

IV. FISONOMIA DE LA MUSICA AFRICANA

1. Estética africana

La música del África occidental, así como la del Congo y la de Angola, se desarrolla sobre la base de una estética propia, que sirve a sus necesidades técnicas y expresivos y que, en muchos aspectos, se opone a las extraeuropeas. De ahí que para juzgarla sea necesario emplear un módulo de valores diferente del que se utiliza para formular juicios críticos sobre el arte sonoro de raíz occidental.

Juzgada de acuerdo con las normas usuales en la música euroamericana, en la que se consideran la "pureza" del sonido y la "belleza" vocal —factores ambos medidos de acuerdo con cánones occidentales— como elementos imprescindibles, el canto africano puede resultar "áspero" y exento de eufonía. Porque la música africana no se preocupa por estos factores. Sólo le interesa la expresión más profunda y desembarazada de los sentimientos del cultivador individual y, más precisamente, los de la comunidad, a despecho de los recursos y los medios técnicos de que eche mano para lograrla.

Por consiguiente, en tanto que en la música originaria del Viejo Mundo se tiende a la regularidad de los timbres, de los tempi y de los vibrati, la tradición africana ignora por completo esta regularidad. La juzga, por el contrario, pobre, deslucida, falta de imaginación.

En la expresión poética, así como en la literaria en general, la manifestación directa de las ideas es considerada torpe y vulgar. En cambio, se busca, a todo trance, la imagen, el circunloquio, el lenguaje de double entendre, la ironía, la manifestación indirecta de las ideas, el simbolismo.

Innecesario es subrayar, por otro lado, que los diferentes idiomas africanos, tan diametralmente opuestos, en su cadencia, en su timbre, en su entonación, a los lenguajes occidentales, ejerce una singular influencia en el estilo musical y en la conformación de las frases melódicas y de las melodías. Y el timbre de la música es exactamente el timbre de las hablas.

En el ámbito de la música de las regiones africanas a que nos referimos, las notas nunca se atacan en forma directa y franca, sino con un pequeño diminuendo, y, de igual manera, el tono no es "correcto", sino que en él se observan fluctuaciones que, al oído acostumbrado a

la música europea, suenan como desafinados. Desde luego que el rasgo ~~xxx~~ ~~Esta luego que la característica arriba~~ apuntada ha llegado hasta todas las facetas de la música afroamericana, sin excluir, por cierto, al jazz.

Muestra el fraseo una evidente tendencia a desarrollarse en ondulación descendente. Y, por ejemplo, si se emplea una nota de duración dilatada, en seguida se harán presentes varias notas breves, o a la inversa, para buscar siempre la variedad, el contraste, la asimetría y el adorno. Porque el embellecimiento es uno de los recursos a que acude con mayor frecuencia el músico africano.

Del mismo modo, los acentos no caen en forma metronómica, regular, mecánica, sino que gravitan como al desgaire, como guiados por el capricho y la arbitrariedad del cantante o del instrumentista. Pues se adelantán o retrasan en pequeñas fracciones con respecto al valor exacto del tempo y del ritmo. En el ámbito rítmico, este procedimiento brinda por resultado la síncopa, la polirritmia, el stop time o tiempos señalados alternativamente y las infinitas divisiones de las acentuaciones que caracterizan a esta música, así como a todos sus derivados afroamericanos.

2. Diversidad de la música africana

Constituye una creencia muy generalizada, que se viene perpetuando desde los primeros relatos de viajeros, funcionarios coloniales especializados, y etnógrafos y exploradores, el hecho de que la música africana es una música exenta de variación, pobre, monótona, uniforme. De lo monocorde del tambor africano nos han hablado todos los viajeros hasta el hartazgo. Sin embargo, como lógica consecuencia de la diversidad etnográfica y semántica que ofrece el África occidental, así como el Congo y Angola, el arte sonoro africano constituye un tapiz variado y múltiple. Abarca un amplio radio, no sólo formal sino también expresivo. La contextura musical, los diseños rítmicos, la manera de cantar, el modo de percutir los tambores, el estilo musical, la instrumentación, el contenido de las canciones y la línea melódica de las expresiones musicales del Congo, por ejemplom difieren por completo de los del Dahomey; los de Nigeria son diametralmente distintos de los de la República de Gana, y lo mismo puede aseverarse en cuanto a otras

zonas del continente africano. "Hay tantas formas musicales como dialectos —dice el antropólogo norteamericano Melville J. Herskovits—, y, lo que es más importante, cada cultura posee diferentes maneras de cantar. Porque, así como en el África no se habla un solo idioma, ni idéntico dialecto, tampoco se canta o ejecutan los instrumentos musicales en una misma forma.

Por consiguiente, decir "música africana" es tan ambiguo como decir "arte africano", aunque nosotros, por razones de comodidad, utilizamos esta expresión. Pues cada región no sólo tiene su estilo, sino varios estilos diferentes, caracterizados por rasgos peculiares, merced a los cuales se los puede identificar sin necesidad de efectuar un esfuerzo desmedido, una vez penetrados y asimilados, desde luego. A pesar de ello, resulta evidente que pueden señalarse algunos rasgos y características más o menos constantes en todas las ramas de la música africana.

3. La música vocal

Una investigación prolija del arte sonoro del continente africano nos coloca ante una primera comprobación: la música vocal es mucho más típica del oeste africano, del Congo y de Angola que la instrumental. "La música dahomeyana es principalmente vocal", ha escrito Melville J. Herskovits. En diversas zonas del África, el canto coral posee una tradición ~~xxxx~~ que se extiende a lo largo del tiempo. De ahí que los conjuntos corales del Congo, pongamos como paradigma, nada tienen que envidiar a los famosos coros rusos.

De igual manera, conviene agregar que la densa y generosa expresividad tímbrica que es capaz de alcanzar el negro, caracterizada por su amplio registro y su desembarazada emisión, amén de una dúctil flexibilidad, unen sus fuerzas para que esta música alcance planos expresivos de generosa y variada riqueza.

Desde luego que resulta evidente que la propia índole vocal de la música generada en el oeste del África, en el Congo y en Angola le imprime una dúctil flexibilidad, la cual se acentúa gracias al empleo de frecuentes portamenti que van desde la tesitura más grave de la voz hasta la más aguda, para culminar en falsetti inaccesibles a los cantantes de escuela. También es frecuente el canto onomatopéyico, a boca cerrada e inarticulado o ~~xxxx~~ skat, características todas ellas heredadas por toda la música negra de América y respecto de las cuales insis-

tiremos en próximas páginas.

4. Distintas ramas de la música africana

Acusa la música africana dilatadas fronteras expresivas y formales, pues abarca todo el territorio de la vida cotidiana de los nativos. Cada circunstancia de la existencia de los negros posee su tipo de canción particular, que se adapta a sus exigencias y sirve de telón de fondo sobre el cual se proyectan sus diferentes fases. Muchas son, pues, las clases de cantos que podrían señalarse. Pero, de acuerdo con la función que cada uno de ellos desempeña en el campo de la cultura africana, entre las principales podemos destacar dos grupos diferentes.

1) Canciones vinculadas con las asociaciones de trabajo, con los dopkwés o sociedades que en Dahomey laboran al son de tambores, flautas, gongs y sonajas, y se rigen por inflexibles códigos. En esta especie predomina el carácter rítmico, adaptado al tipo de faena que se lleve a efecto. Las frases musicales son de breve extensión y las poesías estriban en un par de vocablos, muchas veces onomatopéyicos. En forma casi invariable, domina en ellos la morfología antifonal, responsorial o dialoguística. Por lo general, el tempo es moderado y se ajusta al ritmo de la faena que se realice.

2) Canciones de danza. Acuden una índole muy diversa. Desde el punto de vista rítmico, son las que atraen la atención con mayor fuerza. En ellas, la percusión realiza verdaderas proezas y la habilidad de los tamboreros llega al vértice más agudo de las posibilidades técnicas y humanas. La coreografía obedece a los dictados de los tambores. En Nigeria adquieren singular trascendencia estos cantos, en los que el tempo es rápido y el compás, de 2/4.

3) Cantos fúnebres. Algunos de ellos alcanzan una majestuosidad sobrecogedora, ahondada por la lentitud de su tempo. Esta especie se halla muy difundida, no sólo en toda el África sino también en diversos pueblos afroamericanos, aun el afronorteamericano. Recuérdese, en este sentido, las tocantes escenas de un velatorio efectuado en el sur de los Estados Unidos y registradas por la diestra e inolvidable cámara de King Vidor, en su clásica película rotulada Hallelujah. Entre los pueblos de habla tshi, del África occidental, es común el canto y la danza ejecutados en homenaje de los muertos.

En su libro titulado We Two in West Africa, Decima Moore y F. G. Guggisbur nos hablan de los cantos fúnebres entonados por un grupo de mujeres que recorrían las calles al son de una angustiada melodía, mientras marcaban el ritmo con palmoteos. El canto y la danza a cargo de "lloronas" contratadas, se extendieron a través de varios días. Mientras tanto, el tambor latía con ritmo inexorable.

El antropólogo George W. Ellis, que se encontraba en Bonie al fallecer el rey Vai, en 1904, declaró, por su parte, que, después de la muerte del monarca, se sucedió una serie de fiestas en homenaje de su memoria.

4) Canciones de iniciación y vinculadas con los ritos de transición. En esta especie, la improvisación poco menos que no existe. Es que constituye un tipo netamente tradicional, adaptado a ceremonias de larga data, que se transmiten de una generación a la siguiente y se nutren en el distante pasado de los pueblos o las tribus.

5) Cantos de juego, de estilo melódico pronunciado. Por lo general, su acompañamiento se reduce al palmoteo. El tempo es moderado.

6) Cantos de amor. Por lo común acusan un carácter individual. Curioso resulta señalar que sólo las mujeres los entonan. El tempo suele ser lento y el compás, 4/4.

7) Canciones ceremoniales, utilizadas en particular en procesiones. En ellas, por lo general, el acompañamiento corre a cargo de un gran tambor o de tres membranófonos y un gong de hierro.

8) Cantos de cuna, de fondo muy sentimental. La línea melódica se caracteriza por ser dilatada y sostenida.

9) Cantos vinculados con la caza y la guerra. Acompañanse con grandes tambores, susceptibles de escucharse a través de largas distancias. Los ritmos son rígidos y, por lo común, tradicionales.

10) Cantos de contrapunto, llamados ibiririmbo, en los que intervienen dos hombres que intercambian frases saturadas de ironía y agudeza.

11) Cantos de contenido político, entonados en honor de prominentes jefes de tribu.

12) Cantos "alusivos". Son los llamados songs of derision. Aluden a hechos o acontecimientos de actualidad y sirven de vehículo de difusión de noticias, en el seno de la comunidad. A este grupo pertenecen también

las canciones alusivas al patrón, o al capataz de los quehacerés que se realicen dentro de la comunidad. El canto posee un contenido satírico, mordaz, sarcástico. Constituye uno de los grupos más significativos entre los cantos seculares africanos. En América, su influjo se ha hecho sentir en los blues y los dirty songs afronorteamericanos; en el calypso de Trinidad; en el canto de sotaque de los candomblés afrobrasileños; en la plena de Puerto Rico; en los cantos de puya afrocubanos; en el seketi, la awassa, y los lobi singi, de los negros de la ex Guyana holandesa o Surinam; en el mento y los jamma songs, de Jamaica; en el Pillard, de la Martinica; en el béguine, de Guadalupe; en la guala, de Venezuela; en la calenda, la milonga y las payadas afroargentinas; etcétera.

13) Cantos históricos. Curioso resulta que, aún en la actualidad, estas canciones mencionan hechos acaecidos hace siglos. En este sentido, el grupo indicado es de singular trascendencia como fuente de conocimientos de orden histórico que, de otro modo se habrían perdido para siempre, puesto que, la mayor parte de los pueblos africanos, son pueblos ágrafos.

5. Cantos litúrgicos y cantos seculares

A pesar de la diversidad que ofrece la música africana, reflejada apenas en las distintas ramas enunciadas más arriba, sus dos grupos de mayor trascendencia son los integrados por los cantos litúrgicos y por las canciones seculares. Entre ambos grupos existe una diferencia radical. La música religiosa pertenece más bien a la órbita de carácter tradicional. Vale decir que sus patrones rítmicos, su morfología, su morfología y su contenido poético se perpetúan a través de los años y aun los siglos, sin que sobre ellos graviten mayores variantes. pues la improvisación ejerce una influencia limitada, cuando ejerce alguna.

Por el contrario, el cancionero relacionado con la vida secular se opone al religioso, fundamentalmente, por el hecho de que en aquél predomina la improvisación. El único elemento tradicional es, en los cantos de trabajo, por ejemplo, el ritmo de la tarea, que se observa de/~~manera~~^{manera} inflexible, pues, de otro modo, no llenaría la función de coordinar los movimientos regulares que exige la faena realizada en grupos.

Como en las canciones de labor de los afronorteamericanos, de los que constituyen los africanos su célula generatriz, se inspiran en los pormenores del quehacer, o en los temas que desfilan por la mente del cantante en el momento en que realiza su tarea. Por lo general, estos asuntos son intrascendentes, aunque también los hay en que el trabajador comenta con agudeza y penetración las condiciones en que se desarrollan las faenas.

La canciones de índole histórica, consagradas a rendir homenaje a los héroes venerados por la comunidad, los cuales existen en el África en elevado número, suelen tener asimismo un carácter inmutable, aunque las distintas versiones de una misma página difieren en detalles de texto, de melodía, de ritmo, de timbre, según las circunstancias en que se ejecuten y el estado de ánimo en que lo hagan los cantantes quienes, gracias a la improvisación momentánea, les imprimen variaciones de singular belleza.

6. Música instrumental

Si bien, como queda dicho, en el África predomina el arte sonoro vocal, es incuestionable que la música instrumental posee también su sitio entre las diversas expresiones de la cultura, tal como está de sobra documentado en centenas de discos fonográficos y cintas magnetofónicas, así como relatos de viajeros y antropólogos. Desde luego que no constituye un hecho azaroso que así sea, puesto que el África es, después de Asia, el continente que ha producido mayor número de miembros organográficos.

Desde el punto de vista melódico, la música instrumental engendrada en el África suele ser más desarrollada que la vocal, pues los medios instrumentales —cornetas, flautas, pitos, arcos musicales con resonadores o sin ellos, koras, balafones, tambores de la más diversa especie, ~~etcétera~~ campanas simples o dobles y con badajo o sin él, etcétera, permiten desplegar mayores recursos y combinaciones melódicas dentro de este campo.

Del mismo modo, resulta de positivo interés comprobar que el arte sonoro instrumental del África describe con absoluta fidelidad el dibujo melódico y tímbrico del habla. Todos los variados meandros de la voz, todos los vericuetos de los timbres vocales, todas las curvas sonoras del habla, todas las inflexiones y todos los matices de la voz humana

están allí reproducidos con absoluta fidelidad. Porque el instrumento musical se convierte en un vehículo mecánico que repite las cualidades musicales que alojan los idiomas oriundos del inmenso continente. Por eso, en todo el ámbito de la música nacida al socaire de las culturas africanas, los miembros organográficos "hablan". Vale decir, reproducen el habla hasta sus matices más intrincados. Y esto se comprueba lo mismo en la más genuina música africana que en cualesquiera de sus derivaciones afroamericanas. Cualquier persona que haya escuchado un blues, por ejemplo, habrá advertido que es frecuente que el ~~imxxx~~ cantante interrumpa su discurso y diga al acompañante: talk to me now (háblame ahora). Y el instrumentista "habla", sólo que lo hace a través de su miembro organográfico.

7. Carácter melódico de la música

La singular significación que acusa la faz rítmica de la música africana ha sido reconocida desde los primeros navegantes que surcaron las costas de Guinea, en particular el empleo de diversos instrumentos musicales membranófonos e idiófonos de percusión. Pero con frecuencia, este hecho ha conducido a ignorar la singular trascendencia de su aspecto melódico, de su generosa polifonía, de sus ricos y variados timbres y de los nutridos coros, de voces excepcionales, que a menudo llegan a planos de palpitante expresividad y cuyos cantos "hacen parecer groseras, simples, rudimentarias, a las canciones francesas" según dijo André Gide.

Sin embargo, lo cierto es que las melodías africanas acusan, muchas veces, una nobleza, una majestuosidad y una originalidad dignas de la más seria consideración y del más profundo estudio. Porque, si bien es cierto que, por explicables razones de orden sociológico, el ritmo desempeña un papel de señalada consideración en la música africana --así como en todo el arte sonoro nacido de matriz negra--, no puede pasarse por alto la trascendencia que encierran los coros o solistas vocales, cuyas voces alcanzan un expresionismo sobrecogedor, merced al cultivo de timbres tan característicos como inimitables.

Desde luego que la melodía africana, así como la afroamericana, no es un tipo de melodía fácil, pegadiza, susceptible de ser reproducida cuando se la escucha en primera audición. Porque se trata de melodías recias, graves, a veces rígidas y generalmente nada cantables.

Pero la índole melódica de esta música no puede negarse sobre bases sólidas, lógicas, científicas. Y más aún; en la música que nos ocupa los tambores poseen un carácter eminentemente melódico, conocido y reconocido, en la actualidad, sin reparos, por la antropología cultural y la etnomusicología. Porque una orquesta africana de tambores no es una orquesta integrada por instrumentos rítmicos. Es, simplemente, una orquesta. Y en ella hay tambores que poseen finalidades rítmicas y hay tambores que desempeñan papeles melódicos y es común también que estos papeles se intercambien entre los diversos percusivos. Por cierto que este hecho no encuentra paralelo en el territorio de la música occidental, en la que el tambor no cumple funciones melódicas.

Por otra parte, no hay más que recurrir a los documentos musicológicos que poseemos acerca de este lenguaje musical, para comprobar la enorme variedad de su gama melódica. Porque, además de los "toques" de tambor, que desde luego abundan generosamente, el temario del arte sonoro africano recoge una serie de cantos de la más diversa especie, y cuyas melodías conquistan, a veces, planos de verdadera exaltación y auténtico fervor.

Generosos son los ejemplos que ponen de relieve este aspecto tan poco conocido de la música africana. Pero entre lo más granado figura una tocante canción registrada en el Sudán y que interpreta, a boca cerrada, en honor de los jefes de tribu. El instrumento con que se acompaña es generalmente el kora, especie de arpa africana, que alcanza hasta veinticuatro cuerdas, y cuya caja de resonancia consiste en una calabaza recubierta de cuero. Melodías como ésta —y similares a ella existen centenas—, echan por tierra, definitivamente, la supuesta pobreza melódica de la música de que tratamos.

8. La melodía africana

De acuerdo con otra falsa premisa sustentada acerca de la música africana, se supone sus melodías son excesivamente breves y que no van más allá de cuatro compases de extensión. En este sentido, el erudito etnólogo y lingüista francés Maurice Delafosse, escribió:

"El único reproche que podemos hacer a esas melodías es ser demasiado cortas: generalmente cada una se compone de una frase musical muy breve, que se repite veinte o treinta veces seguidas; frase que, con fre-

cuencia, es deliciosa, pero nosotros quedamos pronto saturados hasta de las cosas más exquisitas; en cambio, los negros parecen sentir verdadero deleite en repetir u oír incesantemente el mismo aire, como embriagarse con el mismo licor, mientras que a nosotros nos gusta variar de vinos".¹ Maurice Delafosse, Les negres. París, 1926.

Encontramos en las apreciaciones de Maurice Delafosse un típico y muy difundido error de enfoque, tanto más lamentable cuanto que el autor francés fue un investigador de largo aliento. Delafosse juzga la música africana y, sin duda, por lo que dice, un tipo particular de música africana, con el criterio que se aplica a la música europea. En el África, la música no se crea para que el oyente tome asiento y escuche, como nosotros lo hacemos en un concierto. Allí, toda la comunidad participa en su creación y recreación. Y la música, como posee una finalidad definida y específica, adopta el carácter que dicho objetivo requiere. Por eso es posible afirmar que la música sobre la cual el etnólogo francés asentó su juicio era una música religiosa, en la que, por su finalidad —la de suscitar el trance místico—, requiere esa insistencia o reiteración temática.

No todas las melodías africanas acusan la brevedad que les asigna el autor de Les negres. En nuestro análisis de esta música hemos hallado no pocos ejemplos de melodías de doce, de dieciséis y aun de treinta y dos compases, en particular entre los mende de Sierra Leona, los susu de la Guinea francesa y los yorubas e ibos de Nigeria.

Desde luego que hay melodías que sólo estriban en fragmentos que no pasan de cuatro compases. Pero este tipo de melodía llena una finalidad específica, que requiere dicha brevedad como fundamento para cumplir su objetivo. Son las canciones dedicadas a "llamar" o a invocar a los dioses y lograr que ellos se posesionen de los fieles o de los sacerdotes, o destinadas a sincronizar los pasos de los bailarines en los rituales o suministrar ritmo uniforme y sinérgico en la ejecución de labores manuales que requieran movimientos coordinados en grupo. Y esta concisión, esta insistencia obsesiva en un mismo motivo melódico, o en idéntico ritmo, produce en el individuo un estado de exaltación que conduce a la posesión que se busca. Vale decir que la brevedad del motivo posee su explicación y su razón de ser, razón de ser y explicación que escaparon a la mayor parte de los etnólogos de la vieja guardia,

de generar una "atmósfera africana" en dicha obra, inserta el siguiente "canto de bodas":

A la boda de Gasipur
Y Dominga de Tmbucuto,
turo habemo de bailar;
toca, negro,
Toca tú;
tu, pu tu tu, pu tu tú,
tu, pu tu tu, pu tu tú...

Y lo mismo puede decirse de los poetas contemporáneos enrolados en la corriente negrista, desde Nicolás Guillén hasta García Lorca —pasando por la escuela poética afroantillana, con su típica "jitanjáfora"—. Este último, en su Son de negros en Cuba, dedicado al ilustre africanista Fernando Ortiz e inserto en su bello libro titulado Poeta en Nueva York, introduce el estribillo "Iré a Santiago", que se repite desde el comienzo hasta el final del poema.

Así como del generoso desarrollo rítmico de la música africana surge la polirritmia, tan característica de ella y de sus derivados afroamericanos, de la forma antifonal nace la polifonía, que también singulariza al género. Porque es típico también que, en el diálogo a que aludimos más arriba, el solista inicie su discurso musical antes de que el coro haya terminado su exposición, y, del mismo modo, hay casos en que éste comienza su intervención con antelación a que finalice aquél. Producto de estas superposiciones melódicas que entonces se engendran y que pueden abarcar una nota, diversas notas o una frase entera, es la peculiar polifonía africana. También se desarrolla lo que se denomina ostinato, esto es, una variación libre de la primera frase en solo, pero en desacuerdo con ella en medio compás. El canon aparece también, sobre todo en la música de marimba, y asimismo la forma de letanía.

10. Ritmo

No es necesario insistir acerca del hecho de que los negros son los maestros consumados del ritmo. En ninguna cultura este elemento musical ha conquistado tanto predicamento. El ritmo gobierna al trabajo, a las ceremonias litúrgicas y al juego, así como a todas las fases de la vida y del arte del nativo, tanto las artes del tiempo como las artes del espacio. Porque una verdadera obsesión rítmica domina todos

los actos de la existencia del negro, como lo recuerda Gaston D. Périer, en Les arts populaires du Congo Belge (Bruselas, 1948).

En efecto, el generoso desarrollo del pulso de la música africana, que contribuye a bosquejar su recio perfil y la convierte en la música más compleja que existe, sobre todo en lo yocante a la marcha paralela o simultánea de dos o más ritmos distintos o polirritmia, cuyo carácter intrincado y complejo ha sorprendido aun a compositores consagrados a la percusión, de la talla de Henry Cowell, Béla Bartók y George Antheil.

"Los ritmos negros —son palabras del ilustre etnomusicólogo Erich M. von Hornbostel— brotan de los movimientos del tamborero y sobrepasan, en mucho, a los ritmos de los europeos". Porque la singular capacidad rítmica del hijo de África es claramente superior a la de los demás pueblos, y éste es el aspecto de la música africana que realmente llama la atención por su opulencia y por su originalidad. Ya en el año 1893, Richard Wallaschek había señalado la preeminencia rítmica en la música africana, aunque sus palabras entrañan un error, pues la música de tambores no siempre es una música exclusivamente rítmica, toda vez que, como queda dicho, los membranófonos llevan desempeñar funciones rítmicas y melódicas.

Desde luego que el generoso ritmismo de los negros no obedece a que lo traigan en la sangre, o a que sea éste un patrón genéticamente transmisible; porque sea éste un rasgo somático o "racial", como tantas veces se ha aseverado, sin fundamento científico alguno. A dos factores de orden social hay que atribuir esta excepcional capacidad rítmica: la trascendencia que posee el tambor en las culturas africanas y el cultivo de la danza como un patrón de singular significación en todos los actos de la vida cotidiana altamente socializada del hombre de rostro de bronce. Vale decir que este ritmismo es, simplemente, un fenómeno cultural, transmisible como cualquier otro rasgo cultural; pero nada tiene que ver con la formación étnica del negro. A este respecto, Fernando Ortiz escribe:

"Los negros llevan ese sentido rítmico a todos los momentos de su vida, especialmente a la colectiva. Los ritmos acompañan todos sus esfuerzos; los impulsa, los estimula, los conducen y los sofrenan. Y, sobre todo, los ritmos colectivizan sus actividades haciendo posible la

vida fuertemente socializada del negro, toda tribal, coyungada y cooperativa. La marcha, el trabajo, la ceremonia, la religión, la escuela, la caza, la guerra, el gobierno, la justicia, la historia (...) todo se traduce en ritmo; sobre todo, la efusión de las grandes emociones. Es maravillosa la propensión de los negros por los ritmos y la facilidad con que los asimilan y los incorporan a sus expresiones colectivas".

En efecto, tanto en la música africana como en sus derivados la afrobrasileña, la afrocubana, la afroamericana en general, el ritmo es un componente fundamental, cuya fuerte marcación es infaltable. Porque en los negros no hay música sin un ritmo acentuado de modo másculo. Por eso este elemento prevalece no sólo en los cantos de danza, en los de trabajo y en otras especies musicales que, por su índole, exigen una pulsación bien marcada, sino en las canciones de cuna, en las religiosas y aun en los cantos fúnebres, ritmados a fuerza de tambor. Porque acaso una de las principales peculiaridades del idioma musical de los africanos, de cualesquiera de sus facetas, radica en la estrecha, en la inseparable vinculación que existe entre la melodía y el acompañamiento rítmico. Es que, como lo señala Melville J. Herskovits, "hay culturas, especialmente la africana, en las que el ritmo constituye la esencia de la música, más bien que la melodía; con frecuencia, la melodía puede tomarse como accesoria de la estructura rítmica".

En este sentido, acusa interés el hecho de señalar que el ritmo del trabajo, en el ámbito de las culturas africanas y afroamericanas, se trueca fácilmente en danza. En la pesca del xareu, un pez típico del Brasil, la cual se realiza en las playas de Bahía, sobre todo en la de Itapoán, pudimos observar cómo la tarea de tirar las redes y arrastrarlas, al son de cantos y de "toques" tamborísticos africanos, se convierte de manera insensible en una escena de ballet, con movimientos de una plasticidad singular. Porque, entre los negros, las faenas colectivas, los grupos de remeros, o cualquier otra labor que requiera movimientos rítmicos regulares, se acompaña con instrumentos percusivos.

Por otra parte, J. Cl. Pauvert nos habla de un territorio de la mayor trascendencia en que ejerce influjo el ritmo y que a nosotros

nos fue posible confirmar durante una de nuestras estadas en el Brasil: el del trabajo. Al respecto, escribe:

"Otro elemento afectivo del trabajo africano tradicional, elemento que tiende a desaparecer y que no se volverá a reconquistar, es el ritmo. Un ejemplo se encuentra en el trabajo practicado en grupo siguiendo un ritmo binario, donde los picos levantados y bajados alternativamente hacen mover los cuerpos dentro de un ritmo en que se alternan la tensión y la distensión. En Port-Sudan, los trabajadores que descargan los barcos efectúan la tarea siguiendo un ritmo del cuerpo y con el acompañamiento de instrumentos sonoros. Lo mismo ocurre en Pointe-Noire, aunque los cantos ritmados sean de inspiración política, relatan las penurias de las condiciones del trabajo de los negros y hacen pensar en los negro spirituals afronorteamericanos; del mismo modo, constituyen un ejemplo de las relaciones del ritmo con el trabajo de los negros".

Desde luego que se podrían llenar millares de páginas con citas vinculadas con las conexiones existentes entre la música africana y el trabajo manual. Recordemos, en este sentido, que el viajero escocés Mungo Park, en los jugosos relatos de sus incursiones en el África, asevera que los negros "alivian su trabajo mediante canciones".¹ Mungo Park, Travels. Londres, 1910.

No pueden extrañar los hechos apuntados, pues el ritmo, sobre todo en las culturas en que este elemento desempeña un papel de tanta entidad, como en las culturas africanas, o en personas largamente expuestas a sus efectos, produce una excitación y una exaltación peculiares, aunque también es susceptible de causar honda depresión y agotamiento. Por que el ritmo causa un efecto profundo en todo el organismo, que vibra al conjuro de sus cambiantes acentuaciones, o de la obsesiva regularidad con que ellas se suceden.

11. Polirritmia

El ritmo de la música africana puede ser complejo en sí mismo, y siempre lo es. Pero, en general, podemos afirmar que su mayor complejidad surge de la combinación de dos o más ritmos distintos. Vale decir, de la polirritmia, que en términos etnomusicológicos se denomina hot rhythm o secondary rag.

Por otra parte, los procedimientos polirrítmicos que se originan en el territorio de la música africana puedan brindar lugar a que, en

una misma página musical, convivan o coexistan ritmos ejecutados sobre compases de 3/4, 4/4 y 6/8.

En el año 1914, el musicólogo Henry Edward Krehbiel ya se había ocupado de los efectos polirrítmicos de la música africana, en su trabajo rotulado Afro-American Folk Songs. Años más tarde, el musicólogo de Sierra Leona, Nicholas G. J. Ballanta Taylor, se refirió al empleo de este recurso en la música africana y en el jazz. Pero fue Don Knowlton el que más profundizó en este aspecto de la música de origen africano. Lo hizo en su ensayo titulado The Anatomy of Jazz, publicado en el número de abril de 1926 de la revista norteamericana Harper's. Por otro lado, el destacado especialista en música africana William E. F. Ward, autor de un serio análisis sobre la materia, dado a luz en la Gold Coast Review, en el año 1927, con el título de Music in the Gold Coast, escribió:

"Hablando en términos generales, la diferencia que existe entre los ritmos africanos y los europeos, es que, mientras que una pieza musical occidental manipula, en cualquier momento, un solo ritmo, una africana tiene siempre dos, tres y a veces hasta cuatro".

12. Fraseo "off the beat"

Mientras que en la música originada en fuentes europeas, las melodías tienden a caer en la tesis o en el arsis del pie rítmico, en el arte sonoro generado por los pueblos del África, los acentos caen "entre el tiempo fuerte y el tiempo débil". El efecto producido por esta modalidad, que puede considerarse como una de las características más constantes del idioma musical de que hablamos, es el de un desplazamiento de la frase melódica, en su relación con la frase de la percusión, hasta un grado de medio tiempo. Por lo general, el desplazamiento se anticipa al valor exacto o metronómico del pulso, de modo que la marcación de la melodía cae con antelación a la que efectúan los instrumentos de percusión, lo cual produce una sensación de "sacudimiento".

Desde luego que, en ciertas ocasiones, se produce el efecto inverso del descrito. Vale decir, la percusión se adelanta a la marcación melódica. Y cuando ambos efectos se alternan, el discurso cobra una

fuerza, una animación y una vitalidad que se suman a los atributos esenciales de esta música.

13. Improvisación

La improvisación, vale decir, la creación musical espontánea, desarrollada sobre la base de un tema dado, o sobre la de los acordes de una melodía, constituye un arte difícil, que requiere del músico un profundo dominio técnico de su voz o de su instrumento musical y una inspiración que fluya sin lagunas, ni hesitaciones. para que el discurso no se debilite ni pierda fuerza y se desenvuelva con coherencia, fluidez y persuasión.

Desde luego que este elemento no es patrimonio exclusivos de los negros. Todos los pueblos lo han cultivado. En efecto, no constituye un hecho ignorado que los cristianos hacían un generoso empleo de la improvisación en sus canciones ritualísticas. Se sabe, también, que, en el año 1332, el papa Juan XII puso dique a los excesivos embellecimientos y ornamentaciones que se introducían en la música eclesiástica, hasta el punto de tornarla irreconocible.

Por otra parte, grandes maestros de la música, como Bach, César Franck, Beethoven y Mendelssohn, fueron singulares improvisadores. Y sabido es que Mozart concedía un amplio margen a la improvisación en sus obras.

Sin embargo, resulta incuestionable que este elemento se halla con mayor frecuencia y generosidad en el folklore creado al amparo de la inspiración de los negros, tanto del África como cualesquiera de los países americanos en que ha ejercido alguna influencia social o artística. Y este hecho se funda sobre la base de toda una tradición artística en la que el embellecimiento, la ornamentación y la variación constituyen elementos sine qua non de la expresión estética.

Del mismo modo, desde el punto de vista estético, el empleo de la improvisación se justifica plenamente, puesto que constituye una forma natural, ilana, espontánea y persuasiva de crear música. Realizada por hábiles instrumentistas o cantantes, puede elevarse a los más encumbrados planos de la expresión y del éxtasis musicales.

Porque resulta un axioma que el hombre africano es un improvisa-

dor cuya tradición se extiende hasta las primeras manifestaciones de su arte sonoro y constituye un factor que afecta a toda su música, aunque es evidente que en algunas ramas --como la religiosa--, desempeña un papel muy limitado, cuando no está absolutamente proscripto. En este sentido, todos los exploradores, viajeros, funcionarios coloniales, misioneros, antropólogos y etnomusicólogos se han puesto de acuerdo. Delafosse, Alfred Burdon Ellis, Livingstone, Stanley, etcétera. en sus respectivas obras, no dejaron de señalar este rasgo peculiar de la música del inmenso continente.

14. Timbre

Poner mi "Voz Negra".

15. "Tempo"

Por lo común, en la música africana podemos afirmar que los cambios de tempo son extremadamente raros. En algunas músicas sólo suele efectuarse, hacia el final de la ejecución, un progresivo acelerando que culmina con un tempo vertiginoso. Ello ocurre con mayor frecuencia en piezas de carácter ceremonial. En este tipo de música, el apresuramiento progresivo del tempo responde a la culminación de la ceremonia, cuando se producen las escenas de trance o posesión de los sacerdotes o de los fieles por los dioses. Pero, en general, es característico de la música africana que el tempo con que se inicia una versión se mantenga a todo lo largo de ella, en forma absolutamente inmutable. Ha sido heredado este rasgo por todas las músicas negras generadas en distintos países de nuestro continente.

16. Técnica vocal

Así como existe un pulso característico de la música africana y un timbre particular, también es posible advertir una técnica vocal o "manera de canto" genuinamente negra. Hay una definida técnica de canto, característica de los negros —observa Laura C. Boulton—; una frecuente vaguedad en el tono, un corto glissando que precede al ataque en sí, una rauca calidad vocal —cultivada por las mujeres—, varios trucos de sprachstimme, ocasionales efectos de canto a boca cerrada, etcétera. Esta manera de canto es tan típica que acompaña al negro a dondequiera que vaya y brinda a su música, aun en el Nuevo Mundo, un sabor africano.¹ Laura C. Boulton, Rhythm in the Jungle, vol. I. Camden, 1939.

Peculiares son, en ese sentido, las canciones inarticuladas o construidas sobre la base de breves palabras, de voces cortadas, de sílabas "rotas" y abstractas u onomatopéyicas, ejecutadas gracias a "percusiones de garganta" y a sonidos triturados, que adquieren valor por su fuerza mélica y se despojan por completo de ideación.

Sobre todo en los cantos de carácter mágico, es frecuente que los vocablos se desnuden de su sentido semántico, para alcanzar sólo valor rítmico y sonoro, se conviertan en simples fonemas o fórmulas verbales que sólo conservan su valor sonoro, su alcance rítmico, su significación musical, equivalente a las percusiones de un tambor.

André Schaeffner, en su estudio sobre organografía titulado Origine des instruments de musique (París, 1936), nos informa acerca de la abundancia de cantos mágicos en los que las palabras aparecen sustituidas por sonidos inarticulados, obtenidos mediante el golpeteo de la mano en la nuez.

En Cuba, Fernando Ortiz encontró el tipo de canto arriba indicado, que se encuentra presente en la jitaniáfora de poetas como los cubanos Nicolás Guillén y José Zacarías Tallet y el portorriqueño Luis Palés Matos. Por nuestra parte, en el Brasil hemos podido recoger expresiones de esta manera tan característica de cantar.

Estas emisiones vocales, que en el jazz reciben la denominación de skats o scats, desempeñan un papel de elevada consideración cuando, en las ceremonias litúrgicas, los fieles invocan o "llaman" a los dioses, y en la caída en trance que sigue a ese llamado. En tal sentido, acusa un levantado interés lo que dice el poeta y sociólogo afronorteamericano James Weldon Johnson, acerca de los predicadores del sur de su país. Con palabras vacías de significado —anota el citado estudio—, en más de una oportunidad los predicadores lanzaban al trance a toda una congregación.

Al acervo de los recursos vocales del canto africano pertenece también el ululato. Es uno de los procedimientos a que acuden con mayor frecuencia los negros y ha sido registrado, ~~también~~ entre los pueblos bantúes, así como entre los achantis de la ex Costa de Oro —hoy República de Ghana— y los ankuois de Nigeria. Los nutridos y famosos coros del Congo hacen un generoso empleo de este recurso, tal como puede observarse en el disco titulado The Belgian Congo Records, editado por el sello norteamericano Commodore (L.P. DL 30005).

También hay que citar, entre el bagaje de la técnica vocal africana, los soplidos, los sonidos guturales, el grito —que es la célula genratriz del mambo afrocubano, así como de otras músicas afroamericanas, inclusive los hollers de los negros norteamericanos— y los zumbidos emitidos con la boca entreabierta. Todos estos efectos offician de elemento de matiz y de contraste en el discurso musical.

Vale la pena señalar que esos zumbidos también se obtienen merced a diversos instrumentos musicales. En la marimba, por ejemplo, se logran

mediante la colocación de telaraña en la boca de los resonadores de calabaza para introducir variantes en los timbres.

Entre los congoleños y los araráes, Fernando Ortiz encontró en Cuba los efectos a que nos referimos. Y al que esto escribe le fue posible registrarlos entre los yorubas y los ijeshás de Bahía, Brasil.

Desde luego que ese tipo de canto ofrece una gran dificultad de comprensión por parte de las personas que no pertenecen al grupo folk que los crea y al que van dirigidos. Y sólo ellos, o quienes llevamos largos años de estudio de esta música y de contacto con sus cultivadores, podemos captar en todo su dilatado y profundo expresionismo. Porque, como dijo a Fernando Ortiz una anciana negra, "lo mejor de este canto no se encuentra en las palabras, sino en lo que está dentro del canto. Anota el ilustre antropólogo cubano que la anciana se refería, seguramente, al complejo reflejo de emociones e ideas que en ella evocan las vibraciones del canto, a la vez palabras, música y conuunto de tradicional alegorismo.

Por otra parte, el negro utiliza una voz abierta, de dilatada resonancia, que pone en juego, hasta sus últimas y más profundas raíces, todas las posibilidades de sus cuerdas vocales y de su caja creaneana. También se vale de vibrati de amplios ciclos. Los bruscos movimientos de cabeza que efectúa al cantar contribuyen a la obtención de diversos vibrati y matices tímbricos de lo más variado.

Frecuentes son, asimismo, los melismi, los efectos de clamor, de lamento, realizados no sólo por la voz humana, sino también por los instrumentos musicales utilizados en registros que resultan "anormales", según los cánones de la técnica europea.

Forman parte, también, del stock de procedimientos vocales de la música africana, los dilatados silencios, totalmente inesperados, que llevan al discurso musical el elemento de tensión y de "suspensio" que tanto caracteriza a todas sus expresiones.

17. Expresionismo

Sería cometer una omisión de bulto si al hablar de la música africana no nos refiriéramos al profundo expresionismo, al conmovedor pathos, al dramatismo sobrecogedor que está en el frente, en el centro y

en la base de todas sus manifestaciones, sean ellas vertidas a través de la voz humana, o merced a instrumentos musicales cordófonos, aerófonos o aun membranófonos e idiófonos, que conquistan timbres y ritmos inauditos. Porque este arte sonoro busca afanosamente, por los más diversos vericuetos a su alcance —que son generosos—, la manifestación más profunda de los sentimientos del serhumano y, sobre todo, del grupo social, sean ellos cuales fueren. Y la consigue. Toda vez que no tiene inhibiciones de ninguna naturaleza.

Desde el punto de vista melódico. lo que mejor la caracteriza es el hecho de que sus ~~rifamas~~ rasgos típicos constituyen un derivado directo de las peculiaridades idiomáticas, de las inflexiones, de los matices y los retruécanos de los diversos y complejos lenguajes y dialectos ^a genardos en el África, en los que los distintos matices tonales, ~~añ~~ la altura de las voces, los timbres que se emplean, el tempo que se le imprima y otros detalles de orden musical, cambian por completo la acepción de las palabras, cada una de las cuales puede tener hasta veinte significados distintos, de acuerdo con el empleo que se haga de dichos elementos.

De ahí que los timbres vocales se velen, se "arrastren" y enronquezan o tornen metálicos. Son los sonidos que, ~~añ~~ ser transportados a los instrumentos, dieron por resultado el llamado timbre dirty o "velado" que caracteriza al jazz y a otras músicas afroamericanas. También cabe refrirse al hecho de que en la poesía que acompaña a esta música y aun en la música misma, abundan la mofa, el ridículo, la ironía y el sarcasmo. Se trata de los llamados cantos irónicos o songs of derision que no sólo acusan dilatada significación artística y social. sino que al amparo de su influjo, nacieron diversas expresiones de la música afroamericana, como queda dicho.

La música africana emplea a fondo todos los recursos de la voz humana y de los instrumentos musicales. Porque en ella todo es absolutamente normal y admisible si con ello se logra la expresión buscada por el artsita/ Porque esta expresión, este expresionismo, son la meta última, el obketivo primordial y principal del arte sonoro nacido en el denso bosqueje africano, así como en todos sus derivados afroamericanos. La música africana no conoce tabúes de ningún orden, ni de gébero alguno.

19. Participación

El fenómeno de "participación" es muy importante en la música africana. Porque en el África, el auditorio no se sienta cómodamente a escuchar, hundiéndose en mullidas butacas, sino que los oyentes toman parte en las ejecuciones o en los cantos, y gozan más de las versiones cuando lo hacen. En el momento en que los músicos inician sus ejecuciones, los oyentes sólo unos instantes permanecen sentados en torno de ellos. En seguida toman parte activa en las realizaciones, aunque más no sea que palmoteando o marcando los tiempos con golpeteos de pies, o alentando a los músicos con exclamaciones o frases de aprobación. Y de esta manera es incuestionable que "ayudan" a los músicos con su estímulo, a tal punto que se llama al público que así procede helper (ayudante), en términos etnomusicológicos.

20. Otras características

Cabe señalar, entre otras características de la música africana, podemos mencionar la reiteración temática, el ~~axidax~~ ~~empino~~ ~~de~~ ~~melismi~~ embellecimiento vocal según el cual se ejecutan diversas notas sobre una sola palabra del texto o melismi; la función preeminente que desempeñan los instrumentos de percusión; la ~~indivisible~~ indisoluble fusión que se observa entre el canto y la danza, que casi invariablemente marchan en armoniosa unión; los acentos inesperadamente señalados, sobre todo en las ejecuciones de la marimba o xilófono; el fraseo en ondulación descendente; etcétera.