

## APORTACIONES DE LOS AFROARGENTINOS A LA MÚSICA

La cuestión de los elementos, los principios, los patrones, los trazos y complejos culturales que los negros y sus descendientes aportaron a la órbita de la cultura argentina —tanto la espiritual o no material, a la que el filósofo Herbert Spencer denomina "lo superorgánico"— constituye un asunto que se ha debatido en muy insuficiente medida y, sobre todo, con un desconocimiento absoluto e increíble de las aportaciones con que los negros han contribuido a otras civilizaciones americanas, así como de las culturas desarrolladas en la propia África, antes de que hiciera irrupción la invasión europea y diezmará destruyese y saquearan los museos y bibliotecas del inmenso continente. Es un problema en el que se armonizan factores culturales, sociales y políticos, así como vinculados con las etnias y el ~~xxx~~ "racismo".

Resulta evidente que sin un conocimiento profundo de las culturas africanas trasladadas al Nuevo Mundo por la nefasta corriente de la trata negrera, es imposible debatir el problema que nos ocupa y llegar a conclusiones lógicas y científicas. Porque no es posible realizar estudios e investigaciones en este difícil territorio, localizar los africanismos y evaluar o pesar el grado de entidad que puedan haber hospedado en el cuadro de la cultura del país.

Por otra parte, el hecho de que algunos de los africanismos a que nos referiremos en seguida, referidos al territorio musical, coreográfico y organológico, hayan palidecido o se hayan borrado en forma absoluta con el paso de los años y la merma —esencialmente por ~~xx~~ ~~xxx~~ el cauce de la absorción biológica del elemento étnico africano en nuestro país y en otras naciones americanas— no resta un ardite al valor y al sentido que albergaban en su hora. Además, lo que resulta incuestionablemente significativo y trascendente, es la comprobación de su presencia en ~~xxxxx~~ cualquier período del desenvolvimiento cultural.

Requiere el estudio del problema a que aludimos, una serie de investigaciones y conocimientos en distintas zonas de la cultura africana y de la afroamericana, como la social, la histórica, la antropológica

gica, la técnica y estética. por consiguiente, no es un asunto que pueda enfocarse y dilucidarse a vuela máquina y sin haber penetrado de manera vertical en la génesis y evolución de otras culturas afroamericanas. De ahí que, hasta el instante en que vivimos, el terreno que ocupa nuestra atención no ha sido transitado por ningún estudioso capacitado para esta laboriosa faena.

Nosotros, que ya hemos investigado los africanismos que palpitan en distintas latitudes del Nuevo Mundo, incluidas, entre otras, la afrobrasileña y la afroestadounidense, así como la africana, nos hemos consagrado también al estudio de los patrones, los trazos y complejos de las culturas del África trasladadas por los esclavos y sus descendientes a playas del Río de la Plata.

En el presente caso, nuestro cristal biconvexo se ha detenido sobre las cuestiones vinculadas con la música, con la organografía y la danza. Resultado de lo cual ha sido la comprobación de una dilatada serie de africanismos, sobrevivientes o fenecidos, en los ámbitos a que nos hemos referido. Líneas más abajo pasamos a enunciar aquellos que acusan mayor entidad y que pueden ser advertidos con cierta facilidad.

1. La morfología antifonal o responsorial. En ella dialogan el colista y el coro, o dos medios coros. Aparecía en todas las expresiones del candombe y la semba. Se trata de la característica contextura, de puro cuño africano, denominada call and response, vale decir, "llamado y contestación", en el lenguaje técnico de la etnomusicología. La frase que entona el coro, llamada refraino estribillo, es lo que en poesía se denomina "ritmo negro" o "rima suplementaria". Es el equivalente de los famosos oyé ye yumba! y Yun ban be! de los candombes afrorioplatenses. Y aparece lo mismo en la conga, la rumba y el son afrocubanos que en el candomblé, xangó, batuque o macumba afrobrasileños. La importancia de esta morfología acusan un grado tal de significación en la música de matriz africana que, aun las canciones entonadas en unísono o en soli, reveñan en su diseño los trazos de la forma antifonal, pues una frase musical refleja, completa o contesta de alguna manera la otra.

2. El empleo de figuras coreográficas como la ombligada, presen-

te en el candombe y el tango arcaico, cuando nuestra música popular urbana se bailaba en pareja suelta. En este sentido, subrayemos la figura en que los bailarines ejecutan sus figuras con las piernas semiflexionadas, tal como ocurre en todos los bailes africanos y afroamericanos, así como se observa en los eres <sup>africanos</sup> —lo que erróneamente se denomina "fetiche"— ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~. De la ombligada nos ocupamos en el capítulo

3. El skat o scat, forma inarticulada de canto. De ritmo percusivo y señalado con insistencia, en su regazo las palabras y las sílabas se desnudan de sentido semántico para conservar sólo el valor rítmico y tímbrico. La voz humana frasea de modo muy sincopado, imitando los instrumentos de la orquesta o del conjunto organográfico. Es una modalidad típicamente africana. Sus raíces pasan por las sesiones de canto y danza de la plaza Congo de Nueva Orleans, Estados Unidos, durante el siglo diecinueve, y penetran en el África occidental, el Congo y Angola, donde constituye una manera característica de vocalizar. Logra el scat una perfecta transcripción del timbre, del fraseo, de la articulación y el acento de los distintos ~~xxxxxxxxxxxx~~ miembros organográficos.

4. La utilización de la llamada "voz de caña quebrada", que no es otra cosa que el cultivo de los timbres dirtyes o "velados", característicos de toda la música nacida al socaire de las culturas africanas y afroamericanas. La ejecución del músico de escuela tiene por meta conquistar el más elevado plano de puridad en el territorio tímbrico, a tal punto que, en los instrumentos aerófonos, el vibrato está absolutamente desterrado. No acontece lo mismo en la música de cuna africana. Los cultivadores de esta música velan los timbres y se valen constantemente de efecto de vibrato, inflexiones, tremoli e ininterrumpidas variaciones y mudanzas sonoras, y los instrumentos tratan de "hablar" y "cantar", desde los membranófonos hasta los cordófonos e idiófonos. De ahí el timbre cascado, turbio "rugoso", metálico que aparece en toda la música de ascendencia africana.

5. El cultivo de la improvisación, es decir, de la creación musical espontánea, efectuada sobre la base de un tema dado o sobre los

acordes de una melodía. Constituye un arte difícil, que requiere del músico un profundo dominio de la técnica instrumental y una inspiración que fluya sin vacilaciones ni lagunas, para que el discurso no se debilite y se desenvuelva con coherencia, fluidez y persuasión. Grandes maestros del arte de la bella combinación de los sonidos, como Bach, Franck y Mendelssohn, fueron singulares improvisadores. Música de legítima genealogía folclórica, nada extraño resulta que la improvisación constituya la piedra angular del edificio de la música surgida de matriz africana. Porque es incuestionable que este factor se halla con mayor frecuencia y generosidad en la música folclórica creada al amparo o por la inspiración de los negros, tanto del África occidental como del Nuevo Mundo. Además, como los "primitivos" creadores de esta música eran tañedores y cantantes espontáneos, intuitivos, que nada sabían del arte ni de la ciencia de la agrupación de los timbres, sino que creaban empíricamente una estética propia, lógico es que este elemento adquiriera una vibración de tan dilatado alcance. Realizada por hábiles músicos, puede elevarse a las más altas cumbres de la expresión y de la éxtasis musicales.

6. La utilización del canto de labor, en machacadores de maíz, trabajadores del campo y braceros en plantaciones y cultivos, en la órbita de nuestras provincias, durante la época de la esclavitud y aun en períodos posteriores a la servidumbre involuntaria. El canto y el tañido de la tabla de lavar de las numerosas lavanderas afroargentinas que realizaban sus modestas y esforzadas labores en la ribera del Río de la Plata. Su instrumento de labor, convertido en instrumento musical, era tañido y restregado con grandes clavos, con los broches que utilizaban para asegurar las ropas a las cuerdas que tendían para que secaran o con "uñas metálicas" o dedales. Este miembro organográfico "casero" aparece en todos los agrupamientos afroamericanos, desde los Estados Unidos hasta el Brasil, pasando por las Indias occidentales y varias naciones sudamericanas. Señalemos que en algunas provincias de nuestro país hemos registrado la especie denominada cumbe o cumbé.

7. La presencia del tambor, en los albores del tango, y su empleo en etapas posteriores. Además, la imitación de los membranófonos merced a la percusión de las cajas del bandoneón, el "rascado" de las cuerdas del violín y aun la caja del piano.

8. La significación que adquiere el ritmo, que, como se sabe, constituye uno de los cuatro elementos más importantes de la música, juntamente con la armonía, la melodía y el timbre. La preeminencia del ritmo resulta evidente en la música fundida en crisoles africanos, por causa de que el ritmismo de los negros es superior al de los demás pueblos del mundo, acaso con la excepción del hindú, cuya música, en este sentido, posee tantos puntos de coincidencia, producto de una lejana, aunque dilatada, convivencia. Desde luego que esta característica no responde a motivos somáticos o étnicos, sino a razones de orden cultural y social. Se singulariza el ritmo negro por la peculiar diversidad y complejidad de sus acentuaciones, ~~complejidad y diversidad~~ complejidad y diversidad que no respetan las normas comunes en los ritmos conocidos hasta que se tomó contacto con la música africana. Pues los acentos se anticipan, se retrasan y suspenden con una naturalidad y espontaneidad singularmente raras. En el candombe, la milonga y el tango, sobre todo en su forma arcaica, el pulso rítmico identifica a estas especies, en la misma medida en que lo hace en otras manifestaciones estéticas de índole popular o folclórica.

9. La función preponderante que desempeñaba el tamborero en los candombes y otras ceremonias y danzas africanas trasplantadas al Río de la Plata, en la dirección de las figuras coreográficas, en su comienzo y finalización. Porque el tambor "llamaba" a los bailarines y dirigía la ejecución de las distintas figuras coreográficas. El mismo hecho hemos comprobado en los rituales del candomblé afrobrasileño, así como en los xangós y macumbas de igual identidad.

10. El ampleo de instrumentos de percusión, idiófonos de choque o entrecchoque o fricativos, por pares. Uno de los miembros de la pareja es el "macho" y la otra la "hembra". En los palitos —que no eran otra cosa que las conocidas claves xilofónicas afrocubanas que han dado la vuelta al mundo— que aparecían ineludiblemente en los candombes, las sembas y otras especies de la música y la coreografía afro-rrioplatenses, encontramos el ejemplo de lo dicho.

~~11.~~ La utilización de la voz en registros armonizados produce un efecto peculiar en la música popular, característico de ella la música argentina en sus formas africanas y en sus derivaciones

11. El tañido percusivo del contrabajo, sea con la mano, el arco, un alambre o una cuerda gruesa, en lugar de emplear el arco en forma normal o efectuar pizzicati. De esta manera de ejecución nació el ritmo cayengue —no cangengue como, por error, se pronuncia o escribe el vocablo, que deriva de la voz kimbundu, una de las lenguas bantúes, ka-yengue—, del que nos ocupamos en otra parte de esta obra. En esta forma, el contrab<sup>a</sup>jo se convierte en un miembro organográfico idiófono de percusión. La misma función desempeña en otras latitudes de América influidas por los negros. Pues se trata de un africanismo importado a las cuatro esquinas del Nuevo Mundo por los esclavos.

12. La utilización intensiva del violín en los orígenes de la música folclórica afroargentina y la presencia de violinistas populares que lograron destacarse holgadamente tanto en las fronteras folclóricas como en el hemisferio popular. Entre estos músicos asomó su silueta el famoso negro Casimiro, entre muchos otros. De este instrumentista nos ocupamos en otra parte de este libro. Proviene la influencia de que hablamos o africanismo, de la gravitación que en el África han ejercido distintos cordófonos, desde el primitivo violín de una sola cuerda hasta el kora o arpa de veintiún hilos vibratorios. El Brasil, Cuba, los Estados Unidos y otros países americanos han recogido asimismo esta influencia.

13.

12. La aplicación de la escoba a funciones musicales, como instrumento idiófono de fricción o fricativo. Era la pequeña escoba que esgrimía el "maestro de ceremonias" o "escobero" de los candombes. En distintos países del África se han registrado idiófonos consistentes en diversos tipos de escobas fabricadas con hojas o ramas de distintos árboles o arbustos. De acuerdo con lo que anota Cervantes en Rinconete y Cortadillo, en España la escoba se tañía como un pandero.

14. La práctica reiterada de la improvisación, del ostinato, del stacato, la síncopa, el falsetto y otros elementos musicales. Algunos de los cuales, si bien no son de cuna africana, surgen en todas las expresiones de la música del África y sus derivados americanos.

15. Las denominaciones de especies musicales, aunq aquellas que no provienen directamente de fuentes africanas. Figuran o figuraron entre ellas la bambula o bamboula —no bámbula como por ahí se ha es-

crito—, calenda, calinda o caringa; candombe, cumba, cumbe o cumbé; semba, llamada charanga en la provincia de Corrientes; chika, chica o congo; tango, zamba, marote, milonga, gurumbé o corumbé, malambo —pariente verbal de Malamba y Malambe, denominaciones de uno de los dioses africanos que integraron el conjunto de dogmas y creencias afro argentinas—, malimba, danza de genealogía africana, oriunda de la zona de las culturas bantúes, la cual dio origen, en la zona del Caribe, a la conocida ~~güguin~~ ~~a güguin~~ beguine o béguine.

16..En la chacarera, el gato y otras especies de nuestra música folclórica, la percusión simultánea o alternada del parche y los aros del bombo; así como la birritmia y la polirritmia derivadas de esta aplicación de las técnicas organográficas africanas de ejecución. Por lo cual encontramos en las melodías ~~xx~~ compases binarios, mientras el bombo tañe en tres tiempos. Directamente del candombe vienen estas tecnologías.

17. La presencia, en los albores del tango, de guitarristas que rasgueaban miembros organográficos de siete, ocho, nueve, once y aun doce cuerdas. Era una manera de acercar los timbres instrumentales a los sonidos de los singulares cordófonos que exhibe la cultura africana y, sobre todo, el kora o arpa, ya referido.

18. El toque simultáneo de diversos miembros organográficos por un mismo instrumentista. Grandes cultivadores del tango arcaico como Ángel G. Villoldo y José Luis Padula, pulsaban sincrónicamente la armónica de boca y la guitarra. Para lo cual colocaban el instrumento aerófono en una especie de atril de madera, en forma de cruz, asegurada a un cinturón. El negro Fermín da Silva —silueta destacada en el escenario de la "música callejera" afroargentina— era un "hombre banda"; tañía el guitarrón, el bombo, la armónica de boca y otros instrumentos musicales, muchos de ellos en forma ~~xx~~ simultánea. En Cuba, Ignacio Villa ("Bola de Nieve") cantaba acompañado con su propia ejecución del piano y tambores conga.

19. La explotación de cualquier objeto o elemento como instrumento musical de percusión, de fricción o membranófono. Entre los cuales aparecían valijas, bancos de madera, platos, tablas de lavar, latas;

29. En el canto afroargentino, la colocación de las manos en la boca con el objeto de desfigurar y dar nuevos "colores" a los timbres vocales. El autor alcanzó a escuchar cantadores afroargentinos que se valían de este recurso vocal, que en el África situada al sur del Sahara es un procedimiento corriente, sobre todo en la música secular.

30. Presencia de cantos litúrgicos, recogidos de la tradición oral por quien esto escribe. Se refieren a dioses africanos como Zambi, Dios supremo de la religión bantú, Creador y Señor Todopoderoso; Sàngo, Shango, Shangó o Changó, Dios del trueno y las tempestades, en las fronteras de la liturgia nagó; Malemba, Malembá o Malembe, Lemba o Lembá, numen de la gestación, de la generación, el nacimiento y la infancia de los seres humanos, en la órbita de las culturas bantúes; Kambarangá o ~~Kaka~~ kambaranguanje, divinidad congoleña que equivale al Changó de los yorubás; Kalunga, Calunga, vocablo derivado del kimbundu, es uno de las divinidades del panteón angola-congoleño representada por el mar.

de la "ombligada", embigada, umbigada, "golpe de frente", "panzaso" o "golpe pélvico", en el candombe y en el tango argentino, cuando nuestra danza nacional se bailaba en parejas sueltas.

32. El ritmo del tango arcaico, ubicado por nosotros, por vez primera, en músicas del África occidental, del Congo y Angola, territorios estos dos últimos dominados por las culturas bantúes, y el primero, cuna de las más desarrolladas civilizaciones sudanesas y guineo-sudanesas islamizadas.

33. El famoso "paso de candombe", pintado con subido realismo por Pedro Figari. Estriba esta característica típica de la cermonia afro-rioplatense a que alude su nombre, en una marcha en que la disciplina se torna férrea. De izquierda a derecha y viceversa se mueven los cuerpos de los danzarines. Erguida la cabeza, los hombros se adelantan ligeramente al cuerpo. Muévase el vientre hacia adelante y hacia atrás. Vale decir, se realizan movimientos serpentinos similares a todas las danzas africanas y afroamericanas.



34. El "corte", la "quebrada" y los "deslizamientos" que se realizan en el tango, provienen de las figuras y dibujos coreográficos del candombe.

35. En el tango, el enfoque de los instrumentos musicales de matriz europea sobre la base de técnicas ilegítimas. Los violines, por ejemplo, "rascados" en el cordal para imitar los ~~xxxxxxx~~ miembros organográficos idiófonos fricativos provenientes del África; el bandoneón percutido en sus cajas, para reemplazar los tambores; etcétera.

36. El empleo de papel de lija como miembro organográfico de fricción o fricativo. Proviene esta técnica "instrumental" del tañido del cassuto y otros miembros de la organografía nacida al amparo de las culturas africanas, y del que derivaron el reco-reco, el guiro, la tabla de lavar, la escoba, entre otros, ~~xx xxxxxxx~~. La milonga y el tango en su puericia hacían uso del procedimiento organográfico de que hablamos.

37. Ritmo cayengue.

38. Polímetros.

39. La utilización de miembros organográficos de genealogía africana, en el candombe y otras manifestaciones culturales afroargentinas, de instrumentos musicales de esa procedencia. Entre los cuales pueden mencionarse una gran variedad de membranófonos de distintas morfologías y técnicas de construcción y tañido, marinbas, mazacayas, palitoca, adjás, agogogós, maracas, etcétera.

40. El empleo de la interjección Aié, que ~~xxxxxx~~ proviene de las culturas sudanesas. ~~xxx xxxxxx xxxxxxxxxx~~. Denota "placer", "alegría", "gozo", "satisfacción", "contento". Surge este vocablo en distintos idiomas africanos pertenecientes a las mencionadas culturas. Pero asoma con mayor frecuencia en el lenguaje yorubá o nagó. Se vincula con las celebraciones africanas de año nuevo, durante las cuales se invoca o "llama" a todos los òrisas, orishás, orixás u orichás, vale decir, los dioses secundarios o menores de la religión de los yorubás o nagós de Nigeria, en el África occidental. proviene el término del sustantivo aye, que significa "cielo", "espacio libre", etcétera. En el Río de la Plata, la mencionada ceremonia debe de haber tenido lugar. De otra manera, no se explicaría su presencia en el candombe de la palabra que estudiamos.

41. La realización de sepelios y bodas con acompañamiento de cantos, tambores y la portación de estandartes y lábaros.

42. La verbalización de los diseños musicales. De esta modalidad provienen los skats o scats. Los campaneros afroargentinos "cantaban" los toques que efectuaban en sus campanas., merced a onomatopeyas o "traducción" de ellos a través de ritmos y tañidos. Además, el contoneo o "baile" siguiendo los ritmos que ejecutaban en ~~xxx campanas~~ sus instrumentos.

43. "Topada" o "tapada", en la que los tambores de los candombes y las comparsas afroargentinas efectuaban "duelos", "torneos", "contienda" o "batallas", "contrapuntos" o "competencias" que efectuaban al encontrarse frente a frente los diversos grupos de músicos y bailarines.

44. La simbiosis de elementos religiosos y seculares, como se advierten en el candombe. Pues sus integrantes llevaban la efigie de San Benito, aunque era una celebración de carácter secular, aunque en sus orígenes pueda haber ~~existido~~ poseído una índole litúrgica.

45. La utilización de polímetros, que dan por resultado ritmos en los que se advierten ciclos polirrítmicos de tres sobre cuatro idénticos a los que se observan la música congoleña, en la rumba y en el jazz.

46. El empleo de vocablos por su valor sonoro, mélico, más bien que por su contenido semántico. De donde provienen las onomatopeyas o imitación del sonido de lo que significa.

47. La "reinterpretación" de ciertos valores musicales de matriz europea, según los conceptos y técnicas de la música africana.

48. El empleo de un pañuelo —el famoso tignon o madrás que se ha paseado por todas las zonas de América en que los negros ejercieron alguna influencia social o cultural— que utilizaban las negras para sujetarse el pelo, como elemento decorativo, en danzas argentinas como la zamba y la cueca. En el flirteo del hombre a la mujer. Recurso ampliamente registrado en la Argentina y el resto de América latina, fue registrado en el África con anterioridad a la irrupción de los europeos.

49. El cultivo intensivo del ostinato, del stacato, de los efectos de síncopa, falseto, calderón y otros elementos, algunos de los cuales no son de origen africano, pero aparecen en todas las expresiones de la música nacida al socaire de las culturas de esa matriz.

50. La similitud que exhiben los primeros tríos y pequeños conjuntos organográficos del tango, en su instrumental, en sus ritmos y timbres, con grupos instrumentales de las Indias occidentales y del Brasil. Sobre todo, en ~~XXX~~ el gran país sudamericano, lo dicho se advierte en los organismos consagrados al cultivo de los coros.

51. El empleo de la interjección aié, que denota alegría, exultación, júbilo, y asoma en todas las manifestaciones de la música afroamericana, tanto de las Indias occidentales como de los Estados Unidos.

52. La polirritmia o birritmia características de la chacarera, del pala-pala y el gato. Deriva este elemento de la percusión del bombo en tres tiempos, mientras la melodía se desarrolla en compases binarios.

53. El tañido simultáneo de miembros organográficos de distintas familias por un mismo instrumentista. Ángel G. Villoldo y José Luis Padula, entre otros, tañían sincrónicamente la armónica de boca y la guitarra. Para lo cual colocaban el aerófono en una especie de atril de madera, en forma de cruz, asegurada a un cinturón. Por su parte, el negro Fermín da Silva, que era un verdadero "hombre banda", tañía el guitarrón, la armónica de boca, el bombo y otros miembros organográficos, muchos de ellos en forma simultánea.

54. La colocación de la mano izquierda, ahuecada, en la axila ~~ixx~~ ~~qxixxxx~~ derecha y la presión de aquélla contra el brazo de este lado, con el objeto de obtener diversos sonidos. Durante nuestra infancia, hemos observado este procedimiento en integrantes de comparsas y murgas, así como en jovencitos afroargentinos que vivían en una enorme casa de vecindad situada en la calle Juncal, entre Billinghamurst y Sánchez de Bustamante, a la vuelta de la casa en que nació y vivía quien esto escribe.

55. El ululato y el grito, en la música vocal, o como manera de