

RELACIONES DEL "JAZZ" CON LA MUSICA AFROANTILLANA

Por Néstor Ortiz Oderigo

Desde el siglo XVI, la música afroantillana empieza a correr mundo. Influye en España y en Latinoamérica. A partir del año 1817, en la plaza Congo, de Nueva Orleans, danzas afrocaribes como la calinda, la juba, la bamboula y la chica, llevan a Luisiana el hábito genuino y estremecedor de la coreografía negra de las Indias Occidentales. Desde Buddy Bolden, hasta Scott Joplin, las subdivisiones del binario de los negros del Caribe se infiltran en el ragtime y en el jazz. Y a partir de los años cuarenta, los "ultraístas" del arte hot "descubren" estos ritmos, que inyectan nueva sangre en el corazón de la música "nueva".

EN la vida del jazz, la década de 1940 fue una década de experimentación, de "trabajo de laboratorio". Febrilmente se buscaban nuevas fórmulas susceptibles de lograr una completa y radical renovación de los medios técnicos y expresivos del arte hot. El buceo en las aguas de la música antillana abrió un camino hacia esa meta. Por otra parte, interesante resulta señalar que, simultáneamente con el "descubrimiento" de los ritmos negros de las Indias Occidentales por los cultivadores del jazz "ultraísta", en distintos países se produjeron movimientos musicales originados sobre la base de ritmos negros.

Fue así como presenciamos el nacimiento del mambo, que recibió el espaldarazo en México, pero absorbió diversas corrientes melódicas de Harlem que se fusionaron con el caudal principal, proveniente de Cuba; el influjo que el jazz ejerció sobre formas musicales populares afrobrasileñas, entre ellas el frevo, de Pernambuco; el éxito del calypso en Estados Unidos y en otros países americanos, después del largo silencio que rodeó a esta forma musical, que a fines de los años veinte apasionó al país del Norte, y el nacimiento, en distintas zonas urbanas e industriales del África —especialmente en el Congo, en Sierra Leona, en el Camerún, en Ghana y aun en Sudáfrica—, de morfologías tales como la high life, en las que se observa una curiosa simbiosis afroeuroamericana.

Por cierto que la gravitación del arte sonoro de los negros de las Indias Occidentales, que no sólo se advierte en el jazz, sino también en la música de otros países, no constituye ninguna novedad. Se desplaza muy lejos en el tiempo y aparece en los albores de la música afronorteamericana. Desde el siglo XVI, la música afrocaribe empieza a correr mundo. Y antes de que transcurra mucho tiempo, influye sobre la de España y la de Latinoamérica, así como sobre la estadounidense. La Habana y Luisiana efectuaban un activo intercambio cultural. En las orillas del Mississippi, músicos afrocubanos cantaban y tañían sus instrumentos. Desde 1817, en la famosa plaza Congo, de Nueva Orleans, se ejecutaban danzas negras provenientes de las Antillas, como la calinda, la habanera, la majumba, la juba, la congo, la counjaille y la chica. Y los miembros organográficos utilizados eran de idéntica procedencia. Eran tambores conga y bamboula, marimbas y marímbulas. Porque, desde mucho antes de que el jazz abriera los ojos al mundo, la música afroestadounidense y la afroantillana habían ya unido sus cauces y se habían establecido profundos vínculos que luego fueron debilitándose por la influencia más densa del factor afroanglosajón sobre el elemento afrocriollo de Luisiana que, con el triunfo de las armas del Norte en la guerra de secesión, se vio disminuido.

Además, durante dilatados años, los esclavos introducidos en territorio de Luisiana no provenían directamente del África. Llegaban de Cuba, de Haití y de otras Antillas. Por otra parte, en ambas islas y en la citada región sureña norteamericana, las culturas africanas se sincretizaron con la francesa y la española. Y siervos de la misma procedencia fueron introducidos en los tres países. Por eso, las canciones de labor haitianas guardan una singular similitud con las afronorteamericanas, y el ragtime —género pianístico de los negros estadounidenses— posee reminiscencias de la música de la patria de Toussaint Louverture. Por eso, también, sólo en Luisiana se emplearon miembros de la organografía africana tales como las trompetas de bambú, provenientes de Haití, y marímbulas y marimbas importadas de Cuba.

Si bien resulta evidente que la música afroantillana está mucho más cerca de su matriz africana que el jazz, y a pesar de que su estructura rítmica es singularmente más opulenta y compleja que la del arte sincopado, no cabe duda en cuanto a que la música afrocubana y la haitiana han brindado al jazz ciertas características y que su parentesco puede ser advertido a poco de entrar en contacto con esas ramas de la música afroamericana. Por ejemplo, uno de los ritmos más característicos del jazz, el viejo charleston, que aún pervive en todas sus manifestaciones, clásicas y contemporáneas, y que también aparece en canciones folklóricas de los negros norteamericanos y en danzas afroamericanas como la bamboula, es común en la música afrocubana y en la haitiana; se distingue por su sincopado constituido al agrupar una nota de un tiempo y medio con otra del mismo valor en un compás de 4/4. Los timbres dir-ties o "velados" que utilizan las músicas haitiana y afrocubana, también son característicos del jazz. En toda la música afroantillana se emplea el ~~fraseo~~ fraseo en ondulación descendente, característico del arte sincopado y oriundo del África occidental. El tangana rhythm, variante del charleston, está presente en la música negra de las Indias Occidentales, así como en los spirituals, en los blues, en el ragtime y en el jazz. Además, aparte otros recursos comunes a estos géneros musicales de origen negro, el vocablo vodou, así como los nombres de sus famosas reinas o sacerdotisas, de tanta influencia en Haití, aparecen con frecuencia en los títulos y en las poesías de diversas páginas de blues y de jazz. Entre tantos otros ejemplos, podemos mencionar la pieza clásica en el arte hot rotulada Eh, là bas!, cuyo título es una corrupción del nombre del orishá o dios africano —de singular gravitación en Haití, en Cuba y Brasil— Elegbará o Legbá, mensajero de los dioses o guardián de las encrucijadas en la mitología de los negros del Dahomey.

Los años veinte y treinta fueron años fructíferos en la órbita de la estética referida. Con distintos grados de eficacia, diversos artistas del jazz exploraron y explotaron esta veta, desde Bennie Moten, ~~has~~ hasta Armstrong, ~~xxxxxxxxxxxx~~

Armstrong, pasando por Sidney Bechet y Clarence Williams. Zapador infantigable en diversos territorios del jazz, Duke Ellington abrió picada, en 1929, al grabar Rockin' In Rhythm, obra en que se mancomunan el pulso y la melodía de un spiritual, con un ritmo afrocubano sustentado por las "claves xilofónicas" de esa procedencia. Y no abandonó esta ruta. En ella continúa bregando.

Fundamentalmente, la influencia de la música afroantillana sobre el jazz estriba en la absorción de los recursos que brinda el arte sonoro del Caribe, desde los silencios que se insertan entre las frases del mambo, hasta los poderosos conjuntos de μ bronces que lucen las agrupaciones que cultivan esta especie musical. Pero este derrotero trajo, asimismo, una profunda renovación en el ámbito organográfico de la música sincopada. Fue así como, al lado de la percusión usual del jazz, o en su reemplazo, en las orquestas tomaron asiento uno o más tambores conga, timbales afrocubanos y bongoes, cuando no otros instrumentos de la misma procedencia. Y en los casos en que sólo se utiliza la batería, los ejecutantes imitan, con sus distintos implementos, los diversos ritmos y timbres de aquellos miembros organográficos. Como de costumbre, Duke Ellington abrió rutas inéditas en este sentido. Y en un disco de reciente aparición en los Estados Unidos, que acaba de llegar a nuestras manos, hasta explora los pedregosos caminos del limbo, danza acrobática de los negros de Trinidad, y anima sus ritmos sin incluir ningún instrumento típico.

Desde luego que la vinculación del "nuevo" jazz con la música afroantillana va más allá —bastante más allá— de la simple utilización de cierto ritmo, de algún recurso instrumental o de determinado membranóforo. El arte sonoro de los negros del Caribe mudó por completo la expresión del rostro del jazz clásico. Porque el empleo de las múltiples subdivisiones del binario, la utilización de secciones rítmicas o de ritmos afroantillanos, que tornan más libre el pulso de las versiones, llevan por fuerza, a que los instrumentos melódicos se vean obligados a emplear un fraseo distinto del que usan cuando el beat es regular. Es así como la famosa "línea continua" de improvisación que

caracteriza al jazz de la hora actual, constituye uno de los derivados más directos de la gravitación afroantillana.

Algún crítico extranjero con telarañas en los oídos ha dicho que esta influencia de la música negra de las Indias Occidentales sobre el jazz fue un "exotismo" del decenio de 1940. Sin embargo, en la actualidad, aunque los jazzmen "ultraístas" no busquen deliberadamente el tema y los recursos afrocaribes (y continúan buscándolos), el idioma está plenamente asimilado y palpita cotidianamente en el lenguaje de ellos. Porque han hecho suyos, definitivamente, los ideales estéticos de los artistas del Caribe. Y en buena hora.

EPIGRAFES

1. Formado estéticamente en los esotéricos rituales afrocubanos de los abakuás o ñañigos, Chano Pozo se convirtió en la principal punta de lanza de la penetración de los ritmos afroantillanos en el jazz "ultraísta"; sus "toques" de conga con la orquesta de Dizzy Gillespie son hoy clásicos.
2. Lanzado a lo largo y a lo ancho del mapa de América por las huestes de Pérez Prado, el mambo recibió tantas influencias del jazz como las que, a su vez, irradió a la música sincopada en su dimensión "moderna".
3. Zapador infatigable en diversos territorios del jazz, Duke Ellington abrió picada en las tendencias estéticas del arte hot proyectadas hacia los ritmos e instrumentos musicales afrocaribes.

X.

Llevo además el dibujo a pluma del conjunto vodou haitiano apareció en un folleto de la U. Panamericana.

Muchos de los movimientos artísticos fueron causados por la gran
frustración, entre los surgidos en el territorio del jazz,
durante estos años difíciles, y el fue buena parte de la re-
acción de muchos expresivos músicos al aislamiento hacia
dentro del Caribe. Interesante resulta señalar al
respecto que el hecho ^{de} fue este período de protesta artística
que se reflejó profundamente en la música de "Kendrick"
"arabesca", que tiene a varios instrumentos que simulan
a los instrumentos del jazz de esa época. Solo que Bob Slobodkin
E.V. y Humphrey Lyttelton en Gran Bretaña, se
encontraron en este período.

Esta Nota volverla al libro Visions of the Jazz