

EL TANGO Y LA MÚSICA AFROAMERICANA

1. Tradición africana

Quienes insisten sistemáticamente en excluir a los negros del escenario de los alberes del tango, así como de otras expresiones culturales, deberían explicar —si es que conocen este antecedente~~xx~~, de lo que mucho dudamos—, cómo, si no por la vía de un sólido vínculo etno-cultural, o de la vieja tradición emanada del inmenso continente de ~~xxx~~ ~~negros~~ procedencia de los negros y extendida por todo el mundo americano, se produjo el hecho de que no pocos compositores estadounidenses de ascendencia africana hayan ~~psocreado~~ creado tangos, con anterioridad a que esta modalidad musical y coreográfica se convirtiera en baile de moda en los salones internacionales de la danza. Lo cual se produjo en el preciso instante en que surgían en Buenos Aires los primeros especímenes del arte sonoro popular de nuestra ciudad, concebidos y publicados por los pioneros del género, entre los que proliferaban los negros.

Efectivamente, en el año 1897, vale decir, en el mismo momento en que el afroargentino Rosebdo Mendizábal, por vez primera, hería el ámbito de una famosa "casa de esparcimiento", con el tema de su "clásico" tango El entrerriano, el compositor y director de orquesta estadounidense de linaje africano, William H. Tyers —quien al temario del jazz aportó piezas que se han tornado tradicionales, como Barnyard Shuffle y Panama Rag—, lanzaba los "tangos negros" —así denominados por el autor— que llevaban por títulos La trecha y La mariposa. por otra parte, en 1908 insistía en la misma ruta estética y daba a luz otro "tango africano": Maori. Fue esta página estampada en registros fonográficos, entre otros solistas y agrupaciones organográficas, por Mike Berard (pianista) y James Reese "Jim" Europe y su orquesta. Este excelente organismo, en diciembre de 1913, grabó también el tango El irresistible (1906), de Lorenzo Legatti, en disco Victor estadounidense número 35360. Sumemos que la Victor Military Band —la que, como tantas otras bandas de la Unión, y lo mismo que muchas argentinas, vertía tangos en esa época—, inscribió, igualmente, aquella pieza (Victor norteamericano 17526), asimismo grabado por la Banda Municipal de nuestra ciudad.

2. Prudencio Aragón y Jess Pickett

Cuatro años después de que Prudencio Aragón originara su tango El talar (1894), Jess Pickett, pianista afroestadounidense, producía Bowdiga's Dream y The Dream —pieza esta última asimismo impresa en disco por su colega James P. Johnson—, ambas engendradas sobre un tango bass; vale decir, sobre el ritmo de tangana, habanera i o tango arcaico.

En ~~la~~ fecha ~~indefinida más exacta~~ algo posterior, Fred Mack dio a publicidad Coonjine (1898), página inspirada en la tradicional danza afroestadounidense de esa denominación, la que se ejecutaba, a partir del decenio de 1840, en la antigua plaza Congo, de Nueva Orleáns —hoy plaza Beauregard—, y que, en realidad, es un tango. Un año después, en tanto que el afrouruguayo Manuel O. Campoamor —pianista que, en los antiguos discos gramofónicos en que acompañaba a los payadores afroargentinos Gabino Ezeiza e Higinio D. Cazón, tocó verdaderos ragtimes— plasmaba su conocido tango Sargento Cabral, llevado al registro fonográfico por su autor, Charles Hunter firmó el tema Tickled to Death, uno de los innumerables ragtime tangos o tango rags forjados en el yunque de la música afroestadounidense. De paso, vale la pena anotar que en el año 1914, George Gershwin, zapador infatigable en los horizontes de la música negra, cuando ofreció un "recital" de piano, en Nueva York, a la edad de dieciocho años, vertió su obra intitulada Tango

Mientras el afroestadounidense J. Rosamund Johnson componía su Tango Dreams, en 1904, Domingo Santa Cruz, famoso compositor y bandleonista argentino de ascendencia africana, engendraba su "clásico" Unión Cívica. Y once años más tarde, en el instante en que el negro norteamericano Robert Hampton insuflaba vida a su rag tango denominado Agitation Rag, el afroargentino Eduardo Pereyra firmaba la partida de nacimiento de su página denominada El africano.

3. Gottschalk y el "tangana rhythm"

Si desde los fueros folclórico y popular pasamos a la jurisdicción de la música "culto", nos daremos con que el compositor y pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk —nacido en Nueva Orleáns en 1829 y muerto en 1869 en Río de Janeiro— empleó con asidua frecuen-

cia y eficacia notable, el ritmo de tangana en varias de sus obras "cultas" inspiradas en motivos o elementos afrolatinoamericanos y afroestadounidenses.

En Bamboula, danse de nègres, op. 2 (1847), entre otras de las páginas creadas por ese extraordinario virtuoso del teclado, se esbozan los ritmos martillados de los membranófonos y luego se dibuja la habanera o tangana rhythm, cuyo fraseo nos lleva poco menos que a un tango perfecto, con su tempo lento y su melancólico "acento".

Temas del folclor negro campear también en otras páginas de Gottschalk, como el motivo que brindó inspiración a Moisés Simons para dar a luz su famoso "pregón" convertido en rumba, y Quand patate la tchuite no va mangé li!, una típica bamboula, anotada en el libro de Nina Monroe sobre cantos creoles de Luisiana, y en la que hallamos un ritmo idéntico.

Corroborar el hecho apuntado, la observación que en su obra sobre la música argentina, formula Juan Álvarez, en el sentido de que "algunos compases de la bambula o bamboula bastan para encontrar semejanzas fácilmente notables también, entre el tango, la habanera y la milonga, diversos aspectos de una ~~xx~~ misma cosa" (Orígenes de la música argentina, Rosario, 1908). y digamos, para dar mayor fuerza a las palabras de este pionero de la musicología argentina, que tuvo la oportunidad de captar la música negra en su viaje al continente de su procedencia, así como a la India, cuya ^{cultura} ~~música~~ guarda tantas similitudes y concomitancias con la del África.

Conviene recordar, del mismo modo, que el historiador y ensayista afroestadounidense Joel A. Rogers, en su ya clásico trabajo intitulado Jazz at Home, dado a la estampa en el Harlem Number de la revista Survey Graphic (1925) —luego reproducido en la hermosa antología compilada por el doctor Alain Locke, con book decoration and portraits ~~book-decoration~~ by Winold Reiss, de cuatrocientos cuarenta y seis páginas, y publicada, en ese mismo año, por Albert & Charles Boni, en Nueva ~~York~~ York—, encuentra similitud entre la bamboula y el jazz. Lo cual se explica perfectamente a través del mal llamado Spanish tinge.

Aclaremos que Spanish tinge es la denominación adjudicada a la introducción, en el territorio del jazz, los blues, el boogie woogie y el ragtime, de ritmos, timbres, ~~frases~~ fraseos u otros elementos musicales

afrocubanos o afrolatinoamericanos, derivados de los cantos, las danzas --calinda o calenda, bambula o bamboula, coonjine o counjaille, chika, chica o martinica-- y las versiones instrumentales tañidas en la plaza Congo, o importadas a través de las Indias occidentales.

La designación apuntada no es correcta, pues, en realidad, lo que con ella se deseaba significar ^{era} ~~la~~ la presencia de ingredientes africanos o afroamericanos filtrados al jazz y a otras especies afroestadounidenses, merced al influjo negro en los países de América ~~latina~~ latina. por consiguiente, la denominación exacta debería ser ~~afro~~ Afro-Latin American y tinge o "deje, tinte o matiz afrolatinoamericano".

Ópera "Koanga"

Siempre en el predio de la música "culto", recordemos que el compositor británico Frederick Delius (1863-1934), también se sintió atraído por los ritmos afroamericanos. En 1884 visitó a los Estados Unidos y se estableció en la plantación que su padre poseía en la península de Florida. Allí se consagró al estudio de las improvisaciones y las danzas de los negros.

Al amparo de ese influjo escribió la ópera Koanga (1904), creada sobre la base de la novela The Grandissimes, de George Washington Cable. Nutrida hasta el hartazgo con los jugos de la música negra, el compositor no titubeó un solo instante en insertar en ella una calinda, danza de matriz africana, de ritmo vivaz y sincopado, registrada en casi todos los países de América, aun en la Argentina y el Uruguay. Y en las variaciones sinfónicas con coro, Appalachia (1905), también hizo vibrar, con plena fuerza y no poca habilidad, la cuerda folklórica afronorteamericana.

Aunque estilizada con prodigalidad y observada a través del cristal biconvexo del músico "de escuela", la calinda de Frederick Delius permite ver a trasluz la amplia, espesa y profunda carga de negrismo que hospeda. Porque, en realidad, es un verdadero candombe. Hasta posee frases de la ceremonia folklórica afro-rioplatense y tañe los tradicionales y famosos acordes que señalan la introducción de la embigada u ombligada en su proverbial coreografía.

De nuevo, pues, comprobamos el hecho de que los ritmos afroargentinos se encuentran en todas las latitudes de América donde hubo una intensiva trata de negros. Vale decir que, de ningún modo, es un hecho casual o azaroso.

Como lo hemos venido señalando desde hace varios decenios y lo acabamos de reiterar, el tangana rhythm o habanera beat surge asimismo en las composiciones y en las realizaciones pianísticas de los músicos afronorteamericanos que llevaron la escuela del ragtime al pináculo de su opulencia técnica, a la cresta de la ola de su jerarquía artística y a la cumbre de su esplendor estético, durante fines del siglo diecinueve y comienzos de nuestra centuria, en el preciso instante en

que la ciudad de Buenos Aires se convertía en escenario de la ejecución y luego de la edificación de los primeros especímenes de la música popular urbana, por la vía de la partitura impresa y del disco fonográfico.

El "Schicoba"

Si fuera necesario apuntar otro elemento de juicio para fundamentar la influencia del afroargentino en el tango, señalemos que entraña un poderoso alcance el hecho de que la levadura de la tradición del hombre de ascendencia africana sirvió para amasar las primeras obras del género, suscriptas por compositores "caucásicos". En efecto, en las creaciones de los negres se inspiraron músicos tales como José María Palazuelos —pianista, organista y compositor nacido en Buenos Aires a mediados del siglo diecinueve—, para forjar el "clásico" El schicoba. Lo estrenó, en el año 1867, el actor panameño residente en nuestra capital, Germán MacKay. Pintado de negro, adornó el trozo musical con claros y rítmicos acentos del candombe y cantó con voz de ~~xxx xx~~ "caña rajada", como señala Rafael Barrera; vale decir, con voz dirty, con voz "velada", con la voz típica de los cantantes negres, y a la cual siempre han deseado imitar los vocalistas "blancos".

"Tango rags" o "ragtime tangos"

Desde el período a que nos estamos refiriendo, en adelante, y luego, ya en pleno auge de la música popular de nuestra ciudad, en los salones de baile y en los sitios de esparcimiento del Viejo Mundo y de los Estados Unidos, se produce una verdadera avenida de tango rags o ragtime tangos, plasmados por los más conspicuos labriegos de las tierras del ragtime.

Anotó su nombre entre los principales y más sobresalientes creadores en esa órbita, el famoso Louis Chauvin, que forjó la composición rotulada Baby, It's Too Long (1906). Su colega, el célebre Scott Joplin, sin duda la figura de mayor predicamento y vibración estética de todo el extendido mapa de esta especie pianística y banjoística afroestadounidense, pergeñó un crecido haz de páginas en que el ritmo del tango arcaico retoza con soltura y distensión, con generosidad e insistencia. De entre ellas asoma su silueta Heliotrope Bouquet ~~xxxxx~~ —escrito, en 1907, en colaboración con el mencionado Chauvin—, una verdadera gema en el panorama de la música afroamericana, y un tango rag titulado Solace.

~~xxx xxxx xxxxx xx ix xxxxx sussexixixí chixxxx tango (ixixix) xxxxxxxx xxxx~~

Por otro lado, E. J. Stark suscribió Chicken Tango (1914; compuso Paul Pratt Everybody Tango (1914); Abe Olman creó Tango Rag (en la misma fecha); lanzó Willie "The Lion" Smith Tango Caprice (1915); etcétera.

En fecha más reciente, Duke Ellington imprimió por la vía del disco fonográfico Ech Tango; engendraron Frank Grillo y Dizzy Gillespie sendas piezas rotuladas Tanga; Dámaso Pérez Prado llevó al registro fonográfico Mambo-candombe y El choclo, el antiguo tango de Ángel G. Villoldo, al amparo de la denominación de Kiss of Fire; inscribió Miguelito Valdés, con Noro Morales y su orquesta, Tambo; la orquesta Grant-Lyttelton, que siguió las huellas de los negros hasta el África y las Indias occidentales, estampó Mike's Tangana y Tía Juana, y aun el trompetista Harry James, a pesar de que su estética nada tiene que ver con la tradición musical afroamericana y es un ejecutante absolutamente "comercial", colocó su firma al pie de Tango Blues; etcétera.

Los "blues de Handy

Particularidad digna de anotarse es que William C. Handy, el famoso compositor del no menos famoso St. Louis Blues, siempre insistió en la trascendencia del empleo de los elementos originados en las fuentes citadas y, sobre todo, en el tangana rhythm. Así, pues, estuvo invariablemente de acuerdo en subrayar que los blues del sur de la Unión poseen un marcado sabor "criollo", vocablo con que deseaba significar "africano" o "afrolatinoamericano". Para demostrarlo utilizó con frecuencia el beat del tangana, habanera, charleston o tango vetusto, a partir del año 1912, en que signó el clásico Memphis Blues o Mr. Crump. Dos años más tarde, a esta página la siguió el universal St. Louis Blues, en cuyo verse asoma la marcación de que hablamos.

Si se escuchan los discos fonográficos de la orquesta del ^(brillante) ~~autor~~ ~~autor~~ compositor de blues y trompetista, tales como Beale Street Blues, Joe Turner Blues, Hesitating Blues, Yellow Dog Blues —registrados en el año 1919— y Hooking Cow Blues —estampado al año siguiente—, se advertirá el mismo beat.

De igual manera, Jelly Roll Morton —no pocas de cuyas obras llevan como subtítulo el vocablo de cinco letras y son, realmente, tangos— colocó el tangana rhythm, cuya trascendencia no se cansó de subrayar, en la órbita de los recursos y elementos agrupados por el compositor y pianista, al amparo de la denominación de Spanish tinge. Lo utilizaba como ingrediente destacado, sobre todo como ingrediente de contraste, en sus realizaciones pianísticas y aun en las orquestales. Sobre la base de un tema por él escuchado en Nueva Orleans, ^(concibió,) ~~percibió,~~ en el año 1902 —vale decir, al año siguiente de que Manuel Campoamor compusiera La cada de la luna—, New Orleans Blues, denominado asimismo New Orleans Joys. Se trata de un twelve-bar blues tango o blues de doce compases con injertos rítmicos del tango. Después de glosar el pulso del tanágana, esta pieza se trueca, hacia el final de su realización, en un jugoso stomp afronorteamericano, con todos sus "saltos" y "caídas" rítmicos. De paso, digamos que aquí aparece la famosa "línea continua" del ^(jazz) ~~jazz~~ contemporáneo.

En sus ejecuciones de La paloma, registradas para el archivo de cantos folklóricos de la biblioteca del Congreso, de Washington, el creador de Dr. Jazz Stomp reconstruye el edificio de ese clásico de la música popular en forma de habanera y lo convierte en un auténtico ejemplo de jazz, pues le incorpora armonías de blues y yuxtapone los pies rítmicos del tangana y del arte sincopado corriente. Además, en Mamanita o Mamamita funde el ritmo del tango primario con una línea semejante a la que emplean los trombonistas de la escuela de jazz de Nueva Orleans. Entre otras páginas de Jelly Roll Morton, en que se diseña con toda claridad el tango rhythm o pulso del tango arcaico, figuran Spanish Swat, Fickle Fat Creek, Creepy Feeling, The Crave, Barbados y Tía Juana, inspirada esta última, en un luctuoso episodio histórico acontecido en las Indias Occidentales colonizadas por los franceses, en el seno de los negros mondongos, durante el año 1863.

"Boogie woogie" y "tangana beat"

No pocos pianistas de boogie woogie también emplean con ventaja el tangana rhythm o tango beat. El boogie woogie constituye una de las formas más africanas que sobreviven en el amplio panorama de la música negra del Nuevo Mundo. La similitud que guarda con la música de balafones o marimbas del poniente de África es sorprendente. En este sentido, resulta de singular trascendencia escuchar registros fonográficos de la música de los malinkés, pueblo de la ex África occidental francesa, tales como la grabada en el disco London TWBV 9115, y el de la música de Dahomey, país africano que también perteneció a Francia, marca Counterpoint-Esoteric CE 537. Porque el boogie woogie no es sino una transcripción pianística de los ritmos de los tambores y marimbas o balafones africanos.

En el dilatado horizonte de las obras pianísticas de boogie woogie que se valen del tangana rhythm, se torna imprescindible mencionar Yancey's Special, Medium Blues y Yancey's Pride, entre muchas otras creaciones del extraordinario pianista Mead Lux Lewis, y una serie de páginas engendradas por su colega Jimmy Yancey —artista

dotado de aptitudes nada comunes—, entre las que citaremos Five O'Clock Blues, State Street Blues y Yancey Stomp.
Armstrong, Ellington y el "tangana rhythm"

Necesario es no pasar sin detenerse ante el hecho de que, a partir del decenio de 1910, en los discos fonográficos de diversos artistas del jazz asimismo comienzan a percibirse los vetustos y tradicionales elementos de la opulenta cantera de que hablamos. Desde James Reese "Jim" Europe y la Original Dixieland Jazz Band hasta Louis Armstrong, pasando por Duke Ellington y muchísimos otros, nos brindan típicos ejemplos del empleo del tangana rhythm.

Innumerables son, por otra parte, los registros gramofónicos de creadores del género que superponen el tango rhythm o ritmo del tango-habanera, sobre el beat o marcación normal, con el objeto de crear polirritmos. Valga como paradigma Lillian Hardin, de la orquesta de King Oliver. Con frecuencia, esta pianista abandona el pulso corriente del jazz e irrumpe en el del prístino tango, para sustentar la polifonía de la sección melódica. A veces se le unen también el contrabajo de Bill Johnson y el trombonista Honoré Dutray, pues durante los primeros mojonos señalados por el jazz, dicho instrumento aerófono alimentaba el pulso de la sección rítmica de la orquesta, mediante notas breves y cortos glissandi. En otras ocasiones, mientras los demás instrumentos siguen el beat normal, la autora de Skid-Dat-De-Dat continúa batiendo el pulso del tango-habanera.

En época más reciente, el trombonista Kid Ory, al frente de su Creole Jazz Band, echó mano de los temas melódicos de la música de Luisiana —música creole; vale decir, música en la que se funden elementos africanos con ingredientes españoles y franceses— en los que vuelven a aparecer los ritmos africanos de la habanera y del charleston. Vale la pena citar, entre sus creaciones dentro de este territorio, las páginas rotuladas C'est l'autre can can y Blanche Touquotoux, cantados en dialecto creole o gumbo —simbiosis de idiomas africanos, en particular el gegé o ewe, con el francés y el castellano— por el artista y su mujer.

Fondo rítmico africano

Interesa agregar que, respecto de la versión de Yes, I'm in the Barrel, efectuada en disco por Louis Armstrong y sus Hot Five, el grupo de etnomusicólogos e investigadores norteamericanos, encabezados por Charles Edward Smith, en el erudito libro The Jazz Record Book, al describir la versión señalada, comentan que se inicia con un solemne solo de corneta, sobre un fondo rítmico africano. Dicho fondo rítmico no es otro que el tangana rhythm.

Circunstancia digna de anotarse es también el hecho de que Sidney Bechet, el famoso saxofonista soprano, clarinetista y compositor afronorteamericano de origen creole, demostró asimismo, en más de una oportunidad, el parentesco de la música afroantillana con la afronorteamericana y la afro-rioplatense. En particular, lo hizo al grabar una extraordinaria serie de discos fonográficos con el conjunto instrumental denominado Haitian Serenaders. En ellos cala hondo en la fértil cantera de los ritmos afrolatinoamericanos. Citemos versiones del diapasón de Sous les palmiers, Rose Rhumba, Tropical Mood Rhumba, Mayette méringue, Ba Ba Rhumba y Magic Island méringue (registro Stinson norteamericano SLP 46).

"Línea continua de improvisación"

Se ha supuesto, en algunos sectores rigurosamente mal informados, que la tendencia que llevó al empleo de esos pies rítmicos, al llamado "movimiento afrocubano del jazz", fue una "moda pasajera" en el seno de la música sincopada, un "desvío" de la ancha y recta senda de la estética clásica del género. Quienes así piensan, olvidan, o seguramente ignoran, que la famosa "línea continua" de improvisación y de fraseo de Charlie Parker, de Dizzy Gillespie y del jazz contemporáneo en general, alojó su matriz en el generoso hontanar de la música afrocubana y de los ritmos afrolatinoamericanos, y que Jelly Roll Morton, el legendario pianista y compositor de Nueva Orleans, que con tanta hondura buceó en las aguas de la tradición de Luisiana, ya utilizaba en ^{1902,} ~~1923,~~ en sus soli pianísticos, este singular recurso estético, tal como queda dicho.

En realidad, constituyó dicho procedimiento, ~~una~~ una saludable

tendencia ~~artística~~ artística, una plausible busca de las verdes raíces tradicionales, de las siempre vivas raíces tradicionales, así como la utilización de un elemento fundamental del arte hot y de toda la música afroamericana. Es un elemento que viene de sus fundamentos últimos, de sus fundamentos africanos. porque, como dijo Aimé Césaire, el singular poeta de la Martinica —autor del famoso libro retulado cahiers d'un retour au pays natal (1939)—, el camino más cierto y más rápido hacia el futuro es el que va a través del pasado.

Conclusión

fácilmente se advierte los puntos de contacto e concomitancias existentes entre el charleston, la habanera, el candombe, la milonga y el tango arcaico, en/ lo que se refiere al ritmo. Pero la habanera se desenvuelve sobre el pedestal de un tempo o aire moderado, que oscila entre el andante y el andantino. En cambio, el candombe y el charleston se explayan sobre la base de un movimiento apresurado, susceptible de fijarse entre el allegro y el presto. Y es en las versiones pianísticas del primigenio tango, donde mejor se advierte el parentesco que hemos apuntado a lo largo de este capítulo. pues los pianistas del género tañían una música briosa, ágil, dinámica, de ritmos cortados y cortantes, así como tempi presurosos.