

B STAMOS, pues, asistiendo al reinado de un instrumento de origen humilde, tan humilde que hasta hace unas décadas —y a casi un siglo de su incorporación folklórica— ni siquiera merecía el título de instrumento musical. Hoy, Su Majestad "EL CAJÓN" es Rey de la jara, na, altar de la marinera, sabor del tondero, cintura del festejo y quimba del valsésito criollo bien "picao".

Pero su reinado quizá sea más cuantitativo que cualitativo. Aplicado desde hace unos diez años a dar ritmo de fondo al vals criollo, resulta casi infaltable —al lado de las redivivas castañuelas— en las grabaciones fonomecánicas de este género. Súmese a ello la proliferación de "restaurantes criollos" con "show" de jara y orquesta criolla, donde el cajón martillea por igual valeses, polkas, festejos, tonderos, atraces y marineras, y llegaremos a la convicción de que, a la jerarquía del instrumento en su confección artesanal y a la profusión de nuevos instrumentistas (cajoneros o cajoneados) asoman, peligrosamente, la saturación, el abuso y el "snobismo"....!

Ya en la primera parte de esta nota, aparecida en el "DOMINICAL", del 14 de dic. del 69, hicimos mención de los amos de la guardia vieja: desde el "Mono" Aristides, hasta Monse-

su majestad

EL CAJÓN

por nicomedes santa cruz

rrate — pasando por el "Gancho" Arciniega— entre los profesionales; y desde Aramburú hasta don Pancho Grana entre los aficionados de nuestra sociedad.

En cuanto a la confección artesanal del actual cajón, los hay de muy variados estilos y dimensiones: achatados y con asa, tipo maletín "James Bond"; grandes y toscos como ataúd de pueblo; pequeños como alcancía de santo; barnizados, charolados, pintados en blanco, verde, negro o rojo y blanco como la bandera peruana; con el monograma del Centro Musical o las iniciales de su dueño; claveteados con tachuelas doradas; en fin, no hay dos cajones iguales, aunque en la novísima hornada no hay dos cajoneros que toquen diferente.

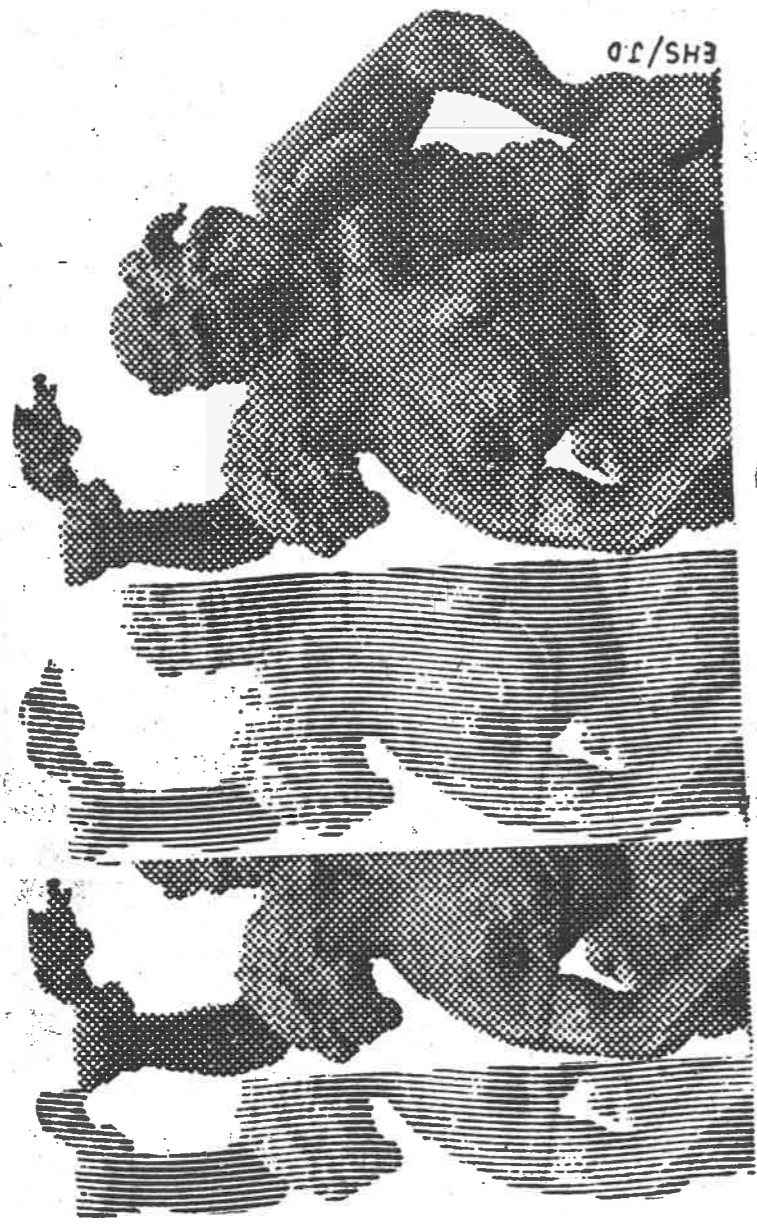
EL CAJÓN EN AMÉRICA

Contrariando la presunción de algunos aficionados, empecemos por declarar que el cajón como instrumento no es —o no ha sido— exclusividad de nuestra costa peruana ni de nuestro Perú mestizo de inga y mandinga. Don Fernando Romero —ese casi solitario investigador de la influencia negra en nuestra patria— nos dice: "Nuestro cajón tiene en Cuba un hermano gemelo que es percutado con las manos o con pequeñas baquetas de madera y en los Estados Unidos otro que tocan con huesos o baquetas, según Krahbiel. Esa primera forma de sacar el ruido ha desaparecido entre nosotros, pero fue bastante usada". ("Afroamérica", Vol. 1, p. 51. Méx. 1945).

Pero ha sido don Fernando Ortiz, etnólogo cubano, quien realizara el estudio más completo sobre el cajón.

Don Fernando, usando ese vocablo de su creación —"transculturación"— hoy tan socorrido, nos habla de "Una transculturación que da rango de instrumento de música a un pequeño y modesto envase de madera, de los que utiliza el comercio para transporte manual y conservación de ciertas mercaderías".

Ortiz consolida la categoría instrumental del cajón catalogándolo como TAMBOR XILO-



AL PIE DEL ARPA Y CAJEANDO

El tambor para el negro africano es uno de los medios de comunicación con sus dioses. Donde el negro conservó el tambor, ya en Brasil, Haití o Cuba, presenó su religión ancestral.

Donde se lo arrancó el esclavismo, donde lo perdió por el mestizaje de "carnes y bailes", o donde le fue imposible conseguir los elementos (troncos para ahuecar, tablas para duelas, cuero para parches) indispensables en su fabricación, nació el sucedáneo. Se perdió la "lengua" natal, la función ritual del "toque", la grafía, la fonética percusiva del "toque". Pero quedó el RITMO. Ritmo afroperuano, en nuestro caso. Y para ello sólo bastan unas gotas de sangre negra, el resto lo hace el atavismo. Hace ya dos siglos, en Lima y en nuestra costa, se recurrió a las botijas de cerámica ("llamador" y "repicador") para ritmar zamacueca y tondero. A la mesita llamada tambo-rete, al parecer, originada en el africano kuá-kuá, especie de banco o taburete cuadrado que los negros impongú (Congo Brazzaville) Romero supone se derive el nombre de nuestra zamacueca, o sea samba-kuakua, de samba "Baile", y kuá-kuá. Desde esa lejana época data también la costumbre de dar ritmo al tondero y zamacueca repiqueteando sobre la caja de resonancia del arpa, instrumento ésta —a la par que la vihuela— muy común en la orquesta de los bailes de tierra. De ahí el dicho popular:

Al pie del arpa y cajeando.
Que servía también como refrán para indicar tareas múltiples o recargadas.

En Chile, aún se estila ritmar la cueca repicando al pie del arpa, pero hace mucho que arpa, arpista y repicador desaparecieron de nuestra costa.

No se crea sin embargo, que nuestro cajón deviene del tamborileo al pie del arpa. Si bien anotamos líneas arriba que el tambor es el medio de comunicación entre el africano y sus dioses, en África también hay tambores xilofónicos o de madera. Ocorre que entre los congos es sacramágico el toque de palos (de ahí la afrocubana Regla de Palo en sus cabildos congos). En Congo existe un tambor de tronco ahuecado que se coloca horizontalmente sobre una base y se tañe con dos palos, su nombre es katá. Pero Vissea, en su Dictionnaire Fiot, nos dice que en lenguaje fiote o del Congo, katá es nombre que se da a una "caja" de las que sirven para envase de objetos, mercancías o equipaje. "Ese vocablo aplicado a un tambor tanto querría decir en el Congo como caja o cajón". Y este significado bien pudo provenir de los congoleños, cuando —ya sojuzgados por los colonizistas— aprendieran en su tierra a usar tales envases de los blancos como instrumentos de música. Tal como más tarde ocurriría en Haití, Cuba y Perú.

FONICO. Ello, contra la opinión de algunos musicólogos que lo discriminaban pese a ser —y quizá por ello mismo— entre la gente pobre y presidarios de Cuba. "el más socorrido y generalizado sucedáneo del tambor".

Luego don Fernando nos habla de la rumba de cajón, el baile de cajón y de la timba o baile de cajón pelao. Describe un conjunto de percusión compuesto por tres cajones: Uno grande, llamado caja y que se toca sentándose sobre él y percutiéndolo con una mano sobre el frente y otra al costado. Otro mediano, llamado cajón segundo, que se bate sobre las dos cabezas de derecha e izquierda, también con el músico sentado sobre él. Y, finalmente, uno pequeño o cajón tercero, que el músico, sentado en silla, coloca sobre sus rodillas y percute en la cabeza con la mano derecha, alternando con golpes en el frente con la izquierda. Este trío de cajones suplió en ciertos casos a los tres sagrados tambores batá, de la liturgia lucumí. Los tambores batá son bimbembraños y ambipercusivos porque son percutados con sendas manos en ambos parches. Su forma es clepsidrica y sus nombres son Okónkolo (u Omelé) el más pequeño, Itófele el mediano e Iyá el de mayor tamaño, que es "la madre". El tambor Iyá es tañido por el jefe del trío, cuyo título es olubatá akpuatá ("tamborero principal").

El cajón, agrega don Fernando Ortiz, está doquiera haya música de negros en proximidad de blancos, en trance de ocultación o de traspaso y mestizaje de bailes y carnes. "El cajón, el despreciable cajón, arrojado por el blanco y acariciado por el negro, ha sido un encubridor de la música africana. El primer instrumento mulato".

Sorprendente. Pareciera que el cubano profesor se refiere al cajón peruano. Si hasta nos viene a la mente esta popular copla norteña:

Dale golpe a ese cajón,
que se acabe de quebrar
que en la casa del patrón
cajones no han de falta.

"DOMINICAL" - EL COMERCIO -
15-111-70