

Voz Rimbundu  
Cazengue o Callengue

i. Ojo!

—————  
—————  
—————  
—————

## EL RITMO DEL TANGO

### 1. Transformación de los fenómenos culturales

En la cuestión del africanismo del arte sonoro popular de Buenos Aires, nunca hay que perder de vista la extraordinaria transformación que sufren con el paso del tiempo por la influencia de factores sociales, económicos, técnicos y estéticos —que mudan en forma progresiva su faz—, todos los fenómenos culturales y sociales de raigambre folclórica y de linaje "popular". No pudo el tango resistir el vigoroso embate de este ascendiente, ni tenía por qué hacerlo y convertirse en la excepción de esta ley sociológica.

Porque, huelga subrayar el hecho de que los primigenios tangos, respecto de los que de sus moldes surgieron con posterioridad, al llegar a la composición actual de la orquesta —bandoneones, violines, piano y contrabajo—, no exhiben un vínculo muy cercano entre sí. Después de recorrer dilatados hitos, de intervenir en su creación y en su tañido, la mentalidad del músico "lector", y de sufrir, como todas las músicas procreadas en probetas de matriz "popular", el influjo del arte "académico" o "culto", se ha transformado de manera tal que si lo escucharan los negros de fines de la pasada centuria, con toda seguridad les costaría mucho trabajo reconocerlo como cosa propia.

Es lo que acontece en el hemisferio de todas las músicas de raigambre "popular". Su lógica evolución, estética y sociológicamente explicables, las aleja en forma progresiva de sus fuentes prístinas, o las conduce a un territorio que no es el propio y originario.

Fiel ejemplo de ello encontramos en el samba brasileño de carácter melódico —excesivamente melódico y aun empalagoso— que se cultivaba en los salones internacionales de baile y cuyo parentesco con el samba que se vertía como work song, como canto de trabajo, en las extendidas plantaciones de Bahía, Brasil, no existe ni remotamente; en el calypso de Trinidad, que también germinó como canción de labor, entonada en créole o patois afrofrancés y luego se convirtió en una especie melódica y "comercial", vertida por orquestas de todo el mundo y entonado en inglés, en un inglés sui generis, en que todos los vocablos se convierten en agudos; o en la cumbia afropanameña y afrocolombiana, que se aforó como género folclórico de carácter ritualista, para luego trocarse en canción melódica que se escucha y baila en las cuatro es-

quinas del mundo, despojada de todos sus africanismos, y en la rumba, proveniente de la yuka africana, y cuya consanguinidad, a través del baile que tuvo singular éxito en Nueva York, durante el decenio de 1930, y luego en todo el mundo, nadie podría adivinar, salvo el especialista. Y, ¿qué decir de la famosa zarabanda, cuando apenas suría de la calenda —danza originada en Guinea y vinculada con ceremonias relacionadas con el cortejo de la mujer por el hombre y con la reproducción humana—, y la que bailaba, absolutamente estilizada y desnuda de todo dejo folclórico, la "aristocracia" francesa del siglo dieciocho?

El cambio operado en el orbe organográfico del arte sonoro popular de nuestra ciudad no se produjo en vano. No fue un golpe ciego, huérfano de eco. Mudanzas fundamentales en el horizonte ~~estético~~ estético, así como en la perspectiva técnica, trajo apareado. Los ritmos exhibieron un rostro menos escarpado. Se fundieron los timbres, en una suave y dulzona pasta sonora. Y la expresión a menudo cayó en el terreno del sentimentalismo, muchas veces bien "barato". Por consiguiente, la orquestra cambió el tono, con poca modulación. Mudó su vestimenta y su expresión. Se "ablandó" el "sonido", como ocurrió ~~en~~ en el jazz, cuando sus organismos abrieron sus puertas a los saxófonos, armonizados en tríos o cuartetos.

Por fin, surgieron los músicos "progresistas", cuyas creaciones traerían vientos de renovación. Como primera medida de saludable transformación, volvieron a los timbres acres, a los timbres cortados y cortantes. En ellos, así como en otros campos de la música urbana argentina, no resulta advertir diversos influjos, inconscientes o buscados ex progeso, del jazz y de la música contemporánea euroamericana, desde Stravinsky y Béla Bartók, en adelante.

## 2. Investigación compleja y diversa

La investigación acerca del africanismo del ritmo del tango arcaico nos lleva, por vez primera en esta especie de estudios y pesquisas, no sólo a Cuba, como siempre se ha hecho, sino también al África occidental, al África de los pueblos bantúes y, lo que resultará extraño a quienes no estén situados en el meridiano de las investigaciones y los análisis de la Africanística y la Afroamericanística, a los Estados Unidos, por la vía de los negro spirituals, del charleston, de los

blues y aun del jazz. Pues en los tangos arcaicos hallamos ritmos comunes a todas especies musicales.

Por otra parte, todos los géneros afroargentinos —la música del candombe y la milonga— y afrocubanos, sobre todo el danzón, inyectaron, en los tramos primigenios del desarrollo del tango, los leucocitos y los hematíse iniciales, en el corazón del arte melódico porteño. Por consiguiente, en su perspectiva de conjunto, así como en muchos aspectos técnicos y estéticos, en su origen el género de que tratamos exhibía peculiaridades y características que lo diferenciaban de la técnica musical europea.

Sin la más remota duda, su fuente de procedencia hay que ir a buscarla en el manantial de la cultura de los negros, con sus deslumbrantes capacidades musicales, transmitidas ~~socialmente~~ socialmente, 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 que se han acercado a la caliente pulpa de la música afroamericana, en cualquier tiempo y en los más diversos meridianos.

### 3. Comprobación rítmica

Comprobada la procedencia africana de su ritmo, al haberlo hallado en la música de ese origen, queda demostrada la trascendencia de la participación del elemento afroide en la génesis y aun en el desarrollo y maduración de esta especie, en vista de la preeminencia del ritmo en la música originada o influida por las culturas africanas, y de que la capacidad rítmica de los negros es claramente superior a la de los demás pueblos del mundo, por ~~ex~~ estrictas razones sociales y culturales, no biológicas ni étnicas.

Pues dicha característica constituye un temaz y persistente patrón cultural que el ~~trón~~ hombre de ascendencia africana y de sus descendientes han llevado a todas sus forzosas y forzadas patrias de adopción del Nuevo mundo; patrón cultural que se ha fijado ~~ex~~ con singular robustez en la retina de sus diversas manifestaciones estéticas, y goza de plena vitalidad y vigencia hasta el instante en que vivimos.

En nuestra obra rotulada Latitudes africanas del tango, hemos

brindado aportaciones etnomusicológicas, en instancia rigurosamente inicial en esta clase de pesquisas, sobre todo respecto del africanismo de la habanera y de su hermano gemelo, el charleston, en sus estrechos vínculos con el ritmo del tango vetusto. Con ellas creemos que el coro del debate acerca de la progenitura africana de esta pulsación, tañe en forma definitiva su acorde final, o su coda; así como fenece, también, la teoría de la supuesta "blancura absoluta" de la música urbana argentina.

Posible es agregar que muchos son los autores extranjeros que respaldan nuestra opinión del africanismo que late en la música popular de nuestra metrópoli, por lo menos en sus prístinas expresiones. Se trata de estudiosos e investigadores de ~~xxx~~ sólido prestigio, de destacados schoñars en cuestiones de africanística y afroamericanística, de antropología y ~~xxxxxxxxxxxx~~ etnomusicología. Pues hay que insistir en que el problema que ocupa nuestra atención, es un problema para ser tratado, no por personas de buena o de mala voluntad hacia los negros, sino por africanistas, por antropólogos, por especialistas en culturas africanas y afroamericanas, por afroamericanistas y etnomusicólogos.

#### 4. Ritmo "cayengue"

No es posible hablar del ritmo del tango y hacer caso omiso del denominado "ritmo cayengue", pues se trata de uno de los africanismos más extendidos a través de todos los cielos de América.

Por error o desconocimiento absoluto de lo más elemental de las hablas africanas, así como en razón de la ignorancia de cuestiones vinculadas con la africanística y la afroamericanística, por parte de quienes lo emplean, el vocablo cayengue, de manera invariable, exhibe una grafía equivocada. En forma gratuita, se le suma una n, después de la a.

Sin embargo, la dicción deriva, con ~~xxxx~~ absoluta claridad y precisión, de la voz Ka-yengue, perteneciente a la lengua kimbundu, erguida rama del frondoso árbol de los lenguajes bantúes, cuyo radio de dispersión se extiende a través de los territorios de Angola, del ex Congo y de África del sur. En el Río de la Plata, el kimbundu ha ejercido una profunda y dilatada influencia, que se pone de relieve a lo largo

de las centenas de vocablos de ese origen utilizados en ambas márgenes del ancho río.

Nuestros estudios de los términos africanos hospedados en la Argentina, así como en América Latina y España, nos han conducido a la conclusión irrefutable de que la mayor parte de ellos proviene del kim-~~xxxx~~ bundu, sea importados directamente desde el África, o introducidos por los negros procedentes del Brasil. De suerte que la aseveración no implica la inexistencia del ascendiente de otros idiomas africanos, como el ewe o gegé, del Dahomey, y el nagó o yorubá, de Nigeria y parte de ~~xxxx~~ <sup>ese</sup> Estado del África.

Asimismo, kallengue o callengue, en el Río de la Plata, era un baile de carácter fúnebre, contemporáneo del candombe. Vinculado con la ceremonia de la "danza del santo", de la que nos hemos ocupado en nuestro libro intitulado Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata, se ejecutaba en los velatorios y sepelios de los negros.

Como siempre ocurre con los bailes labrados en campos africanos o afroamericanos y trasplantados a nuestro continente, esta especie coreográfica no tardó en extender los brazos de sus primitivas funciones rituales y convertirse en una danza secular, o intercambiar ambos oficios. Lo cual es frecuente en las fronteras de las culturas orifinarias del continente explorado por Vernon Lovett Cameron. De ahí que la expresión "bailar con cayengue" o "bailar a lo cayengue", pronto se aplicó a las danzas efectuadas de acuerdo con movimientos, mudanzas, sentido del ritmo y tradiciones coreográficas emanadas del África. Eran danzas "a lo raza africana", como antes mal se decía. También se denominaba cayengue el vaivén lateral que dibujaban las caderas de las negras en el baile del candombe y del tango arcaico. Por lo cual, la "letra" de El choclo, el tradicional tango de Ángel Villoldo, dice "cayengue en las caderas"...

Más tarde, la dicción pasó a designar los ritmos característicos de los membranófonos africanos hospedados en la Argentina y el Uruguay. Por otra parte, imprimir cayengue a una página musical, es otorgarle los intangibles de las acentuaciones caprichosas, de las síncopas, de

Los ritmos suspendidos o táticos, de los desplazamientos de los acentos y los polirritmos que bosquejan la fisonomía característica de la música africana y de la afroamericana. De modo que el término es sinónimo de swing, en el ámbito del arte sonoro afroestadounidense, y de bossa, en la órbita de la música afrobrasileña.

En un sentido técnico más restringido, más riguroso y estricto, el vocable 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.

Durante el siglo dieciocho, el ritmo cayengue o "ritmo de candombe", como también se lo llama, recibía variadas denominaciones en distintas latitudes del Nuevo Mundo. Porque constituye una marcación rítmica difundida con generosidad en el panorama de los conjuntos organográficos de los hombres de ascendencia africana de diversos países americanos.

##### 5. "Slapping"

Ha sido el contrabajo, en particular, el miembro organográfico que se ha destacado en este tipo de marcación rítmica. Lo mismo puede sostenerse respecto de todo el amplio hemisferio de la música afroamericana. En efecto, la realiza dicho instrumento musical merced a lo que en el lenguaje técnico de la etnomusicología afroamericana, se denomina slapping. Vale decir que el ejecutante no tañe en forma normal su herramienta sonora, provisto del arco, o mediante pizzicati. Conságrase a percutir sus cuerdas contra el corpus 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 comprobado con vastedad que los negros siempre han utilizado los instrumentos musicales de matriz europea, u oriental como la guitarra, en forma caprichosa, no ortodoxa, con el objeto de extraerles el máximo de sus posibilidades técnicas y estéticas, de acuerdo con sus tradiciones culturales y sus "maneras" organográficas sui géneris. En algunas zonas del África se han registrado trompetas de hierro, llamadas bambalons, que, mientras las sopla el instrumentista, asimismo las percute, simultánea o alternativamente, con una

varilla metálica. De suerte que el agente sonoro, además de cumplir sus normales funciones de aerófono, también se convierte en un idiófono de percusión o percusivo. Así, pues, el cordófono de que hablamos, en poder de los negros y sus descendientes, se transformó en un miembro organográfico idiófono de golpe o de percusión.

Constituye ese modo sui géneris de tañido, en una de las tantas creaciones, originalidades y novedades por las que el arte musical de occidente se encuentra en deuda con los músicos africanes y afroamericanos. Porque esta forma de ~~xx~~ pulsar el contrabajo viene en línea recta de la manera en que se ejecutaba el earth bow (arco de tierra) y el washtub o contrabajo primitivo, en el África y en todos los países en que las culturas del inmenso continente han ejercido algún grado de influencia.

Necesario es aclarar que el washtub --utilizado en conjuntos instrumentales afroamericanos en que figuran también la guitarra, la washboard o table de laver, los bones o huesos entrechocados, el blue-blowing o peine envuelto en papel de seda, y la armónica, constituye una ligera variante de otro agente sonoro nacido en el África: el mencionado "arco de tierra", derivado de las trampas para cazar animales.

Quedaría absolutamente incompleto este esbozo del cayengue, sinno agregáramos que dicho vocablo ampara también un efecto organográfico que se utiliza en el tango y cobra vida al frotar las cuerdas del violín, merced a la zona del arco muy cerca del taco. Mediante esta técnica, se obtiene un sonido "arañado" o "raspado", que brinda particular "color" a determinadas frases. Como contraste, resulta muy eficaz este procedimiento, sobre todo después de un período cantabile, de acente nostálgico o sentimental.

#### 6. Origen del ~~racypengue~~ "cayengue"

Muchos críticos extranjeros han discutido de manera infructuosa respecto del origen del slapping. Por falta de información, algunos de ellos recogieron, sin previo ~~xx~~ examen científico, la versión del pianista y compositor de ragtime Eubie Blake, en el sentido de que lo "inventaron" ~~xxxxxxxxxx~~ durante la primera década de nuestra centuria, los músicos de la costa occidental de los Estados Unidos.

Del mismo modo, aceptan otros como verdad axiomática, la leyenda de que esta forma de tañido proviene de un simple accidente ocurrido al contrabajista William Manuel Johnson<sup>J</sup>, organizador, codirector e integrante de la Original Creole Orchestra, de Nueva Orleans, Estados Unidos. Dícese que durante una de sus actuaciones, en el año 1911, se le quebró el arco de su instrumento, y se vio constreñido a percutir su miembro organográfico con la mano...

Sin embargo, en nuestras investigaciones en el territorio de la etnomusicología y la antropología cultural, hemos tenido la fortuna de exhumar documentos probatorios de que, en pleno siglo dieciocho, las orquestas integradas por negros, en la patria de Jefferson, así como en las Indias occidentales y del Brasil, ya utilizaban la técnica del slapping en el contrabajo. Y es de estos conjuntos organográficos —lo podemos anotar sin vacilaciones— de donde procede la modalidad tangoística en que fijamos nuestra mirada.

En toda la extendida perspectiva de la música afroamericana, además, constituye un sistema organográfico universal que, sin discusión, descende en línea recta de los "toques" de su antecesor en las orquestas afroamericanas, el ya mencionado washtub.

Singular paradigma de esa manera de pulsar el agente sonoro más grave de la familia de los cordófonos de frotación, fue, en la Argentina, Leopoldo Thompson, contrabajista y guitarrista de fuste y de fusta. Durante el lapso comprendido en el decenio de 1910, Thompson alternó estos miembros<sup>r)</sup> organográficos en diversas orquestas de primera fila, entre las consagradas a la música urbana de nuestro país.

Por desconocimiento de los hechos apuntados y por causa de que el diestro músico afroargentino citado conquistó singular predicamento en el horizonte estético, gracias al ponderable caudal técnico de que era depositario y a la elegancia de su musicalidad, se ha supuesto, en forma errónea, que el ritmo cayengue fue una creación personal de este fino artista.

Según hemos visto, este recurso organográfico constituye, por el contrario, una invención folclórica. Es uno de los africanismos más destacados y originales, así como tradicionales, que se pueden obser-

var en el lenguaje de la música afrerrioplatense, en el tango y en la música afroamericana en general.