

DANZAS AFRICANAS EN EL RIO DE LA PLATA

1. Relatos del tráfico negrero

Desde que llegaron al Nuevo Mundo, y más aún, a partir del preciso instante en que pisaron las infectas e infamantes bodegas de los navíos negreros, a los esclavos no sólo se les permitía ejecutar sus danzas nativas, entonar sus canciones y tañer sus miembros organográficos, o sus sucedáneos —tachos, potes, cajones, sartenes, barriles, etcétera—, sino que hasta se los compelia a ello. Era una manera de conservar la mercancía humana en buen estado...

Por cierto que, como decimos en otro capítulo de este libro, también hubo diversas reacciones, por parte de las autoridades, en contra de estas actividades de los esclavos. Pues los negreros y esclavistas vivían siempre en constante estado de alerta, por temor de los vaivenes del comportamiento que observarían estas gentes sojuzgadas y sometidas, pero que, en cualquier momento, podían tramar y ejecutar sublevaciones, huídas en masa, o efectuar actos de sabotaje.

En algunos relatos que nos hablan del tráfico de esclavos realizado entre las costas del África, las Indias Occidentales, el Río de la Plata, los Estados Unidos y el norte de América del Sur, se nos asegura que, con frecuencia, durante la agobiadora y penosa travesía, metidos los siervos en las calas de los siniestros barcos negreros, acomodados de manera de ahorrar espacio, como si se tratara de simples mercancías —y eran mercancías, que se compraban, se vendían y alquilaban—; cuando las pestes que se incubaban a bordo, el implacable "gato de nueve colas" o látigo, y el recuerdo de la libertad escamoteada para siempre pero nunca olvidada, amenazaban con diezmar la carga humana, los tratantes la conducían a cubierta, aunque cuidadosamente encadenados y vigilados, para que entonaran sus cantos y ejecutasen sus danzas, acompañados por miembros organográficos idiófonos de percusión o membranófonos, ya fueran ortodoxos o "improvisados" y "caseros". Lo cual, según el testimonio de un viajero, era lo que hacía renacer la vida de esos desdichados seres humanos que habían pasado a la categoría de bestias.

Hallamos en el libro rotulado Memories of a Slave-Trader —Ouro, escravos e marfim, en la traducción portuguesa—, del capitán Theodo-

re Canot —uno de los siniestros y corrompidos perfiles que componían la nefasta galería de negreros, corsarios y piratas que navegaban al socaire de los más diversos pabellones—, una de las pocas y más antiguas referencias ^{al} ~~del~~ hecho apuntado. En su capítulo noveno, este personaje lombrosiano anota:

"Durante las tardes serenas, a los hombres, mujeres, muchachas y muchachos se les permitía, en el curso de su estancia en cubierta, cantar melodías africanas, que ellos animaban mediante el golpeteo del fondo de una cuba o de un tacho".

Consecuencia de esas expansiones, concedidas con el objeto de que la cuerda del cautiverio lograra cierta flexibilidad para que no se cortara, fue el hecho de que a los negros les fue posible conservar, durante largo tiempo, su patrimonio cultural, en el que se ha^á dado la mano un crecido haz de miembros organográficos, ciertas danzas de neta filiación africana y diversos cantos, muchos de los cuales, como las "letras" de los candombes, han llegado hasta nosotros en forma poco menos que intacta, mientras que otras se fueron modificando, por efectos de la transculturación, hasta el punto de convertirse en canciones en las que las voces oriundas del África perdieron su sentido, o se olvidaron. Porque en todas las latitudes geográficas, los negros siempre lucharon por conservar sus manifestaciones culturales, a pesar de lo que se ha dicho en contrario.

Huelga ^(señalar) ~~decir~~ que el proceder de los traficantes, así como más tarde el de los propietarios de esclavos, no obedecía a motivos de orden humanitario —en los tratos y contratos de esclavos el factor humanitario no entraba en juego—, sino que era un cálculo económico. Respondía al deseo de que la mercancía humana se conservara en buen estado de salud para realizar las más diversas faenas a que estaba destinada, o para su venta a precios más elevados... Porque la danza distendía sus músculos, mientras que el canto y los tamboreos sustraían de sus atribuladas mentes ideas respecto de la situación infrahumana a que se la había reducido arbitrariamente. O, por lo menos, esto era lo que se suponía y deseaba. El esclavo con el cerebro "lavado" era el ansiado modelo de esclavo para la chusma ~~caudalosa~~ negrera...

Por otra parte, traficantes y "amos" esgrimían siempre el cínico argumento de que todo negro que cantaba y bailaba era un negro alegre, era un negro "feliz", era un negro conforme con la funesta, absurda e inhumana suerte que le había tocado. Por lo tanto, constituía una bestia apta para todo servicio, en perfectas condiciones y pleno vigor... Desde luego que este supuesto axioma no se ajustaba con exactitud a la realidad, como tantas otras de las sentencias preconizadas por la canalla esclavista, que creía conocer en profundidad todos los resortes del mecanismo susceptible de ejercer absoluta y "científicamente" la sujeción a que debían ser sometidos los esclavos para su mejor rendimiento y desempeño como brutos de carga, pacientes e infatigables.

Con el objeto de que estas "diversiones" se ajustaran al canon, al orden y a la disciplina necesarios para que el edificio de la esclavitud se mantuviera en pie, sin que en su rigurosa e inflexible estructura se produjesen fisuras, rajaduras o grietas —aunque éstas, de cualquier manera, se engendraron en todos los tiempos y en todas las latitudes—, la "famosa" Real Cédula de su Majestad sobre la Educación, Trato y Ocupación de los Esclavos en todos sus Dominios de Indias, e Islas Félipinas Baxo las Reglas que se Expresan —publicada en Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, en el año MDCCLXXXIX—, que era la "constitución nacional" (1) que regía el desenvolvimiento de la esclavitud, por lo menos en teoría, ordenaba:

"En los días de fiesta de precepto, en que los dueños no pueden obligar, ni permitir que trabajen los Esclavos, despues que estos hayan oido Misa, y asistido á la explicación de la Doctrina Christiana, procurarán los Amos, y en su defecto los Mayordomos, que los Esclavos de sus Haciendas, sin que se junten con los de las otras, y con separación de los dos sexos, se ocupen en diversiones simples y sencillas, que deberán presenciar los mismos Dueños, ó Mayordomos, evitando que se excedan en beber, y haciendo que estas diversiones concluyan antes del toque de Oración es".

Entre esas "diversiones simples y sencillas" que se permitían a los esclavos figuraron, en la primera línea del pentagrama, las dan-

danzas, las canciones y las ejecuciones organográficas, trípode sobre el cual se erigen, en todas las áreas geográficas, las expresiones artísticas y culturales de los africanos y de sus descendientes afroamericanos.

2. La "calenda"

Al investigar, desembarazado de prejuicios, de mojigaterías y misonegrismos, la aportación de los negros a la cultura del Río de la Plata, nos damos con más de un elemento que, sin duda alguna, ha de sorprender a quienes se guíen por ciertas afirmaciones apresuradas o interesadas, o ambas cosas, no siempre susceptibles de ser comprobadas. Por ejemplo, en el horizonte coreográfico, nos enfrentamos con la realidad de que, prácticamente, la mayor parte de las danzas africanas descritas por viajeros, etnógrafos y publicistas de recuerdos, en todos los países del Nuevo Mundo, fueron registradas en ambas márgenes del ancho río.

A la fértil almáciga de bailes y canciones engendrados en matrices culturales africanas e introducidos en suelo de América, así como dispersados a los cuatro vientos de nuestro continente, sin excluir, desde luego, a la Argentina y al Uruguay, pertenece la calenda, calinda, caliendo, caleinda o caringa.

Originada en el desaparecido reino de Ardra, Aradá o Allada, en la costa de Guinea, ^(-reino) ~~Aradra~~ que, en el siglo diecisiete surgió como la potencia de mayor predicamento de esa zona ^(africana-) ~~afroamericana~~ se trata de una danza de la fertilidad, en la que el hombre corteja a la mujer. De ahí el horror que causó, auténtico o simulado, a los primeros viajeros, exploradores, etnógrafos y cronistas que se ocuparon de ella, sin entender una palabra de lo que pasaba ^b en el baile.

A la calenda se la considera la abuela de la zarabanda, baile que llegó a Europa, específicamente a la península ibérica, con los conquistadores árabes, entre quienes marcharon innumerables negros del África occidental. En La cueva de Salamanca, Cervantes dice que la zarabanda nació en el Infierno... Porque, como a la calenda, se la consideraba "diabólica".

Al amparo de la danza de que tratamos surgieron diversas otras/ especies coreográficas. Puede mencionarse, entre ellas, la yuka afro-cubana, que deriva, con toda evidencia de la calenda, a través de aquella especie importada por los negros provenientes del Chad, en el África central.

En la ejecución de la yuka, los tamboreros se colocaban maracas en las muñecas, con el objeto de proteger los instrumentos membranófonos de los espíritus malignos o adversos. Porque este idiófono de sacudimiento, desde tiempo inmemorial, revistió, en las culturas africanas y afroamericanas, así como en las amerindias, carácter litúrgico y mágico, y era propiedad exclusiva de brujos y hechiceros.

Aclaremos que el vocablo yuka proviene del nombre de una conocida planta africana importada al Nuevo Mundo desde el inmenso continente, tal como lo explica el filólogo Leo Weiner en su obra sobre las aportaciones de África a la cultura de América. También se aplica el término a algunas especies de mandioca.

El padre Jean Baptiste Labat, al referirse a la vida y a las costumbres de los negros de Santo Domingo, nos informa que el baile más difundido en su época era la calenda, originario del reino de Ardra, en la costa de Guinea. Y agrega que no sólo constituía la diversión de mayor arraigo entre los hombres de ^(origen africano,) ~~xxxxxxx de xxxxxxx~~, sino que formaba parte de los servicios religiosos. Subrayemos que esta ambivalencia es muy común en el territorio de las danzas y de la música ~~origen~~ ^{originarias} ~~provenientes~~ ^{provenientes} ~~xxxxx~~ del África.

Por su lado, Lafcadio Hearn, que residió durante varios años en la Martinica y a quien le fue posible observar esta danza, también la describe con detalle. De acuerdo con los datos que aporta en su obra rotulada Two Years in the French West Indies (Nueva York, 1890), la calenda se bailaba todos los domingos al son de tambores.

Después de brindar algunos otros pormenores al respecto, agrega que los hombres, provistos de palos y con el cuerpo desnudo hasta la cintura, simulaban combatir. Afirma otro tanto el novelista e historiador de las costumbres de Luisiana, Estados Unidos, George Washington

Cable, en su descripción de los hábitos, los usos, las costumbres, las prácticas y los bailes que, durante el siglo diecinueve, ejecutaban los negros en la plaza Congo, de Nueva Orleans, hoy plaza Beauregard. Digamos, de paso, que en esa plaza se levantaban las trágicas plataformas en que se vendía a los esclavos en pública almoneda.

Por su parte, Clara Gottschalk Peterson —hija del famoso compositor y pianista Louis Moreau Gottschalk—, en su colección de cantos negros de Luisiana titulada Creole Songs from New Orleans in Negro Dialect, incluye la música y la poesía de una calenda de amplia difusión en el mencionado estado norteamericano, durante el ~~curso~~ curso de la pasada centuria. Se trata de Tan patate la tchuite (Cuando las patatas están cocinadas), que la cantante Marguerite Castellanos Taggart registró en un antiguo disco de setenta y ocho revoluciones por minuto, a través de una fina estilización.

En su clásico libro sobre el arte sonoro folclórico de los negros de la Unión, titulado Slave Songs of the United States William Francis Allen y sus colaboradores definen el baile que nos ocupa como una especie de contradanza. Asientan este juicio sobre el pedestal de que, en la calenda, los bailarines dibujan "hileras enfrentadas". Pero, sin duda, ignoraban estos autores que el tipo de danza descrito es "clásico" en el África y que nació con anterioridad al atropello de los europeos contra los pueblos del enorme continente.

Introducida en los Estados Unidos por los esclavos provenientes de las Indias Occidentales, sobre todo después de la heroica revolución haitiana encabezada por Toussaint Louverture, en Nueva Orleans se la consideraba una danza ~~litúrgica y mágica~~ vinculada con los rituales del vodún. Lo cual significa que la calenda, en su origen era un baile litúrgico, tal como lo señalaba el padre Labat. Allí fue prohibida por "indecente". Mas a pesar de ello, como siempre ocurre u ocurría, se la cultivó durante extendidas décadas. Para ser más exactos, hasta el decenio de 1880.

Huella manifiesta del origen litúrgico de esta especie coreográfica, es la reproducción, en el libro de Herbert Asbury, rotulado The French Quarter (Nueva York, 1936), de un antiguo grabado intitulado

Voodoo Dance (^Danza vodún), en el que bailan mujeres enfrente de hombres, como ocurre en la calenda y cual sucedía en algunas figuras del candombe. De singular interés resulta señalar que este grabado muestra una enorme similitud ~~de la~~ del baile de que hablamos con ~~el~~ la mencionada danza ~~afrocaribeña~~ afrorioplatense

Prohibida en la Martinica el 4 de mayo de 1654 por "lasciva", en dicha isla se la acompañaba con el tambor bamboula o bambula, lo cual refuerza la presencia de la calenda en el Río de la Plata, pues entre nosotros, como ya se dice en otra parte de este libro, uno de los tambores del candombe se denominaba bambula. Dicho membranófono, de tres o cuatro pies de largo, se ejecutaba con el tamborero colocado a horcajadas, como en el batuque de la época de la Guerra Grande, que registra una litografía publicada en el periódico El Tambor de la Línea, número 2.

Durante el siglo diecinueve circulaba entre los negros de Luisiana, esta poesía de la calenda, entonada en créole, patois o gumbo, el dialecto de los negros de esa zona de los Estados Unidos:

Mo té sin négressie
Pli belle que Mátresse.
Mo té volté belle-belle
Dans l'armoire Mamzelle.

Dansé Calinda, Bou-doum, Bou-doum!
Dansé Calinda, Bou-doum, Bou-doum!

Yo era una negra
más hermosa que mi ama.
Yo acostumbraba a robar lindas cosas
del armario de la señorita.

!Baila la calinda, bum dum, bum dum!
!Baile la calinda, bum dum, bum dum!

Se conoció la calenda, en Cuba, con la denominación de caringa. De acuerdo con lo que apunta el antropólogo Fernando Ortiz, en su Glosario de afronegrismos (La Habana, 1924), el vocablo caringa corresponde a una región y a un río del Congo. Y añade que dicho elemento bastaría para afirmar la ascendencia etimológica de esta voz, la cual se refiere, lo mismo que calinda o calenda, a un antiguo baile cultivado por los afrocubanos y traído, sin duda alguna, por los esclavos provenientes del África.

La danza de que tratamos fue registrada en el Río de la Plata,

durante las postrimerías del año 1763, o a comienzos de 1764, por el benedictino francés Dom Pernetty, capellán de la expedición de Luis Antonio de Bougainville a nuestras islas Malvinas. Lo hace en su obra denominada Histoire d'un voyage aux Iles Malouines. Fait en 1763 et 1764. Comienza por hablarnos del carácter "lascivo" e "indecente" que exhibe el baile:

"Hay una danza muy viva y lasciva que suelen bailar en Montevideo. La llaman calenda y gusta con igual fervor a negros y a mulatos, cuyo temperamento es ardiente.

"Los negros del reino de Ardra, situado en la costa de Guinea, trajeron esta danza a América. Los españoles la bailan, lo mismo que los negros, en todos los establecimientos del Nuevo Mundo, sin tener el más mínimo escrúpulo. Sin embargo, es una indecencia que asombra a quienes no la ven bailar con frecuencia. Llegó a conquistar un eco tan general que hasta los niños la ejecutan desde el preciso instante en que pueden sostenerse en pie por sí solos".

En seguida, Pernetty pinta la mímica del baile:

"La calenda se baila al son de instrumentos y de voces. Los danzarines se disponen en dos líneas, una enfrente de la otra; los hombres, cara a cara con las mujeres. Los espectadores forman un círculo en torno de los bailarines y de los instrumentos musicales. Uno de aquéllos entona una canción, cuyo "refrán" repiten los espectadores, mientras baten palmas. Todos los bailarines tienen los brazos semilevantados, saltan, dan vueltas, efectúan contorsiones, se aproximan a sesenta centímetros de distancia unos de otros, hasta que el son del instrumento, o la entonación de la voz, les advierten que deben acercarse de nuevo".

Desde el punto de vista de la coreografía africana y de la afroamericana, el baile penetra luego en la fase vital y significativa. Pues emerge la famosa y tradicional ombligada, embigada, umbigada, vacunao, golpe de frente, golpe pélvico o semba. Trátase de un recurso coreográfico que se vincula con los ritos de procreación y con la posesión de la mujer por el hombre. En ese momento, los bailarines se empujan o chocan con el vientre. Pero sigamos con la descripción rea-

lizada por el benedictino francés:

"Entonces chocan el vientre unos contra otros, dos o tres veces seguidas; se alejan después haciendo piruetas, para reanudar el mismo movimiento, con gestos sumamente lascivos, tantas veces como les indiquen los instrumentos musicales o las voces. De tanto en tanto, entrelazan los brazos y describen dos o tres vueltas, persistiendo en sus choques de vientre y en darse besos, pero sin perder la cadencia".

Con absoluta veracidad, se ha sostenido que la descripción que antecede es un plagio de la que figura en la obra Histoire générale de voyages, copiada asimismo del conocido libro del padre Jean Baptiste Labat, rotulado Nouveau voyage aux Iles de l'Amérique. En efecto, los textos coinciden casi con precisión matemática. También concuerdan —lo cual hasta ahora no se ha dicho—, así como lo hacen las reproducciones gráficas, con la Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1751-1780), de Diderot y D'Alembert.

Por otra parte, en ninguna de las partes ya citadas puede verse cómo se describe el baile de los indios de Guayana Francesa, en el libro Historia natural de Guayana Francesa (1823) que había sido citado, como intermedios de los indios, por los franceses de la época. En ninguna de las partes ya citadas, se ve cómo se describe el baile de los indios de Guayana Francesa, en el libro Historia natural de Guayana Francesa (1823) que había sido citado, como intermedios de los indios, por los franceses de la época.

Sin embargo, algo que acusa singular trascendencia, lo más importante en realidad, se ha omitido. Y es que, al apropiarse de aquel escrito, a Pernetty no lo guió un simple capricho, ni se enamoró de la "belleza" de su prosa. Sin duda alguna, encontró analogía, o acaso absoluta coincidencia, entre la danza que presencié en el Río de la Plata y el texto copiado. Y, en último análisis, esto es lo que en realidad interesa, por su valor documental, no sólo en el ámbito de la música sino también en el de la etnografía y en el de la cultura afroamericana en general. Asimismo, este escrito fundamenta la existencia de patrones de la cultura ewe o dahomeyana en ambas márgenes del "Mar Dulce", lo cual conquista una entidad no señalada hasta este momento.

Además, el hecho de que la calenda vino al Río de la Plata queda atestiguado por la presencia de vocablos como la interjección aié!,

Nacida en el África, diversos viajeros, publicistas de recuerdos, exploradores, etnógrafos y escritores que visitaron al inmenso continente, han descripto con detalle la mímica coreográfica de la bamboula. Uno de ellos, el novelista Pierre Loti (Luis María Julián Viaud), trae un colorido y exacto perfil de esta danza, en Roman d'un Spahi. Veamos cómo la pinta:

"Acuden las mujeres —escribe Pierre Loti— que se alinean en círculo cerrado y entonan uno de esos cantos obscenos que las apasionan. Una de ellas, la que llegó primero, se destaca entre la multitud y se lanza en medio, en el círculo vacío en que resuena el tambor, y danza con gran ruido de metales y vidrios; su paso lento, se acelera de pronto hasta el frenesí: parecen las contorsiones de un mico loco, las convulsiones de un poseído.

A punto de agotar sus fuerzas, se retira jadeante, extenuada, con brillos de sudor en su piel negra; sus compañeras la acogen con aplausos y con gritos; luego ocupa su sitio otra, y así continúa hasta que todas se han turnado".

En seguida, el autor nos informa acerca de los momentos en que se cultiva la bamboula, en el Senegal, África occidental.

"En todas las comarcas del Senegal —dice—, los nacimientos de luna son momentos particularmente consagrados a la bamboula; noche de gran fiesta negra; parece que la luna se eleva a lo lejos sobre aquel gran país de arena, en el infinito de sus horizontes cálidos, más roja y más enorme que en cualquier otro lugar.

Al caer la tarde se forman los grupos. Las mujeres, en tales ocasiones, visten de colores brillantes; se adornan con alhajas de oro fino de Galam y orlan sus brazos con pesados brazaletes de plata; su cuello, con una asombrosa profusión de bujerías de vidrio, de ámbar y de coral, se yergue majestuoso.

Y cuando el disco rojo aparece, siempre agrandado y deforme por el espejismo, lanzando sobre el horizonte gruesos resplandores cruentos, una batalla furiosa se eleva de toda la muchedumbre: la fiesta comienza.

En ciertas épocas del año, ante la casa de Sambá-Hamet, la plaza

solitaria se convertía en teatro de bamboulas fantásticas.

En estas ocasiones, Curá-n'diaye prestada a Fatu algunas de sus alhajas preciosas para ir a la fiesta".

Después de haber observado la bamboula en la plaza Congo, de Nueva Orleáns, Henri Didimus (Henry E. Durrell), biógrafo de Louis Moreau Gottschalk, describe la danza con estas palabras:

"Deje que un extraño a Nueva Orleáns visite, en una tarde de algún feriado, las plazas públicas de la parte baja de la ciudad, y las encontrará llenas de miembros de la población africana, ataviados con toda clase de vestimentas ostentosas, alegres, desenfrenados y en ejercicio de un verdadero libertinaje. A medida que se aproxima a la escena, de una alegría infinita, sus oídos captan primero el sonido muy rápido, bajo, continuo y sordo, que domina sobre las risas, la gritería y el tumulto de miles de voces, mientras el oyente se maravilla ante lo que puede estar sucediendo. Es la música de la bamboula, de la danza bamboula; una danza que se posesiona de toda la vida del negro, lo transforma con todos los instintos, los sentimientos y que la naturaleza dio a esta raza, para dormir un rato, para estar paralelamente obliterado por el toque de la civilización, mas para conservar siempre su marca particular".

Luego, Didimus habla de los tambores con que se acompañaba la danza y del éxtasis en que caían los músicos, y añade:

"Al entrar en la plaza, el visitante encuentra a la multitud hacinada en grupos compactos, en círculos estrechos, de un área central de sólo algunos centímetros, y allí, en el centro de cada círculo, toma aliento el músico, a horcajadas sobre su barril, de parche duro, golpeado con dos varillas, incesantemente, hasta una forma extraña, como un loco, durante horas, mientras la transpiración rueda en gotas y moja el piso; allí también trabajan los danzarines, hombres y mujeres, bajo ^{una} ~~la~~ inspiración o posesión, que elimina de sus miembros todo sentido de cansancio y les otorga una rapidez y una persistencia de movimientos que apenas podrá hallarse en otros sectores, fuera de las meras máquinas. La cabeza descansa sobre el pecho, o se lanza hacia atrás, sobre los hombros, los ojos cerrados, o chispeantes, mientras

los brazos, entre gritos y chillidos y agudas exclamaciones, flotan en el aire, o señalan el ritmo con las manos golpeadas contra los muslos, al son de una música que parece eterna".¹

Danzas similares a la descrita aparecen con frecuencia en innumerables relatos dejados por etnógrafos, viajeros, publicistas de recuerdos y exploradores del África y de América. Asimismo, resulta evidente que en la coreografía de este baile, así como en la de la calenda, hallamos la esencia prístina de la danza engendrada en el África occidental, en Angola, en Mozambique y sobre todo en el Congo; así como encontramos su célula generatriz.

La folcloróloga Mina Bernard Monroe recogió una de las poesías de la bamboula:

When your potato's done
It's time to eat it, it's time to eat it.
When...
It's time...
When it's in your pan
When it's in your fire
When it's ever found.
It's time to eat, it's time to eat.

El nombre de bamboula deriva del asignado al membranófono con que se rige su mímica coreográfica. Trátase de un percusivo de un solo parche, de morfología cilíndrica, fabricado con una gruesa caña de bambú y dotado de una membrana de piel de vaca o de oveja. Suele poseer un metro de longitud y veinticinco centímetros de diámetro. En el patois, créole o gumbo de los negros de las Antillas colonizadas por los franceses y en la zona de Luisiana, Estados Unidos, su denominación significa, literalmente, "ese bambó".

Poseía la bamboula una mímica semejante a la de la calenda. Pero se hallaba desprovista del carácter pírrico que poseía ésta en su origen. Interventaban en su realización dieciocho o veinte bailarines, entre hombres y mujeres, asidos de la mano. La jujer efectuaba el primer movimiento. Tomaba de la mano derecha a su compañero y giraba en derredor. Acto seguido, el grupo de danzarines se unía en el canto y bailaba de manera interminable, hasta que le alcanzaban las fuerzas. Entre-

¹ Citado por Herbert Asbury, The French Quarter. Nueva York, 1936.

tanto, el infaltable trío o terno de membranófonos regía tiránicamente el pulso. La figura principal de la coreografía era la ombligada, a la que nos referimos en otra parte de este libro, y que es poco menos que infaltable en todos los bailes negros.

Según ocurre en otras especies de la coreografía de matriz africana, en la bamboula las mujeres avanzaban mediante breves pasos, casi rozaban los pies en el suelo, lo mismo que en el shout afronorteamericano. Por el contrario, sus compañeros efectuaban saltos en el aire, con notable agilidad, en forma semejante a los bailarines watusis^m, del ex Congo belga, hoy República del Zaire. Para acrecentar los distintos timbres de los instrumentos musicales con que se acompañaba el baile, los participantes se ataban campanillas, cascabeles o trozos de lata en los tobillos.

Transcribe la pianista y etnomusicóloga Maud Cuney Hare, que durante el decenio de 1920, investigó el folklóre negro de las Islas Vírgenes, otra de las poesías de la bamboula, registrada en esa isla de las pequeñas Antillas:

Baby, mama, no tell no lie --Go Dear!
Baby, mama, no tell no lie --Oh!

Hush yo' mout' you foolish thing --Your
Mama gwine to work for money.
Baby, mama no tell no lie.

En la actualidad, de acuerdo con referencias que nos ha sido posible recoger, la bamboula, en las Islas Vírgenes es muy distinta de la que describen viajeros, memorialistas y estudiosos, durante el siglo diecinueve. Ha perdido su carácter ritual y se ha transformado en una danza de pareja suelta, realizada en medio de un círculo de bailarines. Sus poesías se refieren a pormenores o hechos de interés local, recuerdos de la época de la esclavitud de los negros, o contienen críticas de carácter social. El acompañamiento organográfico se efectúa merced a un tambor de origen africano denominado ka, registrado asimismo en la Martinica y del cual también nos habla George Washington Cable, al referirse a las danzas Congo, de los afronorteamericanos de la plaza que llevaba el nombre de la danza, en Nueva Orleans, durante las postrimerías del siglo diecinueve, y que Lafcadio Hearn describió y fo

tografió en la Martinica.

Se fabrica el tambor/^{mencionado}~~ka~~ con la cuarta parte de un barril o quart, vocablo que en boca de los negros se convirtió en ka. A veces se le ataban trozos de cañas de bambú y tallos de la misma planta, con el objeto de diversificar los sonidos del membranófono.

Desarrollada sobre la base de una música en compás 2/4, de ritmo sincopado y de tempo que se aceleraba progresivamente hacia el final de la ejecución, se trata de una danza de rueda, característicamente africana y perteneciente al ciclo tribal de la coreografía de los negros. En ella intervenían un nutrido grupo de bailarines, que describían interminables círculos en torno de los músicos y de uno de los danzarines solistas. Tipos semejantes a la bamboula aparecen en casi todas las descripciones dejadas por viajeros y exploradores del África y del Nuevo Mundo.

4. Chika, chica, congo, casse-coeur o cassé-co

Al ciclo tribal de la coreografía africana y afroamericana pertenecía también otra danza cuya zona de esparcimiento se extendió hasta las márgenes oriental y occidental del Río de la Plata. Hablamos de la denominada chika, chica, congo, casse-coeur o cassé-co. Emparentada en su origen con la zarabanda y mencionada con asiduidad por viajeros, antropólogos, publicistas de recuerdos y etnógrafos, también ha sido registrada en las Indias Occidentales, en el sur de los Estados Unidos y en diversos países del Nuevo Mundo.

De paso, digamos que es muy probable que los conquistadores árabes hayan tomado la coreografía de la chika para engendrar la zarabanda, pantomina sexual introducida por ellos en la península ibérica y citada por Cervantes en El celoso extremeño, en La gitanilla, en El coloquio de los perros, en La ilustre fregona y en La cueva de Salamanca. Interesa añadir que, según el Dictionnaire de la danse, la descripción de los movimientos evoca de manera sorprendente el recuerdo de la rumba afrocubana. Además, en ambas danzas conviven el compás binario en el acompañamiento y el ternario en la melodía, efecto frecuente en toda la música nacida al amparo del origen o de la inspiración africanos o afroamericanos.

Moreau de St. Méry, en su libro Description de la partie française de l'île Saint Dominique (Filadelfia, 1797-1798), nos describe la chika;

"Otra danza de origen africano es la chica, que en las islas de Barlovento, en el Congo y en Cayena, llaman calenda y que los españoles designan con el nombre de fandango. Este baile tiene una melodía propia y un ritmo muy marcado. La gracia de este baile consiste en la perfección con que la bailarina es capaz de mover las caderas y la parte inferior de la espalda, mientras el resto del cuerpo permanece en una especie de inmovilidad que no pierde ni siquiera con el más mínimo movimiento de los brazos que agitan las dos puntas de una pañoleta o de su falda. Se le acerca un bailarín, que salta repentinamente en el aire y aterriza a una distancia tan calculada que casi la toca. Se retira nuevamente, salta y la excita con su juego seductor. La danza se anima y ofrece un espectáculo que al principio es seductor y acaba por ser lascivo. Sería imposible describir la chica con su verdadero carácter; yo me limito a decir que la impresión que produce es tan fuerte que un africano o un criollo de cualquier color de piel que llegue y la baile sin excitación, es considerado un hombre que ha perdido la última chispa de la vitalidad".

En su obra rotulada Voyage d'un naturaliste (París, 1750), Descourtilz manifiesta que el baile consiste en mover las caderas, así como los músculos de la espalda, y agitar los brazos. Al describir las danzas folklóricas españolas, en un artículo publicado en Monthly Musical Record, del 1 de setiembre de 1872, asevera Emil Pauer que la chica, cultivada por los negros del Congo y de la/^{ex}Guinea francesa, es la matriz de la mayor parte de aquéllas. Subraya, además, que la mayor parte de las danzas españolas poseen vinculación con la chica.

Charles de la Roncière, en su ya citado trabajo asevera que, en Surinam, la chica recibía la denominación de congo y que el auténtico béguine no era sino la chica, así llamada en la Martinica. También se la denominaba, en las islas de Barlovento y en Cayena, capital de la es Guyana francesa, congo, aunque asimismo llevaba el nombre de casse-

coeur o cassé-co. Agrega el citado autor que, en Santo Domingo, había sociedades de negros para las cuales este baile era tan antiguo como el continente africano.

Agreguemos que en Luisiana, Estados Unidos, donde se bailaba en la plaza Congo, de Nueva Orleans, llevaba las mismas denominaciones apuntadas. Por otro lado, hace algunos años, Paul Morand la registró con el nombre de martinica, en su obra intitulada Hiver Caraïbe, y como característica de Haití.

Según el inevitable Lafcadio Hearn, tal como se bailaba en Nueva Orleans, Estados Unidos, se acompañaba con el tañido de un cajón, realizado con un palo o con un trozo de hueso, y de un tambor fabricado con un barril, en una de cuyas bocas se colocaba un tenso cuero de vaca. El mismo dato anota el ya citado George Washington Cable.

El viajero suizo Girod-Chantrons —citado por Pierre de Vassière, en su trabajo titulado Sanit-Dominique, la société et la vie créole sous l'ancien régime (París, 1909— dice que la música de la chica parece que imitara el gorgojo de los pájaros. No se puede dejar de admirar —añade— la precisión de los movimientos, lo difícil de la ejecución y la armonía cuando interviene conjuntos vocales. Hay en ella trucos originales. Los dúos dialogados parecerían el género favorito. Un bajo continuo, muy correcto, al parecer dictado por el oído, acompaña siempre lo que canta el agudo, que abandona la parte que llevaba para dejarle al otro que se convierte en solista.

De manera arbitraria y errónea, se ha dicho que la chica y el candombe, tal como lo describen, en forma harto fragmentaria, viajeros y escritores del siglo diecinueve, eran la misma cosa. Pero el candombe constituía un baile dramático, un baile pantomímico, un baile de programa o programático, con sus dramatis personae y huérfano de vibraciones eróticas, lo cual no acontecía en la chica.

Porque es indudable que la chica, tal como se cultivó en el Río de la Plata, pertenecía al ciclo de las danzas fálicas de los negros; ciclo que, en el África, ha conquistado un coeficiente de señalada trascendencia. Vale decir que se alejaba de las maneras de los bailes

dramáticos para penetrar decididamente en el territorio de las danzas que se ejecutan sin ~~xxxx~~ ninguna base argumental premeditada.

Acusada significación entraña, en el sentido apuntado, la Crónica local que versa sobre esta danza, publicada por un periodista anónimo del diario El Comercio del Plata, del 21 de enero de 1857 (año XII, núm. 3245), quien la vio bailar en Montevideo. Ante todo, subraya el hecho de que era una danza apasionada y novelesca. Vale decir —agrega—, era la cachucha de los negros, ese viejo drama de amor en acción que atraviesa todas las generaciones del mundo, se trasmite por todos los seres y todos los pueblos de la especie humana, sean de tal o cual color, y constituye una de las poderosas leyes de igualdad que Dios ha establecido, en su eterna sabiduría, para protestar contra los excesos y la tiranía de los mortales.

Aclaremos que la cachucha era una danza afrohispana, originaria de Andalucía, de compás binario, que se acompañaba con castañuelas y tambores. El término, en el lunfardo porteño, adquirió semitonos soeces, tal como ocurrió, en toda América, con tantas otras denominaciones de bailes y especies musicales engendrados en matrices africanas y afroamericanas.

La base de la coreografía de la chika, tal como se bailó en distintos países, se sustenta sobre el pedestal de movimientos de los danzarines efectuados con la cadera, con los hombros, con la asentadera y los brazos, mientras el resto del cuerpo queda inmóvil. Ante esta mímica danzante nos encontramos en presencia de una morfología de neta y tradicional filiación africana, averificada en la mayor parte de las especies coreográficas cuya genealogía puede trazarse hasta el África.

Como característica general de la música con que se acompañaba la chika figura la convivencia del compás binario en el acompañamiento y el ternario en la melodía. Constituye el rasgo mencionado una característica que aparece con frecuencia en toda la música engendrada en crisoles africanos y afroamericanos. Respecto del tempo o movimiento que servía de marco a las melodías de esta danza, era, casi con exclusividad, el medio o andante; a veces llegaba hasta el allegro o vivo.

Tres tambores, el clásico y tradicional terno o trío africano, ritmaban con vigor y energía el pulso de la chika, tal como se cultivaba en el Río de la Plata; pulso marcado y de líneas sinuosas y zigzagueantes. Los efectos tímbricos, el "color", como dicen los etnomusicólogos de la escuela alemana, estaban en manos de un instrumento idiófono de percusión, consistente en una plancha de hierro percutida con una varilla del mismo metal, una llave o un clavo grande. Dicho instrumento, denominado "pico de arado", fue de utilización constante por los negros de nuestro país.

II. ~~CONCLUSIÓN~~

Una vez más, la existencia de estas danzas en el panorama del Río de la Plata confirma que la tradición oriunda del África occidental, de Angola, del Congo y aun de Mozambique, en ambas márgenes del "Mar Dulce", fue mucho más dilatada y profunda de lo que con frecuencia se supone, se sabe, o se quiere hacer creer, así como ~~persistió~~ persistió hasta fecha mucho más cercana de nuestro tiempo, lo cual indica la fuerza y la vitalidad de su pulso.

Así es como llegamos a la conclusión de que, a pesar de haber estado inmersos en lo más hondo de la amargura y la frustración, los negros y sus descendientes supieron abrir nuevos surcos, en tierras no labradas, y crear manifestaciones artísticas y culturales preñadas de ^(penetrante) ~~buena~~ belleza y extendida repercusión. Engendraron un universo de júbilo, de placer y distensión, para lograr sobrevivir. De otro modo, habrían sucumbido ante tantas adversidades e injusticias, bajo el tacón de hierro de la esclavitud y de sus terribles secuelas de orden social, espiritual y económico.