

En el desenvolvimiento del jazz la década de 1940
señala un hito ^{tipico} ~~musicalmente~~ ^{interesante}; su ~~impacto~~ ^{influencia}
99 ~~en el mundo~~ ^{en el mundo}, acabando el impacto de
RELACIONES DEL "JAZZ" CON LA MUSICA AFROCUBANA

Por Néstor R. Ortiz Oderigo

*De ritmos
y ritmos*
~~DURANTE la década de 1940, en el ámbito del jazz se operó un curioso~~
~~fenómeno: ritmos característicos de la música folklórica de las Indias~~
~~Occidentales, que en su oportunidad ejercieron su influjo sobre la música~~
~~sincopada, volvieron a gravitar en el llamado jazz "moderno". En efecto,~~
~~a la génesis y al desarrollo de esta tendencia del género, contribuyeron,~~
~~además de las corrientes de la música europea de vanguardia,~~ ^{gracias a la actividad de}
~~diversos~~ ^{ellos}
~~instrumentistas y cantantes de Cuba, entre los que cuentan nombre como~~
~~los de Chano Pozo, Carlos Vidal, Mario Bauzá, José Estévez, Tito Puente,~~
~~Pérez Prado, Tito Rodríguez, Machito y otros, que con sus tambores conga,~~
~~con sus timbales y bongós inyectaron nueva sangre en el corazón rítmico~~
~~de no pocas orquestas de jazz "moderno".~~

Desde aquí → Interesante resulta señalar que simultáneamente con el "descubri-
Seguir
para el 91
17?
miento" de los ritmos afrolatinoamericanos por los cultores del jazz
"moderno", en distintos países se produjeron atrayentes movimientos
musicales originados sobre la base de ritmos negros. Fue así como
presenciamos el nacimiento del mambo, que recibió su espaldarazo en
México, pero absorbió diversas corrientes melódicas de Harlem, que se
fusionaron con el caudal principal, proveniente de Cuba; el influjo que
la música de jazz ejerció sobre formas populares afrobrasileñas, entre
ellas el frevo de Pernambuco; el éxito del calypso en los Estados Unidos
y en otros países americanos, después del largo silencio que rodeó a esta
forma musical que a fines de la década de 1920 había apasionado al país
del Norte, y ~~en~~ ^{e industriales} el nacimiento en distintas zonas urbanas/del África,
especialmente en el Congo, en Sierra Leona, en el Camerún francés, en
la nueva República de Ghana y aun en Sudáfrica, de formas musicales
surgidas bajo el impacto del jazz y de la música antillana, tales como la

high life, en las que se observa una curiosa simbiosis euroafricana.

Por tanto por esta incidencia

~~Desde luego que este influjo de la música afrocubana,~~ *no es un hecho*

~~parte no sólo afecta a los Estados Unidos, sino también a otros países~~

reciente, sin embargo, como se ve. ~~Recordemos que a~~

~~como el Brasil, no es de ahora, sino que viene de lejos. A partir del~~

desde el la música antillana inicia su difusión a través del ~~siglo XVI, los ritmos afrocubanos empiezan a desplazarse por el mundo y~~

aparecen en ritmos en el arte negro, japonés y neg. ~~a gravitar en la música de España y de Latinoamérica. Y durante la época~~

en que Nueva Orleáns fue español, y aun después, La Habana y Luisiana

efectuaban un activo intercambio cultural. Músicos afrocubanos iban a

cantar y tañer sus instrumentos a orillas del Misisipi. *Además,* ~~Por otra parte,~~

desde 1817, en la famosa plaza Congo de esa ciudad norteamericana, era

frecuente la ejecución de danzas afrocubanas como la calinda, la habanera,

la majumba, la juba, la Congo, el counjaille y la chica, al son de ins-

trumentos de igual procedencia, como la marimba, la marímbula y los

tambores conga y bamboula. Vale decir, desde mucho antes de que el jazz

abriera los ojos al mundo, la música afroestadounidense y la afroantilla-

na habían ya unido sus cauces y se habían establecidos profundos vínculos

que luego fueron debilitándose por la influencia más densa del factor

afroanglosajón sobre el elemento afrocriollo que, con el triunfo de las

armas del Norte en la guerra de secesión, se vio disminuido.

Cabe señalar

Por otra parte, durante dilatados años, los *siervos* ~~esclavos~~ introducidos en

territorio de Luisiana no *fuera arrancados* ~~provenían directamente del África occidental,~~

que procedían ~~sino de Cuba, de Haití y otras Antillas. Además, en ambas islas y en la~~

que estaba ~~citada región sureña norteamericana, las culturas africanas se sincreti-~~

zaron ~~zaron con la francesa y la española, y siervos de la misma procedencia~~

De ahí que la canchis labor ~~fueron introducidos en los tres países. Por eso, los cantos de trabajo~~

en dilatar sangrar ~~haitianos guardan una enorme similitud con los afroamericanos; el~~

del tiempo ~~ragtime, género pianístico de los negros estadounidenses, posee reminis-~~

similitudes y paralelos con ~~cencias de la música haitiana. Por eso también, sólo en Luisiana se~~

cultura negra con la bambule, la juba, la calinda, la conga, la majumba, la counjaille.

*instrumento musical*³⁻
emplearon ~~miembros de la organografía~~ africanas, tales como las trompetas de bambú, provenientes de Haití; marímbulas y marimbas importadas de Cuba; etcétera.

Si bien resulta evidente que la música antillana está mucho más cerca de su matriz africana que el jazz, y a pesar de que su estructura rítmica es singularmente más rica y compleja que la del arte sincopado, no cabe la menor duda en cuanto a que ambas especies musicales han brindado al jazz ciertas características y que su parentesco puede ser advertido a poco de entrar en contacto con esta rama de la música afroamericana.

Una ^c de los ritmos más característicos del jazz, por ejemplo, el viejo charleston, que todavía sobrevive en las manifestaciones del jazz clásico y que también aparece en canciones folklóricas de los negros norteamericanos como los spirituals 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 dirty o "velados", ásperos, rugosos que utiliza la música afrocubana y la haitiana, también son característicos del jazz. En toda la música antillana se emplea el fraseo en ondulación ~~descendente~~ descendente, originario del África occidental. El tangana rhythm, variante del charleston, está presente en la música afrocubana, así como en el jazz, los blues y el ragtime. Además, aparte otros recursos comunes a los tres géneros musicales de origen negro, el vocablo vodou, así como los nombres de sus famosas reinas o sacerdotisas, aparecen con frecuencia en los títulos de páginas del jazz y los blues. Entre tantos otros ejemplos, podemos mencionar la composición titulada Wh. La Bas!, llevada al disco por diversos conjuntos de Nueva Orleans y cuyo título no constituye sino

una corrupción del nombre del orichá Elegbará o Legbá, mensajero de los dioses o guardián de las encrucijadas y los caminos en la mitología de los negros del Dahomey.

De ~~Desde~~ *comienzos de* ~~los años~~ *se largaron*
~~A partir de la década de 1920, diversos artistas del jazz exploraron~~
~~las huellas de la sonata con el propósito de explotar sus posibilidades~~
~~y explotaron la veta afrocubana con distintos grados de eficacia, desde~~

De
siguientes
Reservado
Bennie Moten hasta Louis Armstrong. Zapador infatigable en diversos territorios del jazz, Duke Ellington abrió picada, en 1929, al grabar Rockin' in Rhythm, obra en la que mancomuna ritmos y melodías de negro spirituals con un ritmo afrocubano sustentado por las claves xilofónicas de esta procedencia. Insistiendo en esta tendencia estética, creó Maori (1930), The Peanut Vendor (1931), Porto-Rican Chaos (1935), Caravan (1937), Jubilesta (1937), Conga Brava (1941), etcétera.

A través de una versión fonográfica de su autor, vamos a escuchar la página orquestal de Duke Ellington rotulada Conga Brava, en que los vínculos del jazz con la música afrocubana aparecen con toda claridad.
DISCO Nº 1.

Fundamentalmente, la influencia de la música afrocubana sobre el jazz estriba en la absorción de los recursos que brinda el lenguaje del arte sonoro afroantillano, desde los silencios que se insertan entre las frases del mambo hasta los poderosos conjuntos de bronces que lucen las agrupaciones que cultivan esta especie musical de los negros de Cuba. Pero este derrotero trajo asimismo una profunda renovación en el ámbito organográfico de la música sincopada. Fue así como, al lado de la batería usual del jazz, o en reemplazo de ella, en las orquestas que están enro- ladas en esta tendencia toman asiento uno o más tambores conga, timbales afrocubanos y bongós, cuando no otros instrumentos de la misma proceden-

cia, tales como el güiro, las maracas, el "pico de arado" y otros.

El empleo de estos ritmos y de estos instrumentos ha sido resistido por algunos críticos extranjeros que lo suponen fruto de las corrientes del jazz "moderno" o del deseo de lograr sólo el "color local", y no faltan quienes lo juzgan una regresión estética. Sin embargo, desde hace ya buenos años existe toda una tendencia en la música "culto" que busca nuevos timbres y sonoridades nuevas gracias al empleo de músicas e instrumentos étnicos, generados al calor de culturas extraeuropeas, sean africanas, indígenas u orientales. Por ejemplo, compositores tan intran-sigentemente "radicales", como el norteamericano Henry Cowell, han ido a Cuba para estudiar estos miembros organográficos y los han incorporado a la orquesta sinfónica. Y otro tanto ha hecho Prokofieff, quien en su cantata Alejandro Newsky incorporó el güiro afrocubano. Por otra parte, si la finalidad de una sección rítmica es producir ritmos y polirritmos, no vemos por qué motivos los hombres del jazz no pueden hacer uso de estos miembros organográficos, tanto más cuanto que pertenecen a la misma tradición cultural de la que surgió el jazz, la tradición cultural del oeste de África. En este sentido, resulta ilustrativo tener presente que un clasicista de tan rancia estirpe como el pianista Jelly Roll Morton, quien caló hondo en esta veta mucho antes de que se vislumbrara el movimiento estético de que hablamos, no titubeó un solo instante en incorporar las castañuelas a su magnífico Jelly Roll Blues.

De güiros y maracas

la influencia de pu balleus adelante, entre otros ferreos, en el cargo
Un aspecto de este influjo hay que ir a buscarlo en la faz puramente
de la orquesta, pues
~~técnica de la ejecución instrumental.~~ Por ejemplo, varios percusionistas del "nuevo" jazz, al amparo de la gravitación de los "toques" de los tamboreros afrocubanos, pasaron a tañer sus membranófonos "a mano limpia", en lugar de utilizar baquetas. Asimismo emplean el codo para "cerrar" las sonoridades de la caja, como lo hacen los tamboreros africanos y

afroamericanos, e imitan el bongó con la caja, el conga con el tamtam y el ekón con los platillos.

De Orfeus
Llam
Pero la vinculación del ~~denominado~~ jazz "moderno" con la música afrocubana y afroantillana en general va más allá de la simple utilización de cierto ritmo, de algún recurso instrumental o de determinado membranófono. El arte sonoro de los negros del Caribe alteró por completo la fisonomía del jazz en su clásica estructura. Porque ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ el empleo de secciones rítmicas o de ritmos afrocubanos, que tornan más libre el pulso de las versiones, lleva, por fuerza, a que los instrumentos melódicos se vean obligados a utilizar un fraseo distinto del que usan cuando el pulso se señala en forma regular. Es así como la famosa "línea continua" de improvisación que caracteriza al jazz "moderno" constituye uno de los derivados más directos de la gravitación afrocubana. Vale decir que cuando el empleo de los tambores de Cuba se debilitó, el influjo que ejercieron en la sección melódica de las orquestas quedó definitivamente sellado.

Una perfecta ilustración de nuestras palabras constituye el disco que oiremos en seguida. Se trata de la versión de Tin Tin Deo, del saxofonista James Moody, con la colaboración del tamborero y vocalista afrocubano Chano Pozo. DISCO Nº 2.

CONCLUSION

Curioso resulta constatar que sólo un par de críticos extranjeros han captado la enorme trascendencia que encierra el movimiento estético que nos ocupa, en su vinculación con el jazz de filiación "moderna". Y algunos comentaristas británicos y norteamericanos, evidentemente faltos de información de primera mano, han manifestado que la década de ^{afrocubana} 1950 ha venido a demostrar que la corriente ~~afroamericana~~ del jazz es

más bien una fase transitoria que una fuente de inspiración permanente.

Sin embargo, la verdad es que ^{de} ~~xx~~ todas las expresiones del "nuevo" jazz, las que despiertan un interés más duradero y positivo son las que se yerguen sobre la base del tipo de jazz de que hablamos. Por otra parte, al paso de los años comprobamos que el ritmo afrocubano, afroantillano y aun africano se ha enseñoreado definitivamente de las principales orquestas de jazz. Y hay algunas que, por lo menos, alternan los ritmos comunes del jazz con los de procedencia afrocubana. Por otra parte, no cabe duda de que una vez que el ritmo del Caribe se infiltró en el jazz, la música sincopada transformó completa y definitivamente la expresión de su rostro.

Para finalizar cabe que nos preguntemos cuál es el aporte con que ha contribuido esta tendencia de la música sincopada. En primer lugar, digamos que ella brinda al ~~jazz~~ jazz ~~moderno~~ lo que realmente necesita en estos instantes: apego a formas clásicas, base tradicional y elementos largamente evolucionados, en los cuales fundar sus creaciones y sus "experimentos modernos". Porque esta corriente "criolla", a la que hasta ^{ahora} no se ha prestado la debida atención, es mucho más importante en el jazz en general de lo que a menudo se supone. No hay que olvidar que ^{en} Nueva Orleáns, donde el jazz lanzó su primer vagido, la población estaba integrada por españoles, franceses y africanos, y el elemento anglosajón se hallaba, en realidad, en minoría.

Por ~~otro~~ otro lado, es incuestionable que la gran evolución del jazz puede aguardarse más bien en el campo del ritmo y en el territorio de la búsqueda de los típicos instrumentos del folklore africano y afroamericano que lo respalda, que en la órbita de la armonía, donde la música europea parece agotar todas las ~~posibilidades~~ posibilidades. Y en la música afroantillana hay una generosa fuente rítmica y un fabuloso acopio organográfico.

✓ 105 Una copiosa e importante bibliografía en varios idiomas referente al hombre de color en los Estados Unidos, en el Brasil, en las Indias Occidentales, en las Guayanas y aun en el Río de la Plata —ya en 1773 Concolorcorvo, en su Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima, 1773, aludió, aunque con bastante desagrado, a la coreografía de los negros bozales— atestigua que para el pueblo de Cam la danza constituye una necesidad vital y un medio de expresión tan natural como el habla.

NO 11 "Los africanos danzan por placer y por pesar, por amor y por odio; danzan para traer la prosperidad y para alejar la desgracia; danzan por motivos religiosos y para pasar el tiempo —escribe Geoffrey Gorer¹—. Mucho más exótica que su piel y sus rasgos es esa característica pasión por sus danzas; el negro del África Occidental no es tanto el hombre primitivo como el hombre que expresa cada emoción con el movimiento rítmico del cuerpo (...). Los africanos bailaron hasta que por el coloniaje sus familias y sus clanes fueron destruidos, hasta que la ansiedad siempre creciente en ellos, provocada por los impuestos y el servicio militar, entenebreció sus vidas; hasta que los misioneros se lo prohibieron por considerarlo una práctica idólatra y los administradores se lo quitaron porque perturbaba su sueño o impedía al pueblo; ~~trabajar~~ bailaron hasta que perdieron la necesaria energía para bailar. Todavía bailan en las aldehuelas donde no hay administradores ni misioneros, ni hombres blancos. Bailan con un entusiasmo, con una precisión y una ingenuidad que ninguna otra raza ha demostrado; el más pequeño

_____ grupo tiene su propio baile, distinto en vestimenta, movimiento y tem-
1 Geoffrey Gorer: Africa Dances. Nueva York, 1934.

po de los otros".

McMaster², al describir a los esclavos en el siglo XVIII, destaca su entrañable amor a la música y a la danza, y se refiere también a la habilidad que demuestran en la ejecución de tambores y otros instrumentos.

En su ya clásico libro titulado Slave Songs of the United States, William Francis Allen³ se refiere, en particular, a la habilidad con que los afonorteamericanos son capaces de adaptar cualquier texto de una canción a la música de otra, respetando siempre el ritmo con absoluta estrictez.

Dice el historiador norteamericano doctor Benjamin Brawley⁴, en su Social History of the American Negro, * que "la diversión de los primeros esclavos importados al territorio ~~norteamericano~~ de los Estados Unidos consistía especialmente en danzas traídas del África".

Sin embargo, la verdad que el baile no ^{es} constituía sólo un entretenimiento en el ámbito de la vida social del afroamericano, como el citado estudioso manifiesta. Cualquiera que haya observado personalmente ^{la danza} el baile folklórico de la gente de color habrá podido percatarse de que, lo mismo que la música y el canto, ~~las danzas de los negros de América son~~ ^{es} vehículo de expresión natural y espontánea.

El hombre de color somete a una infinita elaboración los rirmos más simples,, bordando sobre ellos intrincadas variaciones que les imprimen un carácter complejo y original. Y, sobre todo, su habilidad para combinar dos o más ritmos distintos no conoce fronteras. Su versatilidad en este sentido es sorprendente, pues no utiliza dos veces

² Mc Master: History of the People of the United States. Nueva York, 1927.

³ William Francis Allen y otros: Slave Songs of The United States. Nueva York, 1867.

⁴ Benjamin Brawley: Social History of the American Negro. Nueva York, 1919.

el mismo diseño musical, ni repite nunca las canciones en idéntica forma, sino que en ellas ejercen un poderoso influjo la improvisación y la variación, características infaltables en la música afroamericana. Porque el dinamismo es uno de los rasgos más sobresalientes de su lenguaje artístico.

seculares.

Exhiben la misma particularidad sus creaciones coreográficas. Ya sea en danzas en las que intervienen nutridos cuerpos de baile o en simples tap dances o zapateados, ejecutados por dos o tres personas, la complejidad que obtienen los negros en su coreografía es verdaderamente extraordinaria. Los cambios rápidos e imprevistos, que no permiten imaginar qué figura seguirá a la anterior, los caracterizan. Sus ritmos son audaces, variadísimos, dinámicos. Sus posturas, difíciles y de una plasticidad exquisita. Pues, así como el legato singulariza a la legítima música del negro, de cualquier país de América, la nonchalance de los movimientos es peculiar e inseparable de sus danzas.

En varios ~~fil~~ films como Hallelujah, Dark Rapture, Way Down South, On with the Show, Syncopation, Stormy Weather, Cabin in the Sky, La croisière noire, Savage Splendor, Congolaise; en películas de corto metraje consagradas al arte coreográfico de matriz folklórica, y en ciertos instantes de las revistas del Cotton Club, que pudimos juzgar en Buenos Aires, así como en los ballets de Katherine Dunham, de Claude Marchant o del Teatro Folklórico Brasileiro, y especialmente en las distintas danzas folklóricas que presenciamos en diversas ciudades ~~brasileñas~~ durante nuestros viajes al Brasil, incluso los singulares can-
domblés afrobahianos, ^{no} ha sido posible apreciar la sutileza de la expresión rítmica, la flexibilidad absoluta de los movimientos y el constante intercambio de ritmos y figuras que los bailarines realizan en contrapunto y en armonía, como si se tratara de un nutrido y disciplinado

grupo orquestal. Digno de destacar es un rasgo interesante: aun en las danzas donde priva la improvisación, en ellas reina siempre una disciplina ejemplar.

Con respecto a la variedad de que hablamos, ^{Recordemos} ~~quien haya concurrido~~ ^{que en} ~~con su ayuda~~ a las ~~xxx~~ revistas negras del Cotton Club, encabezadas por el coreógrafo Clarence Robinson, cuyo cuerpo de baile nos ofreció una exacta reproducción del cake walk de las plantaciones sureñas norteamericanas, tal como nos lo describen autoridades en materia de danzas, como Benjamin Brawley, James Weldon Johnson y Natalie Curtis-Bur-^{podimos observar}lin, ~~habrá observado~~ que, así como la orquesta improvisaba siempre, el conjunto de bailarines y los solistas también lo hacían con idéntica libertad.

250
Ahora bien: en el continente de ébano y en países como Haití, Cuba, Trinidad, ~~xxxxxxBrasil~~ la Guayana Holandesa y el Brasil, donde la tradición africana palpita ~~xxxx~~ con insólita fuerza, la danza forma parte indisoluble de las ceremonias que se realizan conmemorando hecho o acontecimientos ligados íntimamente a la vida cotidiana de la comunidad o de los rituales sacromágicos. Porque, lo mismo que la música, el baile no es allí un "arte por el arte", no constituye una mera distracción, sino que siempre posee un fundamento vigorosamente embebido en el territorio social. De ahí la escrupulosidad con que se realiza y la dualidad del interés que despierta, toda vez que, a la atracción estética, se añade la etnográfica.

"Cuando el sol descende, toda el África baila", expresa un dicho muy popular entre los exploradores y viajeros del continente oscuro. Pues toda la actividad cotidiana de los nativos da lugar a que se ejecuten danzas, que sirven para estimular el fervor bélico, los senti-

mientos religiosos, la pasión sexual. Motivos de danzas constituyen los nacimientos y las bodas, los sepelios y la guerra, la caza y el trabajo.

Pero, contrariamente a la creencia generalizada, en el sentido de que la danza africana nace de la creación espontánea, se realiza según el capricho de los bailarines, en ella se observa siempre un determinado ritual. Nada es arbitrario, ni está librado a la improvisación del momento. Los participantes desempeñan diferentes papeles, observados con estricto celo, ~~xx~~ y los acompañan nutridos conjuntos coreográficos y orquestas de tambores, xilófonos, flautas, campanas, cornetas y diversos instrumentos nativos.

Las leyendas, los cuentos y relatos, y en general casi toda la literatura del continente "trágico y pintoresco" se transmite de una generación a la otra mediante la tradición oral. Papel predominante desempeñan en ella los llamados griots o castas de intelectuales encargados de recoger en sus ~~privilegiadas~~ privilegiadas memorias el caudal literario e histórico de la comunidad para legarlo a las generaciones posteriores. Constituyen, de tal suerte, "verdaderas enciclopedias humanas", como dice el etnólogo francés Maurice Delafosse en su obra Les noires de l'Afrique⁵.

En esta forma también pasan los diseños coreográficos de padres a hijos, respetándose los giros, las posturas, los movimientos y la mímica coreográfica como cosas sagradas.

Geoffrey Gorer⁶, antropólogo que viajó por el África y observó de cerca las costumbres de los nativos, hace una brillante descripción de lo que constituye la danza de la fertilidad, que tuvo ocasión de presenciar/ en la Costa de Marfil.

⁵ Maurice Delafosse: Les noires de l'Afrique. París, 1921.

⁶ Geoffrey Gorer; Africa Dances. ~~Mondraz~~ Nueva York, 1934.

V. G. R. de la
p. 66