las manos cruzadas, el bailarín se toca las rodillas. Dentro de la órbita de la música afronorteamericana, el **charleston** o **charleston rhythm**, aparece en los **negro spirituals**. Ejemplo de ello son las páginas denominadas **Joshua Fit de Battle ob Jericho, I Got Shoes, Didn't M y Lord Delivered Daniel?, My Way's Cloudy**, etcétera. Constituye en el jazz un recurso al que acuden con frecuencia los músicos de diversas épocas, sobre todo los de sus periodos arcaico y clásico. Jelly Roll Morton, el famoso pianista, compositor, cantante, arreglista y propulsor entusiasta del jazz de Nueva Orleans, lo empleaba con reiterada asiduidad y eficiencia ejemplar. Grabado en discos por este artista, al frente de su **Red Hot Peppers**, se revela **The Chant** como un ilustrativo paradigma de la utilización de ese pulso en el seno del arte de Buddy Bolden.

Cake Walk

El pie rítmico del **tangana** lleva también la denominación de “ritmo de **cake walk**”, baile que se ejecutaba al son del **ragtime**. Y cuando esta especie pianística afronorteamericana sumó sus aguas a la corriente del jazz, no dejó de cederle esta célula pulsativa.

Los diseños coreográficos del **cake walk** se circunscribían a una especie de “paseo” de varias parejas tomadas del brazo, que se contoneaban hacia ambos lados y describían pequeños saltos con una pierna y luego con la otra, y con el cuerpo echado hacia atrás, tal como acontece también en el candombe del Río de la Plata. Al terminar el baile, se premiaba con un pastel a la pareja que mejor se contoneara. De ahí su nombre: **cake walk**, danza o paseo del pastel.

A fines de la pasada centuria, el **cake walk** causó verdadera sensación popular en todo el mundo. Y no tardó en cruzar el Atlántico y llegar a Europa. En el año 1896, dos cantantes y danzarines afronorteamericanos, los famosos Williams y Walker, abandonaron el oeste medio de los Estados Unidos. Los guiaba la finalidad de presentar un número de **music hall**, en un teatro de Nueva York. Era un **show** que tenía por base el **cake walk**. Y en forma inmediata marcharon al Viejo Mundo. La exposición internacional de París los aguardaba para brindarles el escenario en que se levantó el telón que exhibió los esguinces de estos bailarines. Fue un **smashing hit**, como se dice en la jerga

teatral norteamericana; un "éxito demoledor". Desde entonces, y durante dilatados años, París se contoneó al son de esta danza.

Determina el año 1908 la fecha en que el autor de **L'après midi d'un faune** dio a luz **Golliwog's Cake-Walk**, para piano de la suite titulada **Children's Comer**, en la que figura también **Jumbo's Lullaby**, de genuino estilo negrista. **Golliwog's Cake Walk** utiliza el tradicional pie o figura de **cake walk**, así como se vale de las **blues notes**, características de los **blues**, del **jazz** y de otras especies de la música afronorteamericana. Durante el primer decenio de nuestro siglo, en el teatro Casino de Buenos Aires, el famoso enano cómico y excéntrico estadounidense Little Peter, bailó el **cake walk**, tal como nos lo informa la revista Caras y Caretas, en su edición del 3 de abril de 1909. Fue uno de los primeros artistas que introdujeron este baile en nuestro país.

Ritmo del tango-habanera

Existe un hecho que afirma con vigor la presencia africana en el pulso del tango-habanera o tango arcaico. Y es que el pie rítmico que le sirve de pedestal representa una planta que nace en todos los verdes y fértiles campos de la música abonados por la tradición o la inspiración afroamericana y aparece en especies anteriores al nacimiento y a la difusión del tango andaluz, que, supuestamente, constituye la matriz del tango argentino; así como aflora en géneros y zonas geográficas en que no existió el más remoto influjo español. No cabe duda, por otra parte, que la mencionada especie constituye una expresión cultural afrohispana. Porque la influencia del hombre de rostro de bronce en diversas ramas de la cultura de España, puede trazarse por lo menos, desde el año 711. Vale decir, desde la invasión de los moros, juntamente con quienes marcharon esclavos procedentes del Africa occidental, así como de diversas otras regiones del inmenso continente.

Favorecida de manera generosa se vio la aceptación de que gozaban la coreografía y la música africanas en la Península, por el hecho de que ambas sufrieron el embate poderoso del influjo árabe y africano. El contacto diario entre negros, españoles y árabes, en España y Portugal, mudó por completo la expresión del rostro del arte sonoro hispano.

En consecuencia, resulta lógico y natural que el famoso tango andaluz -al que algunos, por error, juzgan de origen "caucásico"- esté saturado de africanismos, así como de afrocubanismos, y que la "tonadilla escénica", en que se supone venía envuelto el **tanguillo gaditano**, se valiera de danzas afrohispanas como el **cumbé**, la **gayumba**, el **zambapalo**, la **chacóna**, el **guineo**, el **zarandillo**, y otras especies geográficas, algunas de las cuales menciona Luis Vélez de Guevara, en **El diablo cojuelo**, y Cervantes, en **La cueva de Salamanca**, así como otros autores del Siglo de Oro español.

Subrayemos, asimismo, que las maneras en que la música hispana folklórica enfoca los problemas del ritmo, de la melodía, del timbre, y de la forma, aparecen nítidamente influidas por el referido contacto humano.

A no pocos etnomusicólogos estudiosos e investigadores extranjeros ha llamado poderosamente la atención la presencia del ritmo del tango-habanera en distintos países de América en que se advierte de manera notable el influjo de los hombres de rostro de bronce. A guisa de ejemplo, veamos lo que escribe la pianista, ensayista y coreóloga afronorteamericana Verna Arvey, en su interesante estudio sobre la música y el baile de los negros del Nuevo Mundo: *“Resulta bien sugestivo el hecho de saber que el ritmo del tango, similar al de la habanera -especie que pasó del África a España-, aparece en forma evidente, aunque con diferentes denominaciones, en todas las naciones en que habitan o habitaron negros en número considerable. A veces, merced al agregado, o a la supresión de algunas notas, parece haber cambiado su carácter”.*

Finale

Puede resultar un hecho extraño la obstinada persistencia con que vive, a través de más de cuatro siglos, el ritmo negro en el Nuevo Mundo. Sin embargo, es claramente explicable. Porque el ritmo negro constituye el patrón cultural que más se ha resistido al cambio social a que fueron sometidos sus cultivadores. En efecto, en países americanos en que ciertos hábitos y algunas costumbres del negro perdieron sus rastros en los vericuetos y meandros del tiempo; en que no pocos diseños culturales se borraron por el rudo y forzoso trasplante a que obligó el negro régimen de la esclavitud negra; en que los idiomas africanos fueron palideciendo hasta esfumarse por completo en ciertas zonas de nuestro continente, y los rituales litúrgicos y las ceremonias mágicas se refugiaron en un curioso sincretismo, el ritmo másculo, pulsativo, vigoroso e inexorable del africano quedó incólume, vivo y vívido, para reconstruir los demás elementos técnicos y estéticos del sistema musical afroamericano. Por eso floreció en todas las tierras americanas regadas por el sudor, la sangre y las lágrimas de los esclavos.

Latitudes africanas del tango(III)

Ritmo cayengue y organografía del tango

Antes de llegar a la agrupación organográfica que exhibe en la hora actual y a través de la que se expresa el arte sonoro popular de nuestra ciudad, los músicos que labraron este predio fueron tentando suerte cuidadosamente en la ruleta del terreno instrumental, en procura de las herramientas técnicas que mejor pudieran interpretar sus ideas melódicas, otorgasen forma a sus aspiraciones estéticas e imprimieran elegancia a su discurso.

De ahí que, cuando se extiende la mirada sobre el panorama de esta especie musical y de la elección de los miembros musical organográficos de sus primitivos conjuntos, se advierte de manera inmediata que en ella no gravitó la improvisación ni el capricho de los instrumentistas. Compruébase que el ingreso de un agente sonoro, o la sustitución de otro, responde, aunque de modo empírico y experimental, a una razón de ser de orden estrictamente

técnico. En primer lugar, excepción hecha del acordeón y luego del bandoneón, todas las herramientas organográficas escogidas son aquellas con que el negro había estado familiarizado en sus tierras nativas y tomó luego reiterado contacto en todos los países del Nuevo Mundo, en los que se advierte el mismo fenómeno.

Primeros conjuntos instrumentales

Sin duda inspirados en los tríos y cuartetos característicos de la música negra de nuestro continente, las primeras agrupaciones consagradas al tango estaban a veces integradas por un violín, una flauta y un arpa. En ciertas oportunidades, una mandolina ocupaba el sitio de este último miembro sonoro, o ingresaba una armónica o una concertina o acordeón de morfología hexagonal. De paso, digamos que Lucio V. Mansilla, en “**Una excursión a los indios ranqueles**”, se refiere a un acordeonista negro, "especie de Orfeo de la Pampa". Por lo común, estos dos instrumentos musicales de cuerdas se hallaban en manos de negros o mulatos, por influjo de los agentes organográficos cordófonos que alberga el continente explorado por el alemán Georg Schweinfurth.

En las antiguas versiones que nos han llegado a través del disco fonográfico, se observa que, tradicionalmente, el violín se adjudicaba un papel preeminente. Diseñaba la melodía y empuñaba el timón directriz de la ejecución tal como lo hace la trompeta en el jazz clásico.

El arpa no se empleaba por puro azar. Penetró en el seno del tango primitivo, por la puerta del Africa, donde se la denomina kundi, entre los pueblos bantúes; por la puerta del kora o arpa de veintiuna cuerdas, de los grupos etnoculturales sudaneses y guineo-sudaneses islamizados, y de la cítara de igual procedencia. Digamos que este último agente sonoro apareció, en forma esporádica, en el Río de la Plata, aunque no logró arraigo. En las orquestas populares de los negros, el cordófono de origen egipcio es un miembro organográfico que puede “hablar” y “cantar”. Dentro de sus posibilidades se encuentra, asimismo, la creación de un incommovible zócalo rítmico y la delineación de un escueto fundamento armónico.

Acusa intensa significación el hecho de que los negros de toda América hayan hecho suya la flauta, llamada **oja** en la zona africana de los bantúes, y que, a partir del año 1600, se importó a nuestro país, desde Génova. Y se explica esta preferencia, pues, en la tierra sondeada por el inglés Samuel Baker, abundan los aerófonos de esta familia. Allí se los construye con los más diversos materiales: latón, caña, madera, huero, etcétera. Además, es uno de los aerófonos que pueden “hablar”, así como “cantar”. Por otra parte, se encarga de bordar **abbellimenti**, de crear fórmulas decorativas y engendrar “floreos”.

Respecto de la mandolina, no conviene perder de vista el hecho de que ha sido siempre uno de los instrumentos musicales preferidos por los músicos negros de diversas latitudes del Nuevo Mundo, por causa de la similitud que esta herramienta sonora guarda con el kora. Fieles ejemplos de lo anotado son los cantantes afronorteamericanos de **blues**.

En cuanto a la armónica, también muy utilizada por los **blues singers**, en boca y en manos de los negros se convirtió en uno de los agentes sonoros que más se aproximaron al habla de los hombres de rostro de bronce. Como se sabe, la armónica consiste en la aplicación de varias lengüetas sencillas sobre placas adaptadas a unos cajetines rectangulares, por donde se sopla. Produce diversos sonidos cuando el ejecutante inhala o exhala el aire. Ha desempeñado significativos papeles: en la música folklórica de distintos pueblos. Vale decir que los creadores del tango primitivo recurrían, progresivamente, a miembros organográficos susceptibles de reemplazar a la voz humana, a las voces de los *candombes* -aunque la vinculación con ellas permanecía latente, a través del **portamento** y los **vibrati** de amplios ciclos que pasaron intactos a los cantantes que aparecieron más tarde-, y con los cuales pudieran tejer variaciones y aún engendrar líneas melódicas en forma canónica, tal como puede advertirse en los antiguos registros fonográficos del género. Por eso, como transición, como puente entre la voz humana y las voces instrumentales, los primeros labradores del campo del tango se valieron también del peine envuelto en papel de seda, denominado *blue blowing*, en el horizonte de la música afronorteamericana.

Nueva fisonomía instrumental

Con el ingreso de la guitarra, el perfil organográfico de la música popular de nuestra ciudad adquirió una nueva fisonomía. Su artil se colocó al lado de los del violín y la flauta. Los timbres de los dos cordófonos se fundían en una compacta amalgama con los del aerófono y, en ciertos pasajes, contrastaban admirablemente las notas graves del bordón con las agudas, a veces decidida y ostensiblemente ácidas de sus compañeros de fila.

Como los demás grupos etnoculturales afroamericanos, los negros de la Argentina se apoderaron del instrumento de Segovia. Tanto en España como en América, el son del agente sonoro de cuna árabe se cantaba en las calles, así como en los salones. Y lo mismo servía para secundar canciones bailables, como para acompañar la música litúrgica en las iglesias. En el siglo dieciséis, una monja peruana era una diestra ejecutante del referido instrumento, por lo cual llegó a ser patrona de los guitarristas. Canonizada, se llamó Santa Rosa de Lima.

Los primeros instrumentistas de la música urbana argentina utilizaron guitarras de siete, de ocho y nueve cuerdas. Y, a juzgar por algunas precarias y añosas fotografías que se conservan, y hasta donde nos permite observar el cristal biconvexo de la audición de antiguos discos gramofónicos, podemos anotar que, con toda probabilidad, también pulsaron la de doce cuerdas. Predilecta de más de uno de los cantantes de blues afronorteamericanos, de entre ellos sobrenadó Lead Belly (Huddie Ledbetter), apodado **King of the twelve-string guitar players of the world** ("Rey de los guitarristas de doce cuerdas del mundo"). En la fotografía de una orquesta que actuaba en los primeros tramos de la trayectoria de nuestra música popular urbana, reproducida en el libro rotulado *Historia del tango* (Buenos Aires, 1936), de Héctor y Luis Bates, aparece un guitarrista, José Camarano, provisto de una guitarra de nueve cuerdas. Del mismo modo, el "Ciego" Aspiazu tañía una de once y Leopoldo

Thompson, en la orquesta de Canaro(1916), una de nueve. Venía el cordófono de que hablamos a ocupar el atril del arpa. No era fortuita ni arbitraria la sustitución. Traía apareada el agente organográfico de matriz arabe flexibilidad en los timbres, fluida ductilidad en los fraseos y potencia rítmica en los bajos. Por otro lado, era más fácil de tañer que su antecesor, se acercaba también a los timbres del kora y de la cítara africanos, por lo menos en sus sonoridades graves, y por fin, resultaba más accesible de transportar de un sitio de diversión a otro.

Ingreso del piano y del contrabajo

Además de la composición, ya apuntada, que exhibían los tríos instrumentales, no conviene olvidar que a veces también dichos pequeños organismos estaban integrados por piano, violín y clarinete. El clarinete y el violín siempre han fundido con perfección sus timbres, en todo tipo de conjunto organográfico, desde los quintetos de Mozart hasta el arte sonoro afroamericano de las Indias Occidentales. De idéntica manera, el bajo del piano "llenaba", concedía cuerpo y otorgaba un recio zócalo a los demás miembros.

La presencia, en ese instante, de la herramienta sonora de Bartolomeo Cristofori no significó su incorporación perentoria a los conjuntos consagrados el arte sonoro popular de nuestra ciudad, la cual se operó con mucho mayor posterioridad. Y lo hizo en reemplazo de la guitarra, no solo como elemento rítmico de primera agua, cual percusivo que es y tal como se presenta asimismo en la música afrocubana y en la afroamericana en general -tan estrechamente vinculada aquélla con el tango, a través de la **habanera** y del **danzón**-, sino en calidad de solista.

El hecho apuntado ocurrió durante el primer decenio de nuestra centuria. Acarreaba tras de sí el instrumento de teclado y cuerdas metálicas toda una tradición de ejecutantes del género que habían erigido las bases de su escuela pianística y que hablan sobrenadado como solistas en las "academias de baile" y en los peringundines.

Durante el decenio de 1910, el contrabajo apareció con frecuencia para inocular energía al ritmo e inyectarle nueva adrenalina, para "ennegrecerlo" y "africanizarlo". Sabido es que este miembro sonoro representa la voz más grave de la familia de los cordófonos. Puede estar dotado de tres, de cuatro o de cinco cuerdas. Empleado en un principio, de manera general, para doblar a los violoncelos, desde el siglo pasado ejecuta una parte diferente. En el territorio de la música "erudita" llegó a un plano de evolución tal que hasta se erigió en solista. Encumbrado virtuosismo conquistaron varios músicos e instrumentistas. Serge Kussewitzky se colocó en la cresta de la ola de esta especialidad, entre los músicos "académicos". Y en el Jazz ha tocado planos insólitos. Aunque no con carácter permanente, a esta herramienta organográfica se la utilizaba, en el territorio del tango, en tríos y en cuartetos instrumentales. En el instante en que vivimos tiene asignado un papel de superior trascendencia como resorte de la sección rítmica. Subrayemos que este tipo de pequeño organismo floreció en la mayor parte de los campos americanos regados por las culturas africanas.

Danza fúnebre

Todo el proceso aludido cobró aliento por la vía de la incorporación, entre otros elementos y recursos, del famoso "ritmo cayengue". Por error y desconocimiento de idiomas africanos, así como en razón de la ignorancia de cuestiones africanistas por parte de quienes lo emplean, el vocablo **cayengue** exhibe, invariablemente, una grafía equivocada, pues se le agrega gratuitamente una "n" después de la a. Sin embargo, el término deriva, con absoluta claridad y precisión, de la voz **Ka-llengue**, perteneciente al idioma kimbundu, erguida rama del árbol de las lenguas bantúes que se hablan en las zonas de Angola, del ex Congo y de Africa del Sur.

En el Río de la Plata, este lenguaje ha ejercido una profunda y dilatada influencia. Nuestro estudio de los vocablos africanos aposentados en el Río de la Plata nos ha llevado a la conclusión de que la mayor parte de las voces provienen del kimbundu, importadas en forma directa desde el continente indagado por Pedro Savorgnan de Brazza o a través del Brasil.

Asimismo, **kallengue** o **callengue**, en ambas márgenes del ancho río era un baile de carácter fúnebre. Se ajecutaba en los velatorios de los negros, vinculado con la ceremonia de "baiar el santo" de la cual nos ha ocupado ,en nuestra obra rotulada **Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata** (Buenos Aires, 1974).

Como siempre ocurre en los bailes originados en fuentes africanas trasplantadas a nuestro continente, esta especie coreográfica no tardó en extraviar sus primitivas funciones rituales y convertirse en un baile secular, o en intercambiar ambos oficios, lo cual es frecuente en las fronteras de la cultura originaria del Africa. Por eso las expresiones "bailar con **cayengue**", o "bailar a lo **cayengue**", pronto se aplicaron a las danzas efectuadas de acuerdo con movimientos, actitudes, posturas, mímicas, sentido del ritmo y tradiciones coreográficas emanadas del inmenso continente. Eran bailes "a lo raza africana"(1), como antes se decía, en forma antropológicamente errónea. También se denominaba **cayengue** al vaivén lateral que dibujaban las caderas de las negras, en el baile del candombew y del tango.

Cayengue, bossa y Swing

El término **cayengue** paso en seguida a designar los ritmos característicos de los membránofonos africanos hospedados en la Argentina y en el Uruguay. De idéntica manera, imprimir **cayengue** a una página musical es otorgarle los intangibles de las acentuaciones caprichosas, de las síncopas, de los ritmos tácitos o suspendidos, de los desplazamientos rítmicos y polirrítmicos que bosquejan la fisonomía característica de la música afroamericana y de su progenitora, la africana. De ahí que la dicción sea sinónimo de swing, en el territorio del arte sonoro afronorteamericano, y de bossa, en la órbita de la música afrobrasileña.

En un sentido técnico más restringido, más riguroso y estricto, **cayengue** designa la acentuación de los tiempos débiles del compás binario. Estamos, pues, en presencia de una característica de orden general de los ritmos etnológicos africanos y afroamericanos.

Ha sido el contrabajo, en particular, el miembro organográfico que se ha destacado en este tipo de marcación rítmica. Lo mismo puede decirse respecto de todo el amplio hemisferio de la música afroamericana. En efecto, lo realiza dicho instrumento musical, merced a lo que en el lenguaje técnico de la etnomusicología se denomina **slapping**. Vale decir que el ejecutante no tañe normalmente el cordófono grave, provisto del arco o mediante **pizzicati**. Se consagra a percutir sus cuerdas contra el cuerpo del instrumento, sea con la palma de la mano derecha, con el arco, con una varilla de madera, con un trozo de alambre, con una gruesa sogá, o con las baquetas de los agentes percusivos. Halla similitud esta técnica, en el **saltato** y, sobre todo, en el **col legno** de la música euroamericana.

Es un hecho ampliamente comprobado que los negros siempre han utilizado los instrumentos musicales de matriz europea, en forma caprichosa, no ortodoxa, con el objeto de extraerles el máximo de sus posibilidades de orden técnico y expresivo de acuerdo a sus tradiciones culturales y sus maneras organográficas.

En ciertas zonas del África, valga como paradigma, se han registrado trompetas de hierro, llamadas **bambalons**, que se soplan y percuten, simultánea o alternativamente, con una varilla metálica. De suerte que el agente sonoro, además de cumplir sus normales funciones de aerófono, se convierte, asimismo, en un idiófono de percusión o percusivo.

Herederos del tub y del earth bow

Así, pues, el cordófono de que tratamos en poder de los hombres de rostro de bronce, se transformó en un miembro organográfico idiófono de golpe o de choque. Constituye esta manera sui generis de tañido, una de las tantas creaciones, originalidades e innovaciones por las cuales el arte sonoro occidental está en deuda con los músicos africanos y afroamericanos. Porque esta forma de ejecutar el contrabajo viene en línea recta de la manera en que se tocan el **tub** y el **earth bow**, no solo en el África sino también en diversos países del Nuevo Mundo.

Necesario es aclarar que el **tub**, utilizado en conjuntos instrumentales afroamericanos en que figuran también la guitarra, la **washboard** o tabla de lavar metálica, los **bones** o huesos entrechocados, el **blue blowing** o peine, envuelto en papel de seda y la armonica, constituye una variante de otro agente sonoro nacido en el África: el mencionado **earth bow** o "arco de tierra", derivado de las trampas, que los nativos del inmenso continente instalaban para atrapar animales.

Durante el siglo dieciocho, el ritmo cayengue o "ritmo de candombe", como también se lo llama, recibía diversas denominaciones en distintas latitudes del Nuevo Mundo. Porque es una marcación rítmica difundida con generosidad en el seno de las orquestas de negros de varios países de América, sin excluir, desde luego, a la Argentina.

Quedaría totalmente incompleto este esbozo del cayengue, si no agregáramos que dicho vocablo ampara también un efecto instrumental que se obtiene al

frotar las cuerdas del violín, merced a la zona del arco muy cercana del taco. Mediante esta técnica, se obtiene un sonido "arañado" o "raspado" que brinda particular "color" a determinadas frases.

Singular paradigma de esa manera de pulsar el agente más grave de la familia de los cordófonos de frote, fue, entre nosotros, Leopoldo Thompson, contrabajista y guitarrista afroargentino que, en el decurso del decenio de 1910, alternó estos instrumentos en las orquestas de Eduardo Arolas, Francisco Canaro, Roberto Firpo y Julio De Caro.

Por fin, es imprescindible señalar que, por desconocimiento de los hechos apuntados y por causa de que este diestro músico conquistó singular predicamento en el campo estético, gracias al ponderable caudal técnico que poseía y a la gracia y la elegancia de su musicalidad, se ha supuesto, erróneamente desde luego, que el ritmo cayengue fue una creación personal del artista citado.

También ingresaron en la orquesta, aunque no con carácter general o definitivo, miembros percusivos destinados a sustituir a los tambores de los candombes y alimentar la sístole y la diástole del ritmo, en colaboración con el piano, con el contrabajo o la guitarra. Dentro de sus posibilidades figuraba también la de dibujar variados elementos de "color".

El instrumento de Band

Hizo su aparición, por fin, en forma permanente, definitiva y para convertirse en el miembro organográfico "característico" de la música urbana de Buenos Aires, el bandoneón. Sobre quiénes lo colocaron por vez primera en la tarima de la orquesta y acerca de cómo fue introducido en ella, circulan teorías de la más variada especie. Casi todas estas especulaciones han sido pergeñadas, sin duda alguna, en la matriz de la leyenda, más bien que en la de la historia o la verdad científica.

Parece cierto, no obstante, que José Santa Cruz, un hombre de rostro de bronce integrante de una destacada familia de músicos, llevó a la Guerra del Paraguay uno de estos instrumentos. Lo tañía en los instantes en que se colocaba un silencio en el pentagrama de la lucha. Tocaba mazurcas, polcas y otras especies que entonces se hallaban de moda. Por otra parte, de ninguna manera se desecha, a posibilidad de que en su repertorio hayan figurado algunos tangos, "a lo raza africana".

Sin embargo, en los anales de la música popular urbana de nuestra ciudad, se destaca la silueta de otro hombre de linaje africano. Nos referimos al bandoneonista Sebastián Ramos Mejía. También formó parte este instrumentista de una célebre familia de músicos negros. A comienzos de nuestro siglo; se centró el eje de su actuación. Por consiguiente, el primer ejecutante de la herramienta sonora que se tornó fundamental y poco menos que infaltable en las orquestas consagradas al tango, fue un descendiente del África y un virtuoso que dejó una dilatada y ancha estela de alumnos, de émulos, de competidores y epígonos.

En las primeras gradas del desenvolvimiento de la música popular porteña, el bandoneón ocupó el atril contiguo de los de la guitarra y la flauta. Luego, desplazó a este último instrumento, en forma definitiva. El miembro organográfico creado por Heinrich Band podía articular con fluidez y flexibilidad, las filigranas, los arabescos y los **abbellimenti** del aerófono, con el agregado de que, en los registros graves, conquistaba resultados mucho más persuasivos y generaba una fuerza vedada a su antecesor.

Núcleo y protoplasma de la orquesta

Vale decir que, incorporados el piano -en lugar de la guitarra- el violín y el bandoneón, estaba plasmado el núcleo y el protoplasma de la llamada "orquesta típica". Con el correr del tiempo, las familias instrumentales aumentarían su número: se incorporarían, aunque en forma esporádica, la trompeta -utilizada con cierta eficacia, tanto en los **solí** como en los **tutti**, o retornaría el clarinete de los primitivos tríos. Pero aquel cimientito organográfico resultó firme como el peñón de Gibraltar.

Estamos en el primer decenio de nuestra centuria. El cambio operado en el campo organográfico del arte sonoro popular de nuestra ciudad no se produjo en vano. No fue un golpe ciego, lanzado a tontas y a locas y huérfano de eco. Trajo apareado un sinnúmero de mudanzas realmente fundamentales en el horizonte estético; así como en el predio técnico; en los ritmos, que mostraron un rostro menos escarpado; en los timbres, fundidos en una suave y dulzona pasta sonora, y en la expresión, que con demasiada frecuencia cae en lo excesivamente sentimental...

Cambio de tono

Cambio entonces la orquesta "típica" el "tono" con poca modulación, mudó sus vestimentas y su expresión. Se ablandó el "sonido", tal como ocurrió en el **jazz** cuando, en sus organismos instrumentales, ingresaron los saxófonos armonizados en tríos y cuartetos. Por fin, surgieron los músicos avancistas que, como primera medida de saludable renovación, volvieron a los timbres acres, a los timbres cortados y cortantes, en los cuales, así como en otros aspectos, no resulta difícil advertir diversos influjos de músicos contemporáneos, desde Stravinsky y Béla Bartok en adelante.

Néstor Ortiz Oderigo

* * *