

Diana V. Picotti C.*

Algunas consideraciones acerca de la narrativa rítmica negroafricana

Abstract

Some considerations concerning the black African rhythmic narrative

This work brings into focus black African rhythms, and, in particular, underlines the basic importance of African concepts of reality and of different aspects of life and culture as a logic. The paper also centers on the complex and always creative interplay of elements in order to treat it as a wide-reaching historical narrative and to identify it in certain examples of River Plate musical rhythms.

Key Words

African rhythm, black and African narratives, African Philosophy, Candombe, Tango, Rio de La Plata history, Argentina history, Cultural African diaspora

Introducción

El ritmo reviste una importancia básica en la concepción negroafricana de la realidad y se despliega concretamente en los diferentes aspectos de su vida y cultura. Asumiendo este hecho, estas consideraciones se orientarán a:

1. Visualizarlo como una lógica, en el sentido griego originario de la palabra 'logos'⁷-comprensión y articulación de ser-, en el juego complejo y siempre creativo de sus elementos, que trasunta un sentido de las cosas y de las relaciones humanas y anima todas las expresiones de las culturas negroafricanas, donde ellas estuvieron y están presentes.
2. Destacarlo como una amplia narrativa, cuya estructura, sensibilidad y riqueza de manifestaciones es altamente convocante en el mundo actual y merece ser acogida.
3. Identificarlo en algunos ejemplos de la narrativa rítmica musical rioplatense.

El ritmo negroafricano

Como lo afirma el poeta senegalés L. S. Senghor⁸, el ritmo es para el africano la arquitectura del ser, la dinámica interior que le da forma, la pura expresión de la energía vital, el shock que produce la vibración o fuerza que sensiblemente nos toma en nuestras raíces y se expresa materialmente a través de líneas, colores, superficies y formas en arquitectura, escultura o pintura, a través de acentos en la poesía y en la música, de movimientos en la danza; es el modo y forma de la palabra que la hace activa, eficaz, hasta el punto de afirmarse que la palabra rítmica divina creó al mundo: por ello prima el arte poético africano sobre el plástico como arte puro y en el poema el metro es rítmico.

Pero más importante aun que el ritmo de las palabras es el de los instrumentos de percusión: el sonido de los tambores es lenguaje, 'nommo'⁹

*Investigadora. Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF).
Argentina

y preferencial; es la palabra de los antepasados, quienes nos hablan a través de aquéllos, fijando los ritmos fundamentales. Entre el ritmo de la palabra y el de los tambores existe una especie de contrapunto; una polirritmia, un sistema que responde al pensamiento africano. La rítmica de percusión es polimétrica cuando suenan al mismo tiempo varios metros fundamentales de diverso tipo -por ej. un tambor en compás de 4/4, seguido por otro de 3/4 y luego por un tercero de 2/2, con la misma duración aunque sus entradas no coincidan-, repitiéndose regularmente la misma serie de líneas divisorias de compás, o polirrítmica cuando un único metro fundamental se acentúa de distinto modo y se sincopa -las líneas divisorias de compás son verticalmente paralelas, como en la música europea, pero combinándose entre sí varias versiones rítmicas de un mismo metro-. Ambas formas componen la rítmica en cruz, o sea que los grandes acentos de las formas fundamentales utilizadas no coinciden, sino que se apoyan unos sobre otros en cruz; con tal entrecruce el africano obtiene una serie arrebatadora de acentos, surgen formas extáticas de movimiento, por ej. en el vudú algo así como la palabra de los loas, por la cual el danzante es llamado a encarnar un loa determinado: los tambores 'dicen' la palabra hechicera, que convoca a un determinado danzante para ser poseído por un loa concreto.

La presencia de estas formas rítmicas, específicamente africanas, indica también la extensión de su influencia musical. En las Antillas se mantienen aún la polirritmia y la polimetría en el ámbito afroamericano, mientras en los Estados Unidos de N.A. queda sólo la polirritmia como elemento véteroaficano y sigue siendo determinante hasta en el estilo swing del jazz.

En la poesía, enmarcada en la polimetría o en la polirritmia, aparece como una arquitectura, una fórmula matemática, que se basa en una unidad en la multiplicidad. De modo análogo a los tambores forma ritmos secundarios de lenguaje, según Senghor, que descansan en aliteraciones, paranomasias y anáforas, en repeticiones de fonemas y sonidos que fortalecen el efecto de la totalidad; por eso resulta incompleta la mera lectura si no va acompañada al menos por un instrumento de percusión. También la prosa es impulsada por el ritmo; para el africano no se diferencia fundamentalmente de la poesía, que es sólo una prosa más fuerte y regularmente rítmica; la misma frase puede transformarse en poética si se acentúa el ritmo, expresando con ello la tensión del ser. Antiguamente toda narración contenía un fuerte ritmo y era por lo tanto poesía; tal como nos ha llegado, en su forma más profana de fábula, estaba siempre acompasada, aunque lo fuera

débilmente y poseía la tensión dramática que surge de la repetición de un detalle, un gesto, una melodía, un grupo de palabras que se convierte en *leit motiv*, aunque apareciendo casi siempre un nuevo elemento, una variación en la repetición, que subraya el desarrollo dramático. Por lo tanto, la prosa no rehuye recurrir a palabras y figuras verbales descriptivas, que se basen en la repetición de fonemas.

En la obra plástica como en toda otra, lo que en Occidente se entiende por **arte** sobre todo desde la modernidad, reviste en el sentir africano caracteres propios, diferentes, que es preciso tener en cuenta para no malentenderlo, como ha ocurrido en éste y otros aspectos de su cultura. La obra de arte, literaria, musical o plástica es tal, como lo ha detenidamente mostrado J. Jahn³, cuando es palabra creadora, eficaz, funcional; de allí que tenga prioridad el proceso creativo de la forma, 'kuntu', la armonía de significado y ritmo, sentido y forma, sobre la obra acabada.

En casi todas las lenguas africanas, el vocablo que equivale a 'bello' significa a la vez 'bueno', se equipara a calidad, eficacia; es fuerza creativa que pretende crecer. Por ello no existe la belleza como puro placer desinteresado, ni el arte por el arte, porque sería ineficaz, sin sentido; la obra es acción, armonía de significado y ritmo, sentido y forma: el poema en su recitado, la obra plástica en su función de estimulante por ej. en la veneración de un *orisha*, la máscara en el movimiento de la danza. Por ello también, como dice Senghor⁴, el artista, comprometido, se preocupa por actualizar y no por crear una obra perdurable, aunque pueda llegar a serlo. Su función no apunta a una finalidad, sino a un sentido; por ej. aún en una obra profana, como un azadón, la forma es más importante que la finalidad, porque el instrumento, el mismo trabajo son sólo preparatorios y es la palabra convocante, 'nommo', la que hace que el cereal germine y crezca. Los materiales con que se hace una obra -piedra, metal, barro y aún la madera, que ocupa un primer lugar porque proviene del árbol, camino de los invisibles para el vodú haitiano- son sólo 'kintu', cosa, al cuidado del hombre; el trabajo manual del artista, aunque importante, es sólo previo, la palabra es la que hace surgir una imagen, figura, y su nombramiento -tú eres tal rey, antepasado, *orisha*, etc.- determina lo que ella expresa, no su aspecto externo, que puede ser el mismo de otra. El espectador ha de renovar el nombramiento para que la figura signifique algo, su agrado la potenciará o también podrá ocurrir que ya no le signifique nada. Por ello la imagen nunca se convierte en ídolo o fetiche. Pero si por el nombramiento recibe significación, ello es posible gracias a otro componente, el 'kuntu' o

modalidad, que hace reconocible tal nombramiento por ciertas determinaciones que expresan la categoría ontológica a la que pertenece la imagen y por atributos que la van definiendo más y son propios de cada región, aunque sin individualizarla, porque se convertiría en realidad y dejaría de revelar tras el mundo visible un universo de fuerzas ordenado.

Un ejemplo de ello lo constituyen también las máscaras, que significan lo que representan, gracias a un doble nombramiento: habitual del artista y actual del danzante. Representan siempre a un ser humano, 'muntu', aún las máscaras de animales, pero no tienen un rostro humano, común al vivo y al difunto pues el danzante, cuyo nombramiento es concreto, no puede referirse al mismo tiempo a ambos. Por ello se dan dos tipos de máscaras, las que representan a un ser vivo y su función es profana, generalmente para entretenimiento y diversión, y las que representan a los muertos y tienen funciones de culto, acentuando sus rasgos diferenciales para hacer perceptibles las fuerzas, por ej. los ñañigos cubanos en sus danzas de máscaras ejecutan los saltos más grotescos y extraños. El escultor no intenta plasmar la expresión humana, ni en formas geométricas un fantasma que no conoce, sino hacerlo surgir en esas formas; se trata de una visión, una imagen suprarreal, una negación del rostro, para lo cual tiene toda la libertad de configuración, aunque en el ámbito de tradiciones que se fueron constituyendo y permiten el reconocimiento -color blanco (de muerte), forma no humana (no conforme a un viviente), forma animal que no representa a éste (porque después de su muerte no queda nada) sino lo que produce (ej. el elefante, fuerza; la araña, inteligencia; la luna, fecundidad), convirtiéndose en el no-rostro de un antepasado gracias al nombramiento. Como la poesía que requiere ser recitada, la máscara no está acabada mientras no sea usada; sólo en unidad con el danzante será portadora de fuerzas del difunto, que aquél, poseído, no identificado como a menudo se cree, conjura con la graduación de su voz. Por ello máscara y danzante son sagrados, mientras una máscara como tal, por ej. colgando de un museo, es mera cosa, 'kintu', no 'kuntu'.

Las artes plásticas africanas tradicionales parecen estar en proceso de desaparición, según algunos observadores, por varias causas: las propias imágenes traídas por los misioneros, la extensión del Islam y su poca amistad con las obras plásticas, la influencia europea. Los escultores se convirtieron en carpinteros o en autores de *souvenirs*. Se ha emprendido diversos experimentos para estimular el arte africano tradicional y hasta crear uno nuevo. La ventaja para los artistas africanos es familiarizarse con nuevos materiales

y técnicas y cuando logran no perder su propia concepción artística, aún con temas no propios, producen un arte al modo africano; si bien la renovación plástica, comparada con la literaria, se halle muy rezagada. Pero el movimiento está iniciado, y buenos ejemplos ya fueron ofrecidos por la pintura caribeña.

Sin embargo, otra forma certera para percibir su grado de presencia y fuerza es la observación de su efecto histórico. Como ya lo han expresado críticos e historiadores del arte, la influencia del África subsahariana sobre el arte moderno occidental ha sido decisiva. Para figuras como Derain, Braque, Vlaminck, Matisse, Picasso el encuentro con la estatuaria negro-africana, esos enigmáticos seres humanos desproporcionados, de rostros sobredimensionados y caracteres fuertes, operaron como una verdadera catarsis, una liberación del imaginario⁵ en sus búsquedas de renovación de la forma. Picasso la descubre en 1907, a los 29 años; percibe su fuerza, la combinación de sus elementos y el ritmo de sus formas, con un sentido preciso que ignora pero que sospecha tiene que ver con la esencia misma de las cosas; su camino estético se ve profundamente transformado y en su célebre obra del mismo año, *Les demoiselles d'Avignon*, los rostros de personajes desarticulados toman la forma de máscaras africanas. De este modo, el arte africano tiene mucho que ver con el nacimiento del cubismo, con las corrientes pictóricas que le seguirán, sobre todo el surrealismo, particularmente en Max Ernst. Continúa hoy inspirando a los pintores y escultores del mundo, como a la mayor parte de los demás ámbitos de la creación artística, comenzando por la música contemporánea.

En América Latina se inserta a través de la considerable presencia negra y del mestizaje en su propia constitución histórico-cultural: el *kuntu* africano entra a formar parte de y a operar desde su propio espíritu.

Toda obra artística africana está compenetrada entonces de un ritmo que significa algo, que resalta el significado, como otro componente del modo, 'kuntu'. Las partes están rítmicamente articuladas y referidas unas a otras. La obra recibe su significación por el nombramiento y viene expresada por signos que el ritmo se encarga de disponer e intensificar en su capacidad expresiva. Tal ritmo está presente en todas las expresiones de la vida del africano, mientras logra mantener los caracteres básicos de su identidad y aún cuando éstos se alteran a merced de los avatares de la diáspora, en su pensar y sentir, en su mismo andar armónico y flexible, en sus costumbres.

La lógica rítmica

Consideramos que la naturaleza e importancia mencionadas del ritmo negroafricano lo ubican como su lógica básica, puesto que expone una determinada comprensión -inteligibilidad- y articulación -racionalidad- de la realidad, desde las que se despliegan las culturas negroafricanas en la unidad y diversidad de sus manifestaciones concretas.

Una lógica que ha de ser entendida desde sí misma y no juzgada desde otra que se considere normativa, como ocurrió cuando desde la lógica filosófico-científica occidental se calificó a ésta de mítica, pre-lógica. Es simplemente diferente y requiere, para ser conocida y reconocida, una relación de sujeto a sujeto, dejándose informar y transformar por eso mismo que se pretende conocer. Se trata de prepararse a ingresar en él y escuchar su palabra a fin de poder dialogar con ella, dejarse asombrar y convocar por sus propias formas, sin querer someterlas a ni juzgarlas desde modelo alguno, sino procediendo desde la apertura infinita del espíritu, capaz de ir constituyendo los criterios que el mismo acaecer deje surgir. Bien se ha observado en la más reciente discusión filosófica que, ante una conciencia eventual de ser y configurativa de verdad que se impone en la experiencia de cambio, pluralidad y diferencia impuesta en nuestra época, la hermenéutica que al hacerse cargo de la historia había venido redefiniéndose de modo más crítico mediando la comprensión con todas las explicaciones disponibles, debía asumir aquella conciencia para ponerse efectivamente en diálogo con los signos de los tiempos. Ello conduce a tener que avanzar un paso más, a reconocer que la misma racionalidad se va constituyendo históricamente como interlógica. Sólo con esta actitud se hace posible acoger otra cultura o forma de vida a partir de la propia y ubicarla en el contexto humano más amplio de las posibilidades dadas o por darse y se hará factible el diálogo entre diferentes juegos de lenguaje sin priorizar ni menos absolutizar ninguno. Esto permitirá a su vez afrontar el riesgo de homogeneización empobrecedora de la civilización instrumental planetaria y la amenaza de destrucción de formas de vida humana; permitirá asumir la historia real, no reducida, de la humanidad, orientarse a la ecumene o diálogo de pueblos en lugar de la mera globalización o extensión a todos de una sola cultura, a través de la confrontación, comunicación, simbiosis de horizontes de inteligibilidad y de formas correspondientes de articulación.

A pesar de la diversidad de las culturas negroafricanas, existe una comprensión básica común tradicional que sigue caracterizándolas e

inspirándolas en su recreación en y fuera de África, a pesar de pérdidas y asimilaciones. A partir de las lenguas bantúes, justamente presentes en la mayoría de los esclavos introducidos al Río de la Plata, Alexis Kagame⁶ se refiere a cuatro categorías fundamentales en su sentido del ser: a) 'muntu', ser inteligente, con su plural 'bantu', que comprende no sólo a los hombres, vivos y difuntos, sino también a los *orishas*, los loas y a lo divino mismo como la gran fuerza, creador y procreador primero⁷; b) 'kintu', cosa, plural 'bintu', fuerzas que están coaguladas, no operan por sí mismas, sino requieren el mandato de un 'muntu' y están a su cuidado. Se trata de los minerales, las plantas, los animales, los utensilios. De las plantas se exceptúan ciertos árboles, que como el 'poteau-mitan' en el vudú, son el camino de los loas, de ellos brota la palabra de los antepasados, son la senda de los difuntos, los loas, en su dirigirse hacia los vivos, son 'reposoir' de los divinizados; como parte de esos árboles, también la madera, con la que se hacen las esculturas, tiene la cualidad especial de que los antepasados le conceden una consagración particular; c) 'hantu', fuerza que sitúa en el espacio y en el tiempo; d) 'kuntu', fuerza modal, como la belleza y la risa, determinada por el significado, que el nombramiento otorga, y el ritmo.

La raíz común 'ntu', no pensable como sustancia sino como fuerza; todo ser o aspecto de ser es una forma reveladora de esa fuerza cósmica en la que ser y existir coinciden, y en la que las contradicciones que a menudo encuentra el pensar occidental se superan. Esta comunión de fuerzas marca la interdependencia de todo aspecto de la realidad y su armonía y la compatibilidad de intuiciones y formas de comportamiento, por ej. en el ámbito teórico las disciplinas responden a un sistema lógico tan compacto que quitando una parte cualquiera se desmoronaría la estructura total⁸.

Lo que da vida y eficacia a esas fuerzas, que operan continuamente, sin interrupción, es 'nommo', la palabra, que es a la vez agua, semilla y sangre.

Se trata, en fin, de un modo de comprensión habitacional de una realidad viva. El africano se siente habitante de un mundo, no dominador, es decir en relación con la madre naturaleza y con los seres, todas fuerzas vivientes, lo que hizo que el colonizador occidental ya sumido en el proceso abstractivo moderno no pudiera entenderlo y lo juzgara animista. Es en el entrecruce de tales fuerzas vivientes que se inserta la articulación humana, con la convocatoria de la palabra que continúa la creación despertando y conduciendo las fuerzas naturales, llamadas asimismo por la polirritmia y la polimetría musicales, las formas

y colores de la plástica; una racionalidad habitacional, que despliega aquel horizonte de sentido antes mencionado.

En el aspecto musical, el entrecruce de ritmos y metros que los ejecutantes logran con gran creatividad y espontaneidad parece insertarse en el mismo cruce de fuerzas que el ritmo vital de la naturaleza establece entre los vivientes en el orden cósmico, siempre interdependiente y renovándose, o de la historia como percibía Dilthey⁹ en el entrecruce de personas y comunidades, también en el encuentro de los movimientos opuestos de asentamiento e innovación.

Creemos no equivocarnos al afirmar que el africano, desde la máxima negación a la que fue sometido a través de la colonización y la esclavitud, supo sin embargo devolver mediante sus ritmos, danza, canto, poesía y demás formas de pensar y de lenguaje la mejor superación de los límites y abyecciones de una lógica instrumental y ser señor en espíritu. Porque la fuerza y forma de aquellos, como prolongación e inserción en el mismo ritmo vital de la naturaleza, responde con una concepción habitacional, no dominadora, del ser humano, a la unilateralidad de aquella razón unidimensional; porque la articulación danzante, que acompaña a todos sus actos, vuelve a conferir un sentido religador, que la civilización ha perdido, así como sus cantos y su poesía ofrecen un arma más poderosa que todas las reivindicaciones al establecerse en un nivel diferente¹⁰. Desde todas estas características ha sabido, además, dialogar con todas las otras creaciones musicales que halló, incorporándolas y africanizándolas, según lo demuestran fenómenos tales como el jazz, los spirituals, los ritmos caribeños o el tango argentino, imprimiendo un sello inconfundible.

La narrativa rítmica

En tanto 'logos' el ritmo no es sólo un modo de pensar sino también un lenguaje.

Todo pueblo y cultura se va constituyendo en la configuración de una determinada experiencia de la realidad, que se traduce en un logos, es decir, en un modo de pensar y de lenguaje. La conformación de éstos en América fue protagonizada por los diversos pueblos que conviven en el continente y que a pesar de negaciones, marginaciones y destrucciones se influyeron entre sí, dando lugar a un resultado intercultural.

Al afirmar que los africanos conservaron en América la esencia de su lenguaje, nos referimos sobre todo a la presencia de su sentido de la

palabra, extendible a todo recurso lingüístico, que por otra parte se acercaba más al que las culturas indígenas le otorgaban. Creemos que tal sentido es una de las razones profundas de la incidencia afro en nuestra identidad, así como de su repercusión en el mundo, según lo manifiestan testimonios literarios y artísticos en general.

La palabra reviste para el africano importancia y rol fundamentales. Todo movimiento natural, toda obra humana, se sustenta en su fuerza procreadora, que es '*nommo*', fuerza vital que libera las energías cuajadas de los minerales, induce actividad en los vegetales y animales, conduce las cosas a un sentido. La palabra del '*muntu*' -ser inteligente, humano vivo o muerto, o divinidades-, de este modo, fuerza activante que impulsa y mantiene todo movimiento. No basta, por ej. el mero trabajo manual de sembrar y recoger, que es considerado sólo parte de la actividad humana, sino que es preciso además la influencia del entendimiento activo mediante la palabra, unidad de fluidez corporal y espiritual que penetra, vivifica y activa; es así como también el recién nacido llega a ser un '*muntu*', persona, cuando su padre o el hechicero pronuncian su nombre, gracias al que el principio espiritual, '*megara*' se introduce en lo biológico '*buzima*'¹¹. Todo cuanto acontece, feliz o desgraciado, se debe a la palabra. En el principio estaba en lo divino, como para el relato bíblico, pero a diferencia de éste, no permanece de tal modo en Dios que el hombre sea sólo su testigo y anunciador; se hace carne no sólo en Cristo sino por doquier en cada '*muntu*', procreando y desplegando incansablemente, aún a los dioses. Por la palabra todo '*muntu*' es conductor de las cosas y éstas son según la palabra del '*muntu*' más fuerte. Sin la palabra las fuerzas se entumecerían; existe lo que existe por el nombre, que es conjuro, acto creador. Todo pensamiento, al ser pronunciado se hace realidad y lo que no se puede concebir no existe. La palabra activa el curso de las cosas, las transforma y se transforma el hombre al pronunciarla; por ello toda palabra es de acción, comprometida, ninguna es inofensiva. Su fuerza se observa, por ej. en las prácticas curativas: el paciente nunca espera un efecto sólo del medicamento, que no es eficaz por sí mismo sino en conexión con la palabra, fuerza vital; cuanto más poderosa es esta última en el hechicero, tanto más aquella y más eficaz el placebo, así como puede operar negativamente cuando el brujo en lugar de ponerla al servicio de la comunidad la utiliza de modo egoísta y maligno. De allí también la conciencia de responsabilidad con respecto a su uso.

Por estas cualidades que le son propias, la palabra transforma al mundo. Cuando en el siglo XX poetas africanos comenzaron a hablar en lenguas

europas, en el modo y con la fuerza de la palabra africana, se comenzó a escuchar, y ello no dependió de un momento histórico propicio, sino de la circunstancia de que poetas negros pudieran expresarse y hacerse inteligibles, hecho que reposa en su antiquísima tradición, ahora también vertida en otras lenguas, que persistió dondequiera la poesía africana ejerciera su influjo. Según la tradición, la palabra poética ejerce su fuerza sobre las cosas, su hechizo -en el sentido eficiente más propio que posee el hechicero entre los africanos-, en su puesto de mando sobre el mundo, poniendo a las cosas al llamarlas en su gran contexto, como palabra-semen que las engendra. Lo así gestado queda al cuidado del hombre y le sirve en relación fraternal, pues 'muntu'- hombre-, 'kintu'- naturaleza, cosas, material de cambio-, 'hantu'- espacio y tiempo- y 'kuntu'- fuerza modal- están en tanto fuerza -ntu- estrechamente emparentados; también le ordena, de allí que el imperativo sea la forma de tiempo fundamental: ordena al futuro cómo ha de ser, y cuando esa visión del futuro se sitúa en el pasado, manda irrevocablemente, como si la orden ya se hubiera cumplido; donde hay un presente no describe, narra, sino que conjura. Algo acontece cuando el poeta lo profiere y él mismo, como fuerza entre fuerzas, se transforma. 'Nommo' -la palabra- es humedad, fluidez, semen, sangre.

No nos referiremos aquí a la recreación de las lenguas africanas en América, a su influencia sobre las lenguas mayoritarias -español, portugués, francés, inglés, holandés, lenguas amerindias, etc. según las regiones-, ni a su literatura oral o escrita, sino al lenguaje del ritmo, es decir, a las formas ya mencionadas en que se despliega, y a su narrativa.

Cuando hablamos de narrativa rítmica, nos referimos a su calidad de relato y a éste como uno de los recursos del lenguaje.

Teniendo en cuenta los aportes más recientes, en la tradición occidental, de la teoría narrativa¹² y también reteniendo de su temprana prefiguración en la *Poética* aristotélica, semejante en ese entonces a la de otras antiguas culturas, la noción central de 'mythos' en su doble sentido de 'fábula', como historia imaginaria, y de 'intriga' como historia bien construida, entendemos por 'relato' la puesta en intriga. No se trata de una estructura estática sino operativa, de un proceso integrador que se realiza a la vez en el autor y en el lector, espectador o participante. El proceso estructurante de la intriga se verifica como una síntesis de elementos heterogéneos en diversos aspectos: 1. entre los acontecimientos y múltiples incidentes y la historia completa y una, por lo que un acontecimiento no es sólo algo que acaece sino

que contribuye al comienzo, progreso o fin del relato y correlativamente la historia relatada es siempre más que la enumeración de los incidentes o acontecimientos, a los que más bien organiza en un todo inteligible. 2. Reúne componentes tan heterogéneos como circunstancias, agentes y pacientes, interacciones diversas que van desde el conflicto a la colaboración, medios más o menos adecuados a los fines y también a resultados no anhelados, en una totalidad concordante-discordante. Su comprensión se puede lograr en el acto de 'seguir una historia', operación compleja guiada por expectativas que se corrigen a medida que se desarrolla la historia hasta coincidir con su conclusión, y de 'volver a contar una historia', que revela más la actividad sintética, en tanto menos cautivados por los aspectos inesperados se presta mayor atención a la forma en que se encamina hacia la conclusión. 3. Extrae una configuración temporal de una sucesión, en tanto por una parte se da una sucesión discreta, abierta y teóricamente indefinida de incidentes y por otra una integración, culminación y conclusión, correspondiendo a los dos aspectos de la temporalidad, es decir a lo que pasa y desaparece y a la vez a lo que dura y permanece. Entonces el relato, en calidad de síntesis de lo heterogéneo, se presenta como mediación entre la multiplicidad de incidentes y la historia única, primacía de la concordancia sobre la discordancia y competencia entre sucesión y configuración, desplegando un tipo de inteligibilidad que se ha llamado inteligibilidad narrativa, o *phronética*¹³, más cercana a la sabiduría práctica, al juicio moral y estético, que al uso teórico de la razón. En este sentido, ya para Aristóteles, era función de la *poiesis*, bajo su forma narrativa y dramática, proponer a la imaginación y a la meditación casos imaginarios, que constituyen experiencias mediante las cuales aprendemos a unir los aspectos éticos de la conducta humana con la felicidad y la desgracia, la fortuna o el infortunio; lecciones de la poesía que constituyen 'universales' prácticos, no teóricos. Inspirándonos en un modelo más moderno, la doctrina kantiana del esquematismo, en la que éste designa el ámbito creador de las categorías y éstas el principio de ordenación del entendimiento, la intriga constituye el ámbito creador del relato y la disciplina de la narratología reconstruye racionalmente las reglas subyacentes a la actividad poética, los límites lógicos y semióticos así como las leyes de transformación que presiden la marcha del relato, es decir, se constituye como un discurso de segundo grado, siempre precedido por una inteligencia narrativa emergente de la imaginación creadora.

El esquematismo narrativo posee su propia historia, con modos característicos en cada cultura

y tradiciones de modelos narrativos que se conforman en la interacción de los dos factores contrarios de sedimentación e innovación, reglas de una especie de gramática que rige la composición de las obras, surgiendo éstas en un abanico de soluciones que van desde el polo de la repetición al contrario de la desviación, dado que cada obra es una producción original, nueva, aunque la imaginación nunca parte de la nada. Si los cuentos populares, los mitos, los relatos tradicionales, se mantienen en general más cerca de la repetición, razón por la cual fueron el campo privilegiado del estructuralismo, la novela contemporánea, por ej., hasta en sus mismas reglas constituye un objeto de experimentación nueva.

Si nos referimos a los ritmos afro, hay formas básicas que se repiten, tanto en la música, la danza, la plástica, la literatura, por las que imprimen justamente un carácter propio con respecto a otras culturas, que permite distinguirlas por ej. en América como producciones afroamericanas, pero a su vez exponen también gran riqueza de variaciones recreativas motivadas por la diversidad del habitat con sus respectivos contextos geográficos y poblacionales y por lo tanto culturales y por las novedades y desafíos de los tiempos.

El sentido o significado de un relato surge en la intersección del mundo de la obra con el mundo del lector, espectador o participante, verificándose la capacidad del relato para transfigurar la experiencia del lector o para posibilitar su participación. Dado que toda obra, como todo lenguaje, no es una entidad cerrada sobre sí misma sino mediación entre el hombre y el mundo o referencialidad, entre el hombre y el mundo o comunicabilidad y entre el hombre y sí mismo o reflexividad; es por lo tanto siempre apertura de un horizonte de experiencia posible, de un mundo en el que se puede habitar. Apropiarse de una obra mediante la lectura, la contemplación o la participación significa desplegar aquél horizonte implícito en el mundo de la obra en encuentro con el propio horizonte, en un punto de unión entre la configuración interna de la obra y la refiguración externa de la vida, como obra común del texto y el receptor o participante, de tal modo que los relatos se narran pero también se viven en el modo del imaginario. Por otra parte, la vida humana tiene una capacidad pre-narrativa, en tanto la estructura misma del actuar y sufrir humanos es significativa, al punto de que se puede hablar de una semántica de la acción, que la distingue del simple movimiento físico y del comportamiento psicofisiológico; está simbólicamente mediada al articularse en signos, reglas, normas, tiene un simbolismo implícito, inmanente que constituye un contexto de

descripción para acciones particulares y confiere a la acción una primera legibilidad, como un cuasi-texto; por fin la experiencia humana presenta una cualidad prenarrativa, que permite hablar de ella como una historia, una actividad y una pasión en búsqueda de relato, exhibe estructuras significativas y temporales que convocan a la narración. La vida humana no sería más que un fenómeno biológico si no fuera interpretada, y en ello la ficción, que la poética aristotélica caracteriza como 'imitación de una acción', representa un papel mediador considerable; sobre esta base se ha hablado de identidad narrativa, en tanto la subjetividad no es ni una sucesión incoherente de acontecimientos ni una sustancialidad inmutable sino una concordancia discordante, una construcción tomada de la inteligencia narrativa.

¿Qué y cómo expone la narrativa rítmica afroamericana un sentido y una forma de lenguaje, y con ellos un modo de habitar el mundo, por el que el hombre convive con la naturaleza y congéneres en sentido comunitario? ; expone su historia gozosa y sufriente y su diáspora entre otras culturas.

Nos referiremos a algunos aspectos de tal narrativa que interesan sobre todo para los ejemplos que expondremos.

La narrativa musical

El aporte musical constituye, sin duda alguna, uno de los aspectos más significativos de la presencia africana en América y en el mundo. Para comprenderlo adecuadamente es necesario un sondeo del modo y sentido en que se da en las culturas africanas, en las que opera como el lenguaje por excelencia.

Se ha de tener en cuenta que para los africanos el lenguaje no es, como normalmente para los europeos, la concepción de mundo de un pueblo, por la que éste se presenta como unidad cultural, sino que 'nommo' -voz bantú-, la palabra, precediendo a la imagen, no es idea, imagen portadora de sentido, sino sólo la expresión fonética de un objeto; no tiene valor cultural por sí misma, sino que se la otorga el hablante cuando crea una palabra-semen formando una imagen. Lo que constituye una lengua no es un tesoro de vocablos, sino el modo, 'kuntu', de utilizarlos, que es fuerza independiente, una categoría fundamental del pensamiento negroafricano en general¹⁴; lo esencial no reside en el vocabulario sino en la estructura gramatical, por lo que, por ej., las lenguas mixtas surgidas en el mundo afroamericano han de ser consideradas como neoafricanas y no indogermánicas recientes. Por

otra parte se dijo, con respecto a la escritura – entendida como signos pintados, incisos, raspados o impresos- que si se tiene en cuenta su otro rol, más trascendente de comunicación, es decir, el de signar el lenguaje de los tambores, sería más adecuado al tipo tónico de las lenguas africanas que una escritura alfabética, ya que requiere un complejo sistema de acentos, consonantes y otras marcas para indicar no sólo las tonalidades sino también los matices.

El lenguaje del tambor no es una especie de alfabeto Morse, como a veces se ha creído por ignorar la concepción africana, sino encarnación directa y natural de la palabra, comprensible para los iniciados, dirigida a los oídos y no a los ojos como la escritura alfabética, reclamando una lógica correspondiente de la escucha en lugar de la contemplación sensible inteligible greco-occidental, que habría que tener muy en cuenta cuando se habla de inteligibilidad entre nosotros, porque se acerca más a la tradición indígena y la refuerza. No atesora sólo ritmo y melodía como la escritura europea en versos, sino además el conjunto melódico-rítmico de las palabras. Con sus fórmulas rítmicas llama a los orishas en la santería cubana, convoca a los loas en el vudú haitiano, imparte órdenes terminantes a los ñañigos en Cuba y gracias a él allí se conservan aún restos de lenguas africanas, perviven con fuerza en las llamadas afrouruguayas. En África el tamborillero no fue un simple intermediario de noticias, sino un intérprete del legado de los antepasados, por lo que podía articular la épica, la lírica, los himnos y actuar oficialmente como historiador. El intento de los misioneros de hacer callar a los tambores ‘paganos’ se dirigió especialmente a él, destruyendo de este modo las fuentes más fidedignas. Hoy, en la medida en que se impuso la instrucción escolar europea, el lenguaje de los tambores está prácticamente extinguido; los jóvenes africanos suelen ya no comprenderlo, aunque su presencia latente se manifieste, por ej., como también relata J. Jahn¹⁵, cuando los niños de Camerún llaman a la pizarra de clase, con instintiva conciencia de lo que ella significa,

esa pared negra donde se habla con los muertos.

A pesar de ello, los tambores están todavía presentes entre nosotros en América, porque han venido a formar parte de nuestro lenguaje, con la fuerza que le imprimieran sus importadores africanos. Cual elocuente lenguaje conservaron, recrearon y continúan convocando; acompañaron las gestas patrias, fueron pregoneros oficiales y transmiten hoy un particular sentido a las manifestaciones populares, justamente por haber constituido el lenguaje de los esclavos y por

extensión de los ciudadanos sin o con escasa voz.

La narrativa danzante

Si hay algo muy característico del africano es la danza. Como expresa R. Italiaander¹⁶, recordando aquellos versos de Senghor,

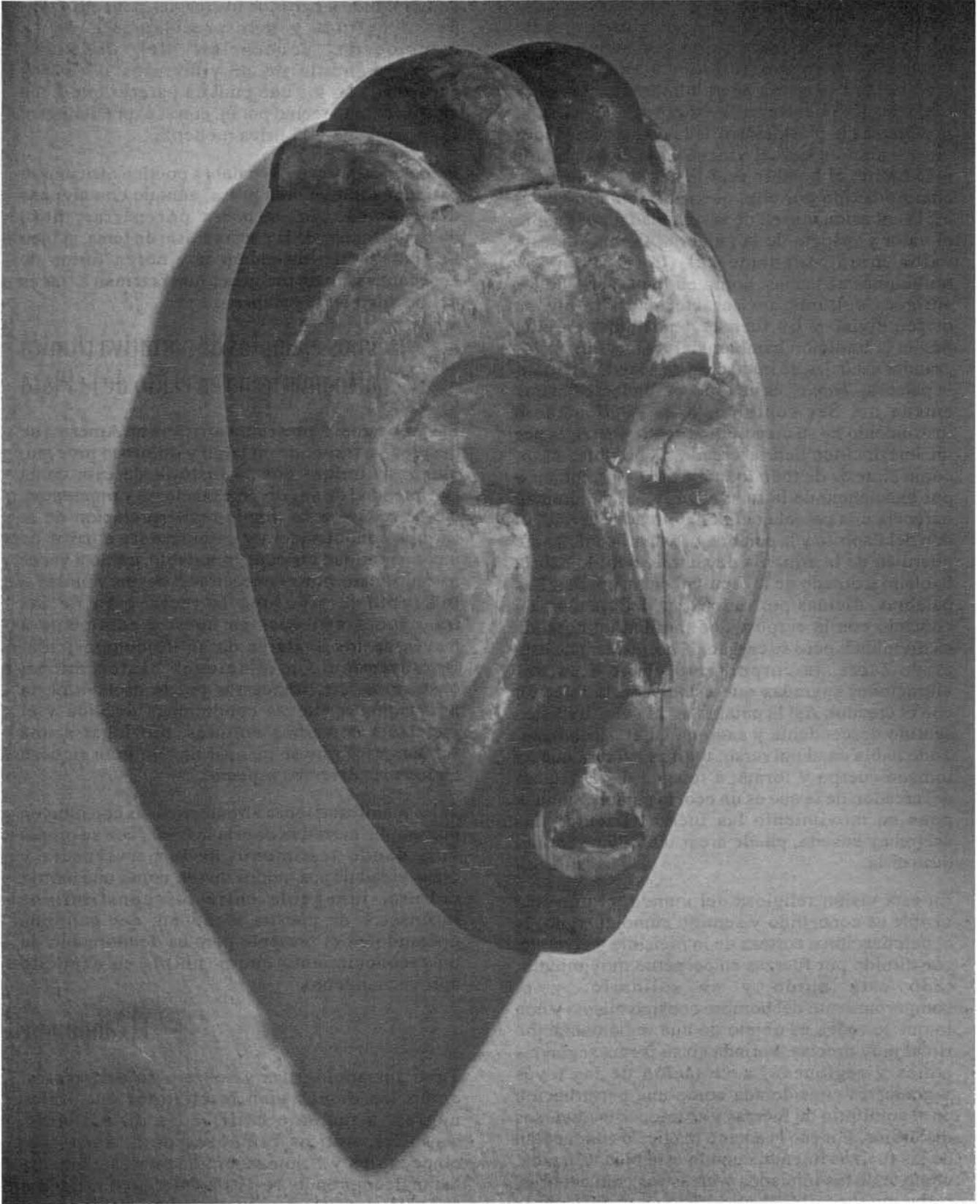
...somos los hombres de la danza, cuyos pies retoman vigor golpeando el suelo duro...¹⁷

Desde niño se manifiesta apenas logra moverse sobre sus pies y aún después de haber ingresado en la civilización occidental utiliza toda oportunidad para seguir danzando como sus antepasados. Es un lenguaje a menudo más poderoso que el de las palabras, alcanzando lo que ninguna otra cosa es capaz: religar con el todo y lo eterno, vincular con la comunidad, ayudar a superar angustias, preocupaciones y temores, articular a cada ente en su sentido, en el entrecruce de fuerzas que compone lo real. Por lo que puede danzar durante horas sin fatigarse, saliendo más bien revitalizado por identificarse con ellas, como extraño, poseionado, en éxtasis, con gestos mágicos; si se trata por ej. de la danza del antilope, no se mueve como él sino que es él; en la danza de la diosa de la fecundidad ejecuta sus mismos actos ejemplares, en unidad con ellos y con el universo. Como lo subrayaba Keita Fodeba¹⁸, la danza africana lejos de ser un arte autónomo como en el mundo occidental, es unión de ritmo y movimiento, un género característico en la vida del negro, que puede ser ritual, magia, hechicería, conjuración de espíritus, expresión de libertad y de otros sentimientos, manifestación espontánea en todos los estratos sociales, porque se danza y canta como se habla, sin tener que procurar gracia, estética o idea; en una tierra, agrega, donde las embajadas del tam tam cubren grandes extensiones, música y danza están estrechamente unidas, pues el ritmo del sonido y del cuerpo tienen la misma capacidad de expresión.

Llegó a América con el esclavo y se recreó en el nuevo medio manteniendo sus caracteres fundamentales, por lo cual, como observaba Catherine Dunham¹⁹ desde su propia experiencia, siguió difundiéndose una cultura negra unitaria, sea en África bajo la influencia occidental, en las Américas o donde vivan y creen negros.

La narrativa poética

Es imposible comprender a los pueblos africanos, como afirma A. Hampaté Ba²⁰, uno de sus especialistas nativos, sin su tradición oral, esa herencia de conocimientos de todo orden, pacientemente transmitida a través de los tiempos y que reposa en la memoria de la última



Fotografía de Werner Forman, *El Arte Negro. Mexico* 1969

generación de los grandes depositarios, de los que se puede decir que son la memoria viviente de África. La oralidad, que por otra parte es madre de lo escrito, merece tanta confianza como cualquier otro testimonio humano, cuya credibilidad se apoya en el hombre que testimonia, y no sólo tiene a su favor el ser la función de la memoria la más desarrollada en las sociedades orales, sino en que el vínculo con la palabra es más fuerte: el hombre está ligado a su palabra y comprometido por ella, que testimonia lo que él es; la cohesión misma de la sociedad reposa sobre el valor y respeto de la palabra. Además de este valor moral fundamental, detenta en las tradiciones africanas, como en la mayoría de las antiguas culturas, un carácter sagrado por su origen divino y las fuerzas depositadas en ella. Según la tradición bambara del Komo, una de las grandes escuelas de iniciación de Mandé, en Malí, la palabra, 'kuma', es una fuerza fundamental que emana del Ser supremo, *Maa Ngala*, como instrumento de su creación: al sentir nostalgia por un interlocutor habría creado al hombre, *Maa*, como síntesis de todo lo que existe y receptáculo por excelencia de la fuerza suprema, dándole en herencia una parcela del poder creador divino, el don del Espíritu y la palabra, e instaurándolo como guardián de la armonía de su universo; le habría hablado y dotado de la facultad de responder. Las palabras, divinas por descender del creador, en contacto con la corporeidad pierden un poco de su divinidad, pero se cargan de sacralidad; de este modo sacra, la corporeidad emite a su vez vibraciones sagradas que establecen la relación con el creador. Así la palabra es a la vez divina en sentido descendente y sagrada en el ascendente. Todo habla en el universo, todo es palabra que ha tomado cuerpo y forma; a imagen de la palabra del creador, de la que es un eco, la palabra humana pone en movimiento las fuerzas latentes, las acciones y suscita, puede crear tanto la paz como destruirla.

En esta visión religiosa del mundo, el universo visible es concebido y sentido como el signo, la concretización o corteza de lo invisible y viviente, constituido por fuerzas en perpetuo movimiento; todo está unido y es solidario, y el comportamiento del hombre consigo mismo y con lo que le rodea es objeto de una reglamentación ritual muy precisa, variada en su forma según las etnias y regiones. La violación de las leyes sagradas es considerada como una perturbación en el equilibrio de fuerzas y se traduce en diversos disturbios. Por eso la acción mágica o conducción de las fuerzas intenta, cuando está bien utilizada, como la de los iniciados y maestros conocedores, restaurar el equilibrio perturbado y restablecer la armonía, de la que el hombre debe ser garante.

De este modo, la lírica africana ha de ser comprendida a partir de los rasgos característicos de su cultura y más precisamente de su mencionada concepción del lenguaje, diferenciándola de movimientos o estilos europeos, con los que pudiera parecer que tiene algo en común, como por ej. con el expresionismo, el surrealismo y la lírica moderna.

Esta concepción de la palabra poética africana se extiende también a la prosa, aunque con algunas diferencias. No se narra por narrar; pero distinguiéndose de la poesía existe un tema, si bien no individual sino ejemplar y no en forma de enseñanza sino de imágenes que fascinan a través del hechizo de la palabra.

Algunos ejemplos de narrativa rítmica afroamericana en el Río de la Plata

Sabemos que la presencia africana en América se desplegó a través de un largo y doloroso proceso, que se entrelaza con la historia de ésta en la complejidad de sus diversos factores y momentos. No se reduce a la simple reinterpretación de la Europa conquistadora y colonizadora a partir de una mentalidad africana inmutable, como a veces ha sido visto por concepciones desprevenidas o interesadas, sino que la recreación de las tradiciones africanas en nuestro continente a través de los avatares de su descomposición, fracturamiento, relaciones interétnicas, obstáculos, etc. impuestos por la esclavitud, la adaptación a nuevas condiciones de vida y el mestizaje con otras culturas, dio lugar a una Afroamérica que se manifiesta con gran riqueza en los más diversos aspectos.

Tales manifestaciones afroamericanas constituyen una amplia narrativa de esta historia, con su propia voz, dando testimonio de la pervivencia y creatividad de sus modos de ser, como una matriz cultural innegable entre los constitutivos intrínsecos de nuestra identidad, que continúa operando en el presente pero es deudora aún de un reconocimiento que posibilite su explícito aprovechamiento.

El candombe

Tuvo sus apologistas y sobre todo detractores, como las demás manifestaciones culturales negras, a menudo calificadas de bárbaras, sensuales, eróticas, primitivas, desde una visión etnocéntrica y colonizadora que necesariamente las malcomprende. N. Ortiz Oderigo pone como ej. la descripción que con gran ignorancia y desprecio Eva Chanel hace del candombe al

referirse a los afroargentinos²¹. De allí que no fuera extraño que las autoridades prohibieran estos bailes por ofender las buenas costumbres y la religión, aunque como ya lo denunciara el antropólogo alemán Leo Frobenius, descubridor del África, la idea del negro bárbaro fue una invención europea para justificar el atropello de este continente; en nuestra zona expresaba el temor de que las reuniones de esclavos pudieran servir a su rebelión y que las contribuciones que reunían en sus bailes sirvieran para comprar su libertad, por lo que sus diversiones y reuniones en general se reglamentaban cuidadosamente.

La palabra 'candombe', que entre nosotros aparece a mediados del siglo pasado, denominando a esta celebración profana de origen fundamentalmente bantú, característica de los africanos de ambas orillas del Río de la Plata, es también una voz genérica para todo baile afroamericano del subcontinente y hasta del Caribe. No es término onomatopéyico sino *kimbundu*, una de las lenguas bantúes y significa 'propio de los negros'. En nuestro caso se refería a las 'municipalidades', que regían la vida de los esclavos durante la colonia, la ceremonia que se llevaba a cabo, la canción que se entonaba en los rituales y el tambor unimembrófono, de ascendencia bantú, que empleaban. Esta danza tiene puntos de coincidencia con los *cabildos* afrocaribeños, con la *congada*, los *cucumbis*, *reisados* y *maracatús* afrobrasileños, con los *congos* de Panamá, Luisiana y diversas islas del Caribe, así como con otras ceremonias afroamericanas, y como ellos ya revela la asimilación de la influencia musical que lo rodea.

El ritual del candombe en Argentina se remonta a fines del siglo XVIII, en el Buenos Aires colonial²². Más tarde tuvo lugar en ciertos días festivos, sobre todo en las fiestas de los Reyes Magos y Carnaval, logrando su mayor apogeo y popularidad durante el gobierno de Rosas, quien era asistente asiduo de los 'tambos' y encabezaba con su hija los candombes. Desfilaban en ellos los diferentes grupos étnicos o 'naciones' -minas, congoleños, mozambiqueños, angoleños, mandingas, benguelas o banguelas, etc.-, detentando sus reyes, reinas y otras autoridades y se reunían en los denominados 'barrios del tambor' o 'barrios del mondongo', donde los esclavos se habían asentado en baldíos y tenían sus sitios o tambos para bailar. Pintores argentinos y uruguayos inmortalizaron a los abigarrados candombes y a sus gentes: Emeric Essex Vidal, César H. Bacle, Pedro Figari, León Pallière, Martín L. Boneo, Jaime S. Estévez, Carlos Páez Vilaró. Contrariamente a lo que ha afirmado la mayoría de los estudiosos de la cultura y la comunidad afroargentina, el candombe ha

mantenido su vigencia entre nosotros, como expresa Alejandro Frigerio²³, por lo menos hasta principios de los años 70 y tal vez hasta la actualidad, según testimonios de miembros de la comunidad afroargentina y de algunos observadores externos, como importante elemento identificador. La razón por la cual según este autor el candombe reciente es negado, reposa en que no se correspondería con la forma clásica, que habría desaparecido en la segunda mitad del siglo pasado con la misma comunidad afroargentina o con el paso de ésta a otras formas de sociabilidad²⁴. La utilización defectuosa de materiales secundarios habría permitido la construcción de un candombe tipo que probablemente nunca existió en nuestro país, así como otras danzas que suelen citarse, suponiendo un paradigma que en realidad congela al grupo étnico y sus rasgos culturales, mientras una visión más dinámica de la cultura, que prevalece en la actualidad, tiende a analizar su legado no en términos de rasgos concretos sino de reglas, formas, principios o valores, frecuentemente inconscientes, que estructuran la producción de manifestaciones culturales.

Puede clasificarse como danza dramática, pantomímica, programática, puesto que diferentes personajes juegan un rol y despliegan un argumento, encabezados por un 'rey' y una 'reina', como en otros rituales afroamericanos. Le seguían el príncipe, 'escobero' o maestro de ceremonias -equivalente al capataz de los *cucumbis* afrobrasileños-, quien dirigía el ritual empuñando una escobilla y con verdadero alarde de destreza; el 'gramillero', una especie de witch doctor, voodoo doctor, brujo o curandero, semejante al quimboto de las *congadas* y al médico del *bumba-meu-boi* abrobrasileño, luego varones y mujeres. No existía un relato con su comienzo, desarrollo, lógica, desenlace como en otros casos, sino consistía más bien en una serie de danzas de parejas sueltas y rondas más o menos independientes. Presidía las ceremonias la imagen litúrgica de 'San Benito', santo negro muy arraigado en Afroamérica, tallada en madera, llevada sobre los hombros de cuatro comparsas. Su coreografía mezclaba elementos de procedencia euroamericana. En su primera fase, hileras de varones y mujeres se enfrentan, éstas palmorean al son de membranófonos e idiófonos de sacudimiento, se acercan lentamente arrastrando los pies, entonando tradicionales estribillos; cuando se encuentran a corta distancia, curvan los cuerpos hacia atrás, sacan el vientre simulando chocarlos, se retiran y repiten la acción; las mujeres ocupan el lugar de los varones y viceversa, dan media vuelta y repiten la escena; con la última repetición acaba el primer acto.

Ubicados los bailarines nuevamente 'en calle', formación típicamente africana, flexionan las rodillas siguiendo el ritmo del tambor, aparece el escobero esgrimiendo con destreza la escobilla como bastón de mando o tambor mayor, a la manera del tradicional 'rabo de asno' africano; entra también en escena el gramillero, con tambaleantes movimientos que expresan dificultad a causa de los años; un varón y una mujer se destacan del grupo, actúan como solistas aunque separadamente, según la costumbre africana y dan lugar a la 'ombligada' o choque de vientres, después de lo cual son reemplazados por otra pareja y así sucesivamente. Los demás integrantes marcan el ritmo de la música, por lo general acentuando los tiempos débiles del compás binario, recurso casi infaltable de la música africana, así como el anacrusa, es decir, el comienzo de las ejecuciones sobre uno de esos tiempos en lugar de los fuertes. Porque las demás personas no son espectadores, sino 'participan' remediando el movimiento de los bailarines, palmoteando, cantando o alentando a los solistas o a los músicos, con esa característica participativa que es propia de la concepción africana comunitaria de ser. Se sucede el 'baile en rueda' o 'corro', también característico africano: como en el *cake walk* -danza del pastel- afroestadounidense, varones y mujeres se toman del brazo, con el cuerpo ligeramente echado hacia atrás. Finalmente, de súbito, se interrumpen el orden y la disciplina y surge lo que se ha llamado 'entrevero', 'baraúnda' o 'alboroto', en que cada danzarín se entrega sin reparos a la más libre improvisación, genera sus propias figuras, una mímica muy variada y deslumbrante de todo el cuerpo, sin el menor cansancio, a la par que se intensifica el pulso musical alimentado por membranófonos e idiófonos hasta alcanzar fuerza arrolladora y envolvente, con dominio de la síncopa. Luego la interjección ¡güé! teje una espiral en disminuyendo y se apaga junto con los instrumentos, poniendo fin al candombe.

Otro rasgo típicamente africano de esta danza es el así llamado 'paso de candombe', que como también observa N. Ortiz Oderigo²⁵, Pedro Figari captó de modo magistral en sus pinturas: un movimiento serpentino de cuerpos que proceden de izquierda a derecha y viceversa, la cabeza erguida, los hombros ligeramente hacia adelante, el vientre hacia adelante y hacia atrás. Por lo que, revelando un gran desconocimiento del sentido de la danza africana, donde no existe el erotismo, se la tildó de inmoral, obscena, atentatoria de las buenas costumbres; al respecto habrá que recordar entonces la afirmación de la bailarina afronorteamericana Pearl Primus en su trabajo *The Living Dance os Africa*,

el danzante sexual, ese producto del frustrado hombre civilizado, es el responsable del error acerca de la lujuria del baile africano.

Esta fiesta rioplatense se distingue del rito religioso afrobrasileño del *candomblé*.

Su música, en comparación con la desarrollada en otras zonas de América, como en los candomblés brasileños, los vodús haitianos o la santería cubana, es de desarrollo más pobre. Aunque según N. Ortiz Oderigo, el hecho de que se haya empleado la marimba, como parece estar documentado por varios autores, hace suponer que en sus orígenes debió ser mayor, dado que este instrumento posibilita amplias combinaciones melódicas, tímbricas, polifónicas y rítmicas, formular frases y locuciones más elaboradas que las que se obtienen con la voz humana, el tambor y los idiófonos. Como en toda América, también en nuestro país, la música de origen africano fue varia, según la procedencia de las gentes de color, quienes se diferenciaban por sus diversos ritmos, instrumentos, melodías y otros rasgos como fraseo, cadencia, timbre, etc. Según testimonios de afroargentinos, existían por ej. diferentes 'toques' de tambor, que lamentablemente no llegaron hasta nosotros, por los que se identificaban las 'naciones' a las que pertenecían los ejecutantes: había 'toques' angoleños, magies, cabindas, mocholos, mozambiqueques, molembos, muzumbies, que diferían por sus 'maneras de hacer', así como en documentos coloniales²⁶ se habla de las diferentes danzas con que cada 'nación' se distinguía.

Se agrega el hecho de que la música del candombe ya constituye una segunda generación de la música afrorioplatense, que ya integra elementos euroamericanos, como por otra parte ha ocurrido en todo el continente; ello ha generado amplias discusiones en la etnomusicología acerca de la identificación de los elementos o rasgos de procedencia africana, a la vez que se han ido rectificando prejuicios y mitos, por ej. el negarse a admitir su influencia musical porque 'no hay negros en Argentina', o al no poder dejar de aceptar su existencia la idea de que se habría dado un abismo entre negros y criollos a pesar de su convivencia, o el hecho de no haberse recogido en la música escrita, cuando sabemos que por ej. el timbre, uno de sus mayores influencias, que responde al acento y modulaciones de sus lenguas, no puede ser trasladado al pentagrama. Todo ello evidencia que no puede procederse por simple mala o buena voluntad sino que corresponde un trabajo de investigación, reconocimiento y comprensión desde las propias fuentes, sin querer juzgar desde cánones extraños.

respecto al *candombe* a menudo se ha hablado de falta de melodía, como ya lo decían sin fundamento alguno los primeros exploradores europeos de África acerca de toda la música negra. Las especies afroamericanas que se adaptan exclusivamente a la danza acusan melodías entrecortadas, insistentes, fragmentarias, con gran reiteración temática, lo que no resulta de una falta de creatividad sino del plegarse a las exigencias de la coreografía o del movimiento, como ocurre en las ceremonias litúrgicas de otras zonas; en el *candombe*, por estas exigencias y por ausencia de aerófonos y cordófonos que pueden crear melodías de gran aliento, la melodía es de desarrollo precario, más bien fragmentaria y esencialmente rítmica, pero con un fraseo descendente, rasgo típicamente africano. La pureza del sonido y la belleza vocal no son elementos valiosos como para la música occidental, sino la expresión más profunda y desembarazada de los sentimientos de la comunidad, a despecho de los recursos y medios técnicos que emplea para lograrla; los elementos musicales están además condicionados por la cadencia, el tiempo, timbre, ritmo, entonación de las lenguas africanas que son tonales, de tono vocalizado o significativo; el tiempo, la altura del sonido y el tono desempeñan un papel fundamental, de lo que se desprende una de las grandes características de la música de procedencia africana, el timbre o color del sonido, con cualidades físicas sui generis, una diapason excepcional, traduciendo en sus cantos y ejecuciones instrumentales los timbres, inflexiones y matices de sus lenguas, y en general reflejando la trascendencia del 'kuntu'-modo como categoría principal de su comprensión de la realidad, según ya ha sido mencionado.

Con respecto al Río de la Plata, las descripciones de viajeros y antropólogos de los siglos XVI y XIX se expresaban peyorativamente acerca del canto negro -un 'aúllo'-, porque sus timbres les resultaban extraños, y refiriéndose a las comparsas de 'falsos negros' que recorrían Buenos Aires en Carnaval, hablaban de los sonidos 'duros' y aguardentosos' que proferían para imitar lo que en realidad son los timbres 'velados', *dirtyies*, característicos de la música afroamericana. Los timbres de la música afrorioplatense no son luminosos, fulgurantes, sino más bien apagados, sordos o tapados, posiblemente por influencia de las lenguas bantúes que aquí predominaban, a diferencia de las *nagó*, más musicales, sonoras, brillantes.

El ritmo, que es esencial en la música africana y preside todas las fases de su vida, en el *candombe* tiene particular importancia, por sus exigencias coreográficas, y lo sostienen una serie de

membranófonos -tambores, tamboriles- y de idiófonos -mazacallas, palillos, hueseras, tacuaras-, que permiten un amplio juego de pies rítmicos muy variados; a pesar de ello no presenta ricas combinaciones de ritmos diferentes, paralelos o cruzados, como suele darse en otras expresiones musicales de origen afro, aunque puede ser que haya ofrecido otro aspecto en la época de plena efervescencia del *candombe*, dado que siempre lo acompañaron los membranófonos y los idiófonos de percusión, sacudimiento o fricción. También aparece con renovada frecuencia la sincopa, un recurso sino exclusivo al menos característico africano, aunque de modo menos violento que en la música afronorteamericana. Asimismo está presente el característico compás binario, 2/4 y sus derivados y subdivisiones, por lo general pulsado por tres infaltables tambores, a los que se agregaban prestando vigor y riqueza a sus acentos, una serie de idiófonos como la mazacalla, los palitos, la quijada y otros. El movimiento o tiempo en el que se desarrollaban las melodías del *candombe* era casi exclusivamente el vivo, entre allegro y presto, mientras el prestissimo no surgía con frecuencia, como no ocurre en general en la música africana, contrariamente a los relatos de cronistas y viajeros acerca de la euforia y vertiginosidad de los *candombes*; aunque debe haberse empleado en ciertos momentos en último término, sobre todo si hubo influencias dahomeyanas, dado que los *ewes* suelen acelerar sus ejecuciones instrumentales y vocales hacia el final de sus rituales y ceremonias.

La contextura poética del *candombe* se funda en la morfología antifonal, dialoguística o responsarial, 'call and response', pues el solista entona un fragmento que se renueva y varía constantemente, y el coro responde con otro inmutable, el 'refrain', estribillo o cataleta, 'ritmo negro' o 'rima suplementaria', que representa la melodía propiamente dicha. El *call and response* es característico de la música africana; en América lo hallamos en el *batuque*, el *frêvo* y aún el *samba* brasileños, en los *cantos de trabajo*, en los *spirituals* y *blues* norteamericanos, en el *calypso* de Trinidad, en la *plena* de Puerto Rico, en los improvisados diálogos de instrumentos del *jazz*, en los *chase choruses*. Hasta el punto de que cuando los compositores populares desean imprimir un sello africano a sus obras acuden a este recurso; los poetas del Siglo de oro español, tan influidos por los *cabildos* afrohispanos de congoleños y guineses, también lo empleaban, y poetas contemporáneos desde Nicolás Guillén hasta Federico García Lorca, pasando por la escuela poética antillana y su onomatopeya. Esta repetición, por su fuerza rítmica y poder dramático, crea una atmósfera alucinante. El

tambor, en los rituales y ceremonias religiosas, tiene gran importancia, porque de la forma antifonal nace la polifonía, marcha paralela o simultánea de dos melodías diferentes, que también caracteriza a la música africana: es típico del diálogo antes mencionado que el solista inicie su discurso musical antes de que el coro haya concluido, o bien que éste comience antes que concluya aquél, superposiciones melódicas que pueden abarcar una nota, diversas o toda una frase; cuando esto no pasa de su estado embrionario se llama 'heterofonía', además es frecuente que se de el 'ostinato', una variación libre de la primera frase vertida en solo, pero en desacuerdo con ella por medio compás. Ej. de la forma poética en el candombe

Solista ¡*Calunga, güé!*
Coro *Oyé, yé yumba.*

Si bien con respecto a la poesía del candombe se ha dicho que sus letras se eslabonan sobre sílabas desarticuladas, ruidos o sonidos onomatopéyicos, juegos tímbricos, rítmicos y sonoros sin ideación, como en toda la poesía popular de origen africano, N. Ortiz Oderigo ha hecho un trabajo de reconstrucción de sentido de la mayor parte de vocablos y frases empleadas en ellas, que además suelen aparecer en canciones afroamericanas de otras zonas, como el Caribe, Brasil, Luisiana. Un ej. que transcribe es el siguiente:

Yum bam bé.
¡Calunga, güé!

Oyé, yé,
Yum bam bé.
Hé - é - é,

he - é - é.
María y curumbamba,
María, ¡curumbé!
Hé - é - é.
Yum bam bé.

.....

En Buenos Aires se vieron abigarrados candombes, vistosas y dinámicas mascaradas, sus ritmos, sus variados tambores, mazacayas, marimbas y campanas, sus cantos en media lengua africana, sus envolventes danzas. Según las descripciones de la época, cuando sonaba el cañón a las 12 en el fuerte, en señal de comienzo, abandonaban sus barrios hacia el centro, poblando de alborozo y exultación las calles que recorrían con el movimentado exotismo de sus danzas y música, haciéndose presente las diversas naciones africanas de los minas, congoleños, benguelas, mozambiques, mandingas, mucholos, etc. descalzos, con pantalones de anchas franjas y blusas de bayeta rojas, escudos de plumas de

avestruz, amplios, con un espejo en el centro y colgados de la espalda. Al frente marchaban los reyes del Congo con sus parasoles, insignia de dignidad real; le seguían los tatas viejos, herencia de los magos y sacerdotes africanos, con vestimenta de colores llamativos, con banda roja, color de Shangó, dios africano del rayo y las tempestades, así como de la música y dueño de los membranófonos; clausuraban el desfile los patriarcas de los tambos o naciones, vestidos con antiguos fraques y altas galeras.

Los tambores, de diferentes tamaños, formas y usos, mudando sus sonos al llegar al Río de la Plata y esotéricos, ritmaban los pasos y dirigían los movimientos, otorgando a los festejos de Carnaval un tono peculiar, como lo hacen hoy los pinos y lonjas en el Carnaval de Montevideo y los atabaques y bombos en las Escolas do Samba en Brasil, prolongando la tradición africana de ser columna vertebral y ejerciendo fascinación sobre los demás habitantes; una de sus actuales pervivencias es sin duda alguna su protagonismo en las manifestaciones populares.

Así como los africanos nunca tuvieron en las diversas regiones de América total libertad para sus cantos, danzas y ritmos, también sus fiestas de Carnaval fueron a menudo prohibidas en Buenos Aires, por prestarse a desórdenes que hasta ponían en riesgo la vida y por ser consideradas lascivas, cuando etnológicamente sabemos que procedían de antiguas danzas de la fecundidad, de ritos de transición y de reproducción, que nada tienen de tal. A pesar de las prohibiciones continuaron haciéndose y en época de Rosas se las alentó, alcanzando a realizarse candombes de extraordinarias proyecciones. La atracción que siempre ejercieron el canto, la danza y la música negras condujo a que a despecho de los prejuicios y malas interpretaciones, muchos blancos se incorporaran a las comparsas y candombes, no tardando en formar sus propias mascaradas, teñidos y disfrazados de negros, constituyendo a veces sociedades rivales jóvenes de la sociedad porteña, quienes luego alcanzarían relieve en actividades públicas. Tal atracción se sigue manifestando en nuestros tiempos no sólo a través de la gran vigencia de la música de origen africano en general, sino también de particulares ritmos.

Citemos como uno de los ejemplos en Argentina, el caso de los *espectáculos de candombe* que ha venido haciendo en las últimas décadas Eagle Martín, tras todo un trabajo de investigación, y del gran éxito popular obtenido. *Ritos y candombe*, integrado por cuadros y estampas de ritmos reales y recreaciones alcanzó, según Abelardo Castillo²⁷, la categoría de esos fugaces milagros, epifanías, que lograban sacar a la vereda, bajo la lluvia,

medio barrio de San Telmo, al son de tambores, así como en los carnavales de Santo Tomé en Corrientes llevarse tras de sí una multitud danzante hasta dejar desiertas las calles. Lo importante de estos espectáculos es que reivindican, recuperan y transmiten en una práctica de personas portadoras de las tradiciones afroamericanas por pertenencia o sensibilidad, que termina por hacerse colectiva, el patrimonio artístico y cultural de una parte vigorosa de nuestra América mestiza.

Antes de que el candombe casi desapareciera, junto con el declinar progresivo de la presencia de sus portadores, Buenos Aires conoció, a mediados del siglo XIX, un renacimiento de la música afroargentina, como repercusión del interés que suscitara la música africana en América del Norte y Europa, cobrando gran auge los conjuntos y las ejecuciones de procedencia africana.

A comienzos de este siglo se da también una reviviscencia del candombe, que aparece en obras de teatro, sainetes o zarzuelas, revistas, espectáculos coreográficos y festivales en San Telmo, que se repiten esporádicamente hasta mediados de siglo.

En Uruguay la influencia africana, más visible que en Argentina, cuya población cosmopolita contribuyó a disimularla, se reflejó con su propio perfil²⁸. Según viajeros, cronistas y etnógrafos, en el Montevideo colonial, sobre todo en los fines de semana y feriados, el tambor tocaba todo el día en los barrios negros candombe, bamboulas, calendas, chikas y sambas. Como en Buenos Aires el candombe fue sistemáticamente vedado, las sesiones coreográficas tenían lugar en la zona sur, cerca de la costa, donde las diversas naciones africanas poseían sus canchas o pistas de danza. A partir de mediados del siglo XVIII se registran comparsas de negros constituidas formalmente, vigentes hasta mediados del siglo XIX, algunas famosas por sus integrantes. Las actuales son herederas de aquellos danzarines e instrumentistas anónimos, ahora organizados y ensayando con antelación como las escuelas brasileñas de samba. En ocasiones festivas como el 24 de diciembre, Carnaval y en fiestas populares, al caer la tarde salen con su típico paso de candombe, la pierna izquierda sin flexionar, con sus tambores y tamboriles, ya incorporados a toda fiesta popular uruguaya, desde la famosa casa de vecindad Medio Mundo de la calle Cuareim, atravesando toda la ciudad y convirtiéndose a la plaza Independencia en el mejor escenario. A diferencia de los candombes de Buenos Aires del siglo pasado, no tienen un tono semipolítico; los tambores y tamboriles constituyen, según la

tradicción africana, su columna vertebral, tal como lo evoca la música popular, ej. la milonga *Tamboriles* de J. Matteo y G. Brun.

Aunque la función más significativa que éstos cumplen en Uruguay es la de las famosas 'llamadas'. No se les ha prestado, sin embargo, toda la atención que merecen, ni el alcance que tienen con respecto a los elementos tradicionales conservados a pesar de su ya largo desprendimiento de la matriz africana²⁹. Si bien se ha dicho que las llamadas actuales, de singular vigencia en el carnaval montevideano, son una sobrevivencia de las antiguas llamadas que citaban a los tamboreros rezagados por las calles principales de la ciudad, para la visita a las autoridades, pertenecen a una tradición que se perpetúa hasta ahora. Entre los yoruba de Nigeria existen no sólo llamadas tamborísticas sino también vocales y en toda África ejercen la misma función de comunicarse superando distancias; los afronorteamericanos detentan los 'cries' o 'calls', surgidos espontáneamente en la época de esclavitud, canciones fragmentarias breves, medio cantadas, habladas y gritadas, que los braceros entonaban a capella durante sus labores o en momentos de descanso para comunicarse o para saber a distancia si alguien estaba presente, dado que les estaba vedado comunicarse y utilizar su instrumento más querido, el tambor, al que suplían de este modo, salvo en los casos de Luisiana y Florida. Las llamadas afrouuguayas gozan en el presente de gran popularidad, lo que tal vez quite su gran trascendencia folklórica y antropológica. En 1956 la Comisión Municipal de Fiestas de Montevideo les reconoció carácter oficial, pasando a integrar con fuerza los festejos de Carnaval.

El tango

Una particular mención entre las danzas rioplatenses de origen afro lo merece el tango. La palabra 'tango' procede, según N. Ortiz Oderigo de la voz 'Schangó', que denomina al dios yoruba del trueno y las tempestades, apoyando esta interpretación el hecho de que en Argentina como en otros países americanos el tambor llevaba este nombre, y de que Shangó sea el dueño de los membranófonos, hasta el punto de que ciertos percusivos, los batá, que perviven en Cuba y Trinidad, sólo se tañen para esta divinidad; a su vez el paso de la voz nagó 'sàngó' a 'tango' habría ocurrido sin dificultad puesto que la 's' se asemeja a una s castellana muy silbada y la acentuación supuestamente aguda en su origen, en boca de los nigerianos es apenas perceptible y debió parecer grave a oídos occidentales. Como en otros casos, 'tango' fue también un nombre genérico para

referirse a danzas de negros y a los lugares donde se reunían; existen además diseminadas por el continente africano voces de la misma familia de palabras que designan tambores, ritmos y al mismo acto de danzar.

Ricardo Rodríguez Molas³⁰ subraya el origen negro del tango rioplatense, del ritmo de dos por cuatro. Recuerda que la palabra bantú 'tango', procedente del kiluba, grupo lingüístico del antiguo Congo belga, significando círculo, reunión, sociedad, y que se lo encuentra en otros países americanos extendido a la denominación de sus danzas afro, en los siglos XVIII y XIX designa en el Río de la Plata y en otros países el sitio de reunión de negros, donde danzan al ritmo del tambor y de otros instrumentos. Sólo los pertenecientes a grupos congo-angolinos son denominados 'tangos' por sus integrantes. Abundantes testimonios de la época describen esas danzas a las que también denominan 'tangos', que se caracterizarían por la lubricidad y fuerza de sus movimientos al compás de ritmos infernales, señalando a su vez el peligro advertido por españoles y criollos en la atracción que estas reuniones de negros ejercían sobre los blancos, en particular sobre los pobladores de las orillas, quienes luego los imitaban en bailes más o menos afandangados.

De los 'sitios', las 'naciones', estas danzas se trasladan a las academias de bailes, piringundines y lupanares de la ciudad en los años posteriores a 1852, intensificándose dos décadas más tarde; los músicos son en su mayor parte negros y mulatos, los instrumentos no son los mismos -los tambores son reemplazados por flautas, clarinetes, pianos y violines-, pero sí los ritmos, el candombe de parejas separadas se transforma en danza enlazada; no han quedado partituras porque los primeros ejecutantes desconocían la notación musical, aunque sí letras de carácter satírico, festivo o dionisiaco que testimonian la transformación; en la década de 1870 los tangos de los negros son cantados en las calles de Buenos Aires ante la presencia de los pobladores. Ya a fines de la década de 1900 o poco antes el tango se introduce en los salones de la burguesía porteña a través de jóvenes que concurren a los ambientes antes mencionados, y de allí pasa a los salones europeos.

Fernando O. Assunção³¹ registra tres aspectos en la conformación del tango rioplatense: uno musical coreográfico, de la habanera portuaria en la ruta de Cuba al Plata, incluidos puntos tan coloridos y singulares como Marsella y Orléans; un segundo aspecto coreográfico-musical, de los milongones surgidos en las trastiendas de pulperías, bolichones y cuartos, entre pardos,

chinas, milicazos y compadritos; un tercero cantable, poético-musical, hijo del tango español y americano, de las zarzuelas y cuplés, acompañado por guitarras y voces en teatrillos, circos, salones y romerías de las orillas platenses. Su génesis se habría iniciado a mediados del siglo XIX, en la época de la segunda fundación de Montevideo, que coincide con la reunificación de las Provincias Unidas en Argentina después de Caseros y tendría su etapa culminante de concreción hacia finales de la década de 1870, al producirse el gran cambio cultural en el Plata con la inmigración. Un auténtico producto de la cultura popular en las orillas urbanas y litorales, donde se reunieron "gauchos caídos en el arrabal, negros libertos, inmigrantes desacomodados, marinos, marginales, proletarios..., niños bien o mal de familias patricias", con sus respectivos ritmos, danzas, cantos, instrumentos, para dar cauce a las penas y gozos del diario vivir de una nacionalidad que se definía, ascendiendo con fuerza pujante a pesar de censuras y obstáculos, de las orillas al centro, no sin pasar por Marsella y París y recibir consagración mundial.

A partir de mediados del s.XIX se configura la 'milonga', que tuvo un rol importante en la constitución del tango, como forma urbana más que rural, entre guitarreros criollos para acompañar cantos apicarados. Es denominada, a causa de los ambientes donde se interpretaba, con el vocablo de origen bundu, una de las lenguas bantúes, 'milonga', es decir, palabrería, canto oral y por extensión reunión de negros para cantar y bailar, baile o reunión de mal tono en una casa de trato.

Se construye sobre la forma 2/4 de las polcas acriolladas de cantar, a las que el estilo afro con el ritmo de los candombes imprime un sello nuevo: síncopa, silencios y ritmo. Es recogida por los nuevos payadores del suburbio como apoyo para su canto repentista e influye en la definición del canto canción a través de la garganta privilegiada y carismática de Carlos Gardel, quien habría tenido, por su cuna oriental rural, origen semi-payadoresco.³²

Otras danzas de indudable origen africano en el Río de la Plata son el 'malambo', la 'zamba', la 'chacarera', el 'gato', con el típico ritmo de 2/3³³. 'Malambo', voz proveniente del África oriental, de la antigua colonia portuguesa de Mozambique, indica un tipo de 'batuque' o danza medicamentosa de la región³⁴. 'Zamba' o 'zambé' denomina uno de los tambores o tamboriles de un solo parche, que se percute con ambas manos o con una mano y un batidor, y que podía ser también un tronco ahuecado o un elemento de madera hueca, de origen europeo; pasa a nombrar

la danza correspondiente, como en otros casos.

El jazz y el rock

Un capítulo importante de la influencia musical africana entre nosotros lo constituye sin duda alguna la repercusión que ha tenido el jazz, tanto por su acogida entre el público de todo tipo, como por el surgimiento de importantes jazzistas argentinos de renombre internacional y de conjuntos y orquestas de jazz que descollaron en el país y fuera de él. Es presumible que el amplio espacio y eco que ha alcanzado, no se deba a una mera expansión de su fama mundial, sino a que la presencia africana latente en nuestra identidad le prestara una firme base de arraigo y de posibilidades de despliegue, a la vez que ella misma se enriquecía con una nueva manifestación.

Sabemos que este movimiento musical surge en New Orleans en 1917 y desde New York se extiende al mundo³⁵. En los perfiles más extrovertidos, la participación lúdica del que goza de la danza, la corporización de la música, la liberación de los instintos reprimidos, se lo asocia a 'los años locos' después de la primera guerra mundial, con un cambio radical de las costumbres y hábitos cotidianos. Según el bailarín Wallace Reid 'jazz' significa alegría, es sinónimo de pimienta, entusiasmo o vida, es el espíritu de una edad que goza de la vida.³⁶ Emergía como la primera música de la sociedad contemporánea, el primer sonido de rebelión de una minoría étnica, sublimado musicalmente y absorbido muy pronto por un formidable aparato comercial que blanqueó y encandiló al imaginario afro. De mano de la industria norteamericana en sus años de prosperidad, se hacía universal, pero además ofrecía por su fuerza ancestral una alternativa dionisiaca al hombre alienado; como ajuste al ambiente científico y tecnológico de nuestra era.

Como bien expresa Sergio Pujol, un abultado anecdótico serviría para demostrar que el 'kuntu' del jazz ha estado en el Río de la Plata, y que los argentinos han sabido expresarlo y valorarlo, aunque sus demonios sean de otra parte, si bien, agregamos, también han entrado a formar parte nuestro. El jazz hecho en Argentina tiene su historia: Oscar Alemán, Lalo Schiffrin y Leandro 'Gato' Barbieri triunfando en el mundo, Enrique Mono Villegas negándose, con autoridad propia, a la Columbia, los jazzistas locales compartiendo trasnoches con los mejores del mundo; talentos, aportes, cronología, encuentros claves, éxodos y visitas. La radiofonía acogió sus primeros pasos, tuvo en sus años dorados orquestas estables y contratos exclusivos. Por su parte, la industria del disco, aunque nunca hizo grandes negocios con el jazz, supo tratarlo bien, compartiendo

honestamente arenas con el tango, de procedencia semejante. El periodismo lo incluyó como pieza insustituible de la modernidad y las letras fueron sensibles a sus estímulos rítmicos. Desde sus comienzos el jazz argentino vio proliferar coleccionistas y críticos, productores, revistas especializadas, disquerías selectivas y pequeños festivales, polémicas entre tradicionalistas y modernistas e intentos de fusionarlo con el tango y el folklore, ya cuando el rock daba su tono a los nuevos tiempos.

Siempre fue música de fronteras: desde lo africano asimiló otros elementos y se internacionalizó; sus mejores intérpretes buscaron la grandeza de expresión a partir de lo efímero, transvasó su improvisación individual y colectiva, tonal y atonal. En este sentido, más allá de su historia básica, rondó siempre a la música argentina, sugiriéndole una flexibilidad, un sentido del compás y un ritmo gozoso que otros géneros no han tenido, un modo de ser que prendió, no sólo por la capacidad de recepción que tiene el espíritu humano, sino por el componente afro que tiene nuestra propia identidad.

El jazz nació con la modernidad y parece renacer con la posmodernidad, con una vitalidad no común a las formas de cultura pop durante un siglo, quizás por su capacidad de transformación; funde todos los tiempos en cada instante de la improvisación desde una base, el tam tam africano. Miles Davis expresa que - "las cosas que tocamos juntos han de encontrarse de un modo u otro en el aire que nos rodea, porque al aire las lanzamos y eran cosas mágicas, espirituales"³⁷. Desde los noventa se experimenta un renacer del jazz en Argentina, con señales claras, aunque no llene estadios ni enriquezca, sin duda por esos caracteres africanos originarios y de la improvisación, que también están en nosotros.

En los años cincuenta se dio masivamente la llegada del 'rock and roll', y aunque pocos se lo imaginaban, llegaba para quedarse. A partir de esta especie musical, hija del 'rhythm and blues' y del 'country', se produciría una reestructuración de la actividad musical acompañada por el nuevo impulso de la industria discográfica y una trama de consumo en torno a la subcultura del pop: un sensualismo nuevo y un retorno a la cultura tribal en medio de la sociedad opulenta, en la figura de Elvis Presley -un eros renacido de raíz negra levemente disfrazada en el aspecto de muchacho bueno, que admiraba a los camioneros de Memphis y soñaba con ser estrella de cine-, sus grandes éxitos discográficos, todo ello modificó la producción de la música popular y revolucionó los modelos juveniles, comprados por la clase media norteamericana y luego mundial. Esta nueva música fue comparable en los años

cincuenta a lo que había sido el jazz en los veinte, como manifestación específicamente juvenil y adolescente. En Argentina, paralelamente desde los años sesenta grupos de jóvenes músicos se reunieron en boliches de Buenos Aires para gestar una alternativa; luchando contra todo tipo de dificultades, el movimiento fue ganando espacio y calidad de propuesta, hasta que a fines de esa década ya se habló de un *rock* nacional, que no

sólo priorizaba la lengua castellana sino hablaba de las propias realidades sociales y políticas, como expresión de una juventud que necesitaba canalizar musicalmente sus inquietudes. Durante cuarenta años escribió, y lo sigue haciendo, una historia rica en personajes protagónicos, en ingenios creativos, sonidos y palabras que son hoy parte valiosa de nuestra cultura popular y de su construcción mestiza.

Citas

1 L. S. Senghor, "Der Geist der negro-afrikanischen Kultur", en J. Jahn, *Schwarze Ballade*, Düsseldorf, 1957.

2 J. Jahn, *Muntu: las culturas de la negritud*, caps. II, IV, Ed. Guadarrama, Madrid 1970. "Nommo" -voz bantu-, la palabra, precediendo a la imagen, no es idea, imagen portadora de sentido, sino sólo la expresión fonética de un objeto; no tiene valor cultural por sí misma, sino que se la otorga el hablante cuando crea una palabra-semen formando una imagen.

3 J. Jahn, *Muntu: Las culturas de la negritud*, cap. VI.

4 L. S. Senghor, "Der Geist der negro-afrikanischen Kultur", op. cit.

5 Como bien lo afirma Dominique Mataillet, "Un imaginaire libéré-Comment l'Afrique a bouleversé la création occidentale", *Jeune Afrique*, N° 1906, p. 55, Paris juillet 1997.

6 A. Kagame, *La philosophie bantu-rwandaise de l'Être*, Bruselas, 1956.

7 Sartre, *Orfeo negro (El negro y su arte)*, Ed. Deucalión, Buenos Aires, 1956), en su análisis de la lírica neoafricana, menciona que a diferencia del dios creador cristiano, sobre todo en su comprensión moderna, para los poetas negros "...la creación es un inmenso, continuo nacimiento; el mundo es carne e hijo de la carne. En el mar, en el cielo, en las dunas, en las piedras y en el viento, por todas partes, el negro encuentra la suavidad aterciopelada de la piel humana, se pliega al vientre de la arena, al muslo del cielo; es 'carne de la carne del mundo', es 'poroso al soplo del mundo' (Césaire), es alternativamente el marido y la mujer de la naturaleza, y cuando se acuesta con una mujer de su raza, el acto sexual es para él una celebración del misterio del ser. Esta religión de los espermas es como una tensión del alma en la que dos tendencias complementarias se equilibran: el dinámico sentimiento de ser un falo que se pone erecto y la sensación, más pasiva, paciente y femenina de ser una planta que crece..."

8 Como desde el pensamiento yoruba advierte A. Adesanya, "Yoruba Metaphysical Thinking", en *Odù*, 5, Ibadán, 1958.

9 W. Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu*. Contemporáneamente H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Ges. Werke I, J.C.B. Mohre, Tübingen 1986, ha insistido en la fusión de horizontes y en la efectividad del pasado.

10 Como Sartre señalaba en *Orfeo negro*, Buenos Aires, Deucalión, 1956, a propósito de la poesía negra en comparación con las reivindicaciones proletarias europeas que no salían del círculo de una razón instrumental.

11 Se trata de categorías de la ontología bantú, básicas en todo el pensamiento africano, a pesar de diferencias culturales internas, y por ende lingüísticas. J. Jahn, *Muntu, Las culturas de la negritud*.

12 De los formalistas rusos y checos de los años 20 y 30, de los estructuralistas franceses de los años 60 y 70 y posteriores contribuciones de fin de siglo, por ej. recogidas en lectura filosófica interpretativa por P. Ricoeur, *Temps et récit*, 3t, sobre todo II, Ed. du Seuil, Paris 1984.

13 Aristóteles hablaba de 'phrónesis', que los latinos tradujeron por 'prudencia'.

14 A. Kagame, *La philosophie bantu-rwandaise de l'être*, señaló comparando con las categorías de la metafísica occidental, los rasgos fundamentales comunes al modo de pensar negro africano general, a pesar de su variedad interna, a partir de las lenguas bantúes. Un trabajo anterior es el de P. Tempels, *La philosophie bantoue*, Présence africaine, Paris,

1949. J. M. Van Parys, *Une approche simple de la philosophie africaine*, E. Public. S. P. Canisius Loyola 19, ofrece una apreciación comparativa de los diferentes planteos en este sentido.

15 J. Jahn, *Muntu*, p. 222.

16 R. Italiaander, *Tanz in Afrika*, Rembrandt V., Berlin 1960.

17 L. S. Senghor, "Prière aux masques", en: *Poemes*, Ed. du Seuil, Paris 1973.

18 Keita Fodeba, poeta y maestro de danza, fundador del ballet africano más significativo, *Les ballets africains de K. Fodeba*, luego Ministro del Interior de Guinea.

19 Catherine Dunham, antropóloga y creadora de ballets afroamericanos.

20 A. Hampaté Ba, "La tradición viviente", en *Historia General de Africa*, t. I, Tecnos/Unesco, Madrid, 1982.

21 N. Ortiz Oderigo, *Calunga-Croquis del candombe*, Eudeba, Buenos Aires 1969.

22 Rubén Carámbula, *El candombe*, Ediciones del Sol, Buenos Aires 1995, como excelente conocedor, hace una descripción del mismo y su historia, así como de sus diferencias con el practicado en Uruguay.

23 A. Frigerio, "El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada", *Revista de investigaciones folklóricas*, 8, 1993, pp. 50-60, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

24 Oscar Chamosa, *Candombes o Comparsas-Dos estrategias de adaptación cultural de la comunidad africana de Buenos Aires*, inédito, Universidad Nacional de Luján, considera que el fin del candombe como danza significó el fin de las asociaciones africanas como núcleo de la sociabilidad negra, dado que las nuevas asociaciones, tanto las comparsas como las sociedades de ayuda mutua se vaciaron en los moldes de la sociabilidad blanca; el gran desarrollo de las sociedades carnavalescas en desmedro de las otras habría perpetuado el rasgo festivo que caracterizaba a la sociabilidad negra, aunque mientras antes tenía un sentido ritual, las nuevas asociaciones más bien habrían desempeñado el rol de iniciar a los jóvenes en los fundamentos de la sociabilidad moderna.

25 La descripción del candombe que hemos citado del mismo, según A. Frigerio, sigue la tendencia de utilizar descripciones del candombe uruguayo, sin mencionar variaciones locales.

26 Como la queja presentada al Cabildo en 1778 por el Procurador General de Buenos Aires, en la que alude a las diferentes danzas con que cada 'nación' se distinguía.

27 Carpeta de apuntes y bozetos de Eagle Martin, Buenos Aires.

28 Rubén Carámbula, *El candombe*, Ediciones del sol, Buenos Aires 1995, hace una pormenorizada descripción del candombe argentino y uruguayo.

29 Entre otros I. Pereda Valdés, op. cit., ha dejado la preocupación por recuperar su pleno sentido, así como L. Ayestarán, *La música en el Uruguay*, Montevideo 1953.

30 R. Rodríguez Molas, "Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango", *Ciclos*, Año III, Vol. III, N°5, 2do semestre 1993, p.147-161.

31 F.O. Assunção, *El tango y sus circunstancias*, El Ateneo, Buenos Aires 1984. Ver también, entre la abundante bibliografía, Varios, *La historia del tango*, t. I, "Sus orígenes", Edit. Corregidor, Buenos Aires 1976.

32 Como afirma O. Natale, *Buenos Aires, negros y tango*, Peña Lillo, Buenos Aires 1984.

33 El músico Adolfo Abalos presta al respecto testimonios valiosos acerca de la influencia africana, fruto de su gran experiencia y viajes: considera a Santiago del Estero, primera ciudad fundada en Argentina, su epicentro rítmico; recuerda que a la chacarera y al malambo se les considera en el lenguaje corriente música 'criolla', siendo que el término 'criollo', de procedencia africana, significa en toda América negro nacido en ella; que el 'bombo' se toca connaturalmente en Santiago y su ritmo procede de los esclavos que llegaron al Perú. Aclara que tal ritmo, común al noroeste argentino, Bolivia y Perú es -según lo había consignado en una publicación de 1952, después de una discusión que había tenido lugar en Buenos Aires acerca de la diferencia de ritmos que tenía lugar en la música folklórica- de 2/3, de tres tiempos que marca el ejecutante con el pié, sincronizando con el palo sobre el parche del bombo leguero -así llamado porque su ritmo marcaba las leguas de campo-, y no el aro como lo hacen otros; el primero débil, es decir, con fuerza pero hacia dentro, lo que los norteamericanos llaman el *beat*, el segundo fuerte, el tercero más fuerte, en lugar de un primero fuerte y otros dos débiles como suele enseñarse. Sin embargo, a este ritmo básico el músico erudito lo había resuelto con el compás binario de 6/8, dividiendo cada uno de los tiempos anteriores, a pesar de tratarse de músicos significativos, porque aquel compás, así como lo siente el noroeste, Bolivia y Perú, les hace trampa con su misterioso adentro, afirma Abalos. Se trata de un mismo material escrito de dos maneras diferentes. Cuando el mismo ritmo se toca más lento, nos encontramos ante el 3/4,

una zamba. En cuanto al 'bombo' famoso con el que los Hermanos Abalos han andado 50 años, agrega, es el de Sumampa, con aro de un solo lado y del otro parche, el mismo que se observa en África, sobre todo entre los zulúes (*Clase especial*, ilustrada musicalmente, de Adolfo Abalos, acompañado por Eagle Martin y algunos ejecutantes, invitados hace unos años por la cátedra de *Filosofía del Arte*, en el ámbito de la carrera de *Escenografía* de la Escuela de Artes para el Teatro de la Universidad del Salvador, en Buenos Aires.

34 Eagle Martin refirió en la clase antes mencionada, que en Pretoria se llama 'malambo' a un tipo de tambor y a sus ejecutantes.

35 Una de las obras ya clásicas que se refiere a la historia y trascendencia del jazz es la de Joachim E. Berendt, *El jazz-De Nueva Orleans al Jazz Rock*, Fondo de Cultura Económica, México 1986. Entre nosotros Roque De Pedro, *El jazz, historia y presencia*, Convergencia, Buenos Aires 1977; Augusto Cícheró, *Guía de jazz*, Huemul, Buenos Aires 1976, además de las publicaciones en Revistas especializadas y periódicos.

36 S Pujol, *Jazz al sur-La música negra en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1992, p.27.

37 Miles Davis, Quincy Troupe: *Miles. The Autobiography*, New York, Simon and Schuster, 1989. Citado por S. Pujol, *Jazz al Sur*, p.334.

Bibliografía

ADESANYA, A., "Yoruba Metaphysical Thinking", en *Odiú*, 5, Ibadán, 1958.

ASSUNÇAO, F. O. *El tango y sus circunstancias*, El Ateneo, Buenos Aires 1984.

AYESTARÁN, L. *La música en el Uruguay*, Montevideo 1953.

BERENDT, Joachim E. *El jazz-De Nueva Orleans al Jazz Rock*, Fondo de Cultura Económica, México 1986.

CARÁMBULA, Rubén *El candombe*, Ediciones del Sol, Buenos Aires 1995.

CHAMOSA, Oscar *Candombes o Comparsas-Dos estrategias de adaptación cultural de la comunidad africana de Buenos Aires*, inédito, Universidad Nacional de Luján.

CICHERO, Augusto *Guía de jazz*, Huemul, Buenos Aires 1976.

DE PEDRO, Roque, *El jazz, historia y presencia*, Convergencia, Buenos Aires 1977.

DILTNEY, W. *Introducción a las ciencias del espíritu*. 2ª. Ed. Madrid, Selecta de Revistas de Occidente, 1966.

FRIGERIO, A. «El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada», *Revista de investigaciones folklóricas*, 8, 1993, pp. 50-60, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

GADAMER, H. G. *Wahrheit und Methode*, Ges. Werke I, J.C.B. Mohre, Tübingen 1986.

HAMPATÉ BA, A. «La tradición viviente», en *Historia General de Africa*, t. I, Tecnos/Unesco, Madrid, 1982.

ITALIAANDER, R. *Tanz in Afrika*, Rembrandt V., Berlin 1960.

JAHN, J., *Muntu: las culturas de la negritud*. Ed. Guadarrama, Madrid 1970.

KAGAME, A. *La philosophie bantu-rwandaise de l'Être*, Bruselas, 1956.

MATAILLET, Dominique «Un imaginaire libéré-Comment l'Afrique a bouleversé la création occidentale», *Jeune Afrique*, N° 1906, p. 55, Paris, juillet 1997.

NATALE, O. *Buenos Aires, negros y tango*, Peña Lillo, Buenos Aires 1984.

ORTIZ ODERIGO, N. *Calunga-Croquis del candombe*, Eudeba, Buenos Aires 1969.

PUJOL, S. *Jazz al sur-La música negra en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1992.

RICOEUR, P. *Temps et récit*, Ed. du Seuil, Paris, 1984, 3 vols.

RODRÍGUEZ MOLAS, R. «Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango», *Ciclos*, Año III, Vol. III, N°5, 2do.semestre 1993, p.147-161.

SARTRE, J. P., *Orfeo negro. El negro y su arte*, Ed. Deucalión, Buenos Aires, 1956.

SENGHOR, L. S. «Prière aux masques», en: *Poemes*, Ed. du Seuil, Paris 1973.

SENGHOR, L. S., «Der Geist der negro-afrikanischen Kultur», en: J. Jahn, *Schwarze Ballade*, Düsseldorf, 1957.

TEMPELS, P. *La philosophie bantoue*, Présence africaine, Paris 1949.

VAN PARYS, J. M. *Une approche simple de la philosophie africaine*, E. Public. S. P. Canisius Loyola 1980.

VARIOS, *La historia del tango*, t. 1, «Sus orígenes», Edit. Corregidor, Buenos Aires 1976.



Acuarela de Manuel María Paz, *Comisión Corográfica. Colombia 1850 - 1859*