

LAS DIVINIDADES AFRICANAS EN LA MUSICA DEL CARIBE

*Ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Afroasiáticos.
La Habana, septiembre de 1989*

Guillermo Bustamante Zamudio

*Profesor
Universidad Pedagógica Nacional*

1. INTRODUCCION

Como en Cuba la investigación musicológica se ha materializado en un profundo y creciente trabajo bibliográfico, así como en una labor de cultivo y recuperación cultural que no tienen paralelo en el resto del Caribe, el presente trabajo sólo propone algunas interpretaciones alternativas.

En el amplio repertorio musical caribe se encuentra una variedad temática sorprendente. Por un lado, infatigable, el amor; por otro, el tema campesino, en estrecha relación con el trabajo, la cosecha, los animales; también el tema urbano, en el que se muestra la reunión con los amigos, el solar, el barrio, la vida que se genera en zonas marginadas de la ciudad, así como las posibles consecuencias de algunos inventos en la vida de quienes presencian sorprendidos el "desarrollo" de la humanidad: el satélite, las bombas, la radiactividad, etc. (1); y, por último, un cuarto gran conjunto temático, que podría denominarse "religioso".

1.1

El primero de estos conjuntos de temas es indefectible: en todas las culturas se le canta al amor: sus permanentes desdichas, sus pasajeras alegrías; sus exageradas idealizaciones, positivas y negativas, son muy características del Caribe:

*Te odio tanto
que yo misma me espanto
de mi forma de odiar.
Deseo que después que te mueras
no haya para ti un lugar.
El infierno resulta un cielo
comparado con tu alma
que Dios me perdone por desear
que ni muerto tengas calma.*

(Luis Demetrio. Interpreta: Celia Cruz)

(1) Temas que se pueden encontrar, por ejemplo, en Cortijo y su Combo, de Puerto Rico; en Matamoros, Pérez Prado y la Orquesta Aragón, de Cuba.

*Qué más puedo pedir a la vida
si tengo tu amor.
Qué más puedo pedir a la vida
que tu sonrisa.*

Por lo tanto, la aparición de la temática amorosa está más o menos justificada; no es inaudita.

1.2

La existencia de los temas rural y urbano está muy ligada a la explicación de la transformación social de nuestra región: el desplazamiento del campo a la ciudad (Cfr. Rondón, 1980).

Mientras América proporcionaba a Europa la acumulación originaria para un modo de producción capitalista, en su interior se implantaba una serie de sistemas productivos aparentemente irreconciliables con ese naciente capitalismo: un esclavismo de características humanas que no se puede reconocer en sociedades ortodoxamente esclavistas, como Grecia o Roma, y una servidumbre cuya fuerza de trabajo no se coercía por los medios extraeconómicos clásicos (la religión), pues ni siquiera se la consideraba mayor de edad.

En el sincretismo de todos los elementos culturales que confluyeron en semejante formación social encontramos, pues, las raíces de nuestra música. La desigualdad de influencias produjo una diversidad de combinaciones entre los elementos negro, indígena y europeo, que dio como resultado el inmenso repertorio de la música del Caribe.

La base de este proceso era de tipo rural. Ciudades, propiamente dichas, casi no hubo en América. Los esclavos se trajeron fundamentalmente para trabajar en las plantaciones y en las minas. De tal modo, se entiende el contenido rural de nuestra música. Pero, entrado el siglo XX -recordemos que Cuba se independizó casi comenzando el siglo-, se manifiesta una profunda transformación: la relación ciudad/campo se modifica paulatinamente. Los conflictos sociales empiezan también a girar ya en torno a las urbes. Los temas urbanos entran a la música y, de una actitud más o menos complaciente con la situación socio-económica, se va pasando a una forma no muy coherente, muy pocas veces con claridad política, de respuesta al sistema.

Es el momento en que se produce el largo bloqueo político y económico a Cuba y el consiguiente aislamiento musical del resto del Caribe, que bebía inmensamente del sonido cubano, en razón de sus reconocidas características, y también, en gran medida, por efectos del comercio cultural. Esta coyuntura genera una transformación radical. Las orquestas numerosas de música popular entran en crisis, los grandes contratos desaparecen, las partituras empiezan a no hacer falta:

*para tocar montuno
no hace falta papel
ninguno, ninguno*

(Rinaldo Hierrezuelo)

Los negros comenzaron a destacarse. Conjuntos como el **Combo de Cortijo**, en Puerto Rico, con un pequeño número de músicos sin estudios académicos, sin "papel", bailando mientras tocaban (algo desacostumbrado hasta entonces) y con deseos de recuperar los ritmos autóctonos denominados "Bomba" y "Plena", llegaron a ser una de las primeras agrupaciones del Caribe.

La situación descrita explica, pues, la aparición de los temas rural y urbano en la música caribe, así como la jerarquización de su importancia con el paso del tiempo.

1.3

La temática que hemos denominado "religiosa" aparece con el telón de fondo de las características anotadas en el punto anterior. Pero -al menos en Colombia- una inmensa superposición de épocas y temas en la música caribe no permite saber las motivaciones de los compositores, ni el origen de una pieza musical o sus primeros arreglos, pues el criterio comercial es el predominante; las reproducciones dan muy poca información y en los músicos predominan los intereses económicos; los programas radiales desean estar a la moda para vender sus espacios comerciales; las orquestas montan incansablemente los mismos temas hasta que todo queda sumido en una sopa en la que no hay diferencias.

Que Celina y Reutilio, la Sonora Matancera, Miguel Matamoros y Miguelito Valdés interpretaran temas musicales alusivos a los cultos religiosos afrocubanos no es extraño. Pero amerita una explicación distinta el que, en

2. EL TEMA RELIGIOSO

la década del 80, orquestas como Gran Combo, Larry Harlow, Ray Barretto, Willie Colón, Ismael Miranda, Willie Rosario, Charlie Palmieri, etc., toquen temas en los que se hace referencia directa o tangencial a personajes como Yemayá, Changó, Babalú, etc., sin que una gran parte del actual público de la música del Caribe pueda relacionarlo con su entorno cultural. Así como Beny Moré canta, durante los años 50, a la "santidad" de la Siguaraya:

*En mi Cuba nace una mata
que sin permiso no se pué tumbá
no se pué tumbá
porque son orisha*

(Lino Frías)

un cantante como Oscar de León, que poco tiene que ver con los mencionados cultos, también lo hace en Venezuela, en 1977. Un ejemplo colombiano es paradigmático: Edmundo Arias interpreta el tema **Rico, caliente y sabroso**, por una parte, sin los requisitos propios de estos temas, ya que se deben ejecutar en los ritmos **guanguancó, omelenkó y afro** (el **mambo** es un ritmo reciente). Y, por otra parte, con unos enunciados totalmente descontextualizados:

*Rico, caliente y sabroso
baila este mambo gracioso
rico, caliente y sabroso
con Yemayá.*



En la temática religiosa, es necesario diferenciar los temas referentes a los cultos religiosos cristianos, de aquellos que hablan de cultos africanos, entre los que se encuentran primordialmente los alusivos a Macumba, Candomblé, Bembé, Vudú y Santería. Esta diferenciación es justa porque las visiones del mundo comprometidas en cada caso son completamente distintas, aunque en la música del Caribe convivan, hoy en día, sin problema alguno.

La caracterización específica de esos dos tipos de temas religiosos empieza en el teísmo de cada uno: mientras la cosmovisión africana era politeísta, la de los conquistadores y colonizadores de América era, "oficialmente", monoteísta. Esta diferencia se ha querido hacer pasar como indicadora de nivel de civilización: los monoteístas serían más civilizados, pues el politeísmo, que materializa tanto las fuerzas naturales (en el caso de los africanos: Agua-Yemayá, Tierra-Aganju, Cielo-Olorun) como algunas fuerzas "abstractas" (Justicia, Verdad, Maldad), parecería no haber superado su descendencia de los antiguos ritos a los animales totémicos, ni su dependencia de la magia y la hechicería. Por su parte, el monoteísmo se habría elevado a las alturas de la más humilde abstracción (Freud, 1937), oponiéndose a la hechicería, a la representatividad plástica de la divinidad, a la negación de la muerte, etc.

Los apologistas del monoteísmo olvidan que Egipto era politeísta y que culturalmente superaba, en algunos aspectos, a la comunidad que lideró la religión monoteísta. Como el Moisés de **Las Tablas de la Ley** de Thomas Mann, sienten que sólo en lo invisible está lo espiritual, lo sagrado, lo puro (por eso, entre tantos dioses, uno invisible fue preferible para este Moisés de Mann).

Olvidan que la creencia en un dios único hace aparecer la intolerancia con todos los horrores a los que no pocas veces se aplican las religiones que, poseedoras de tal dios, automáticamente se reputan poseedoras de la verdad. En nombre de un dios único, los europeos destruyeron -ya hace cinco siglos- las culturas amerindias. Olvidan que el politeísmo, al no tener un referente seguro y permanente, no genera la culpabilidad o la inocencia ante los dioses: los personajes de **Odisea** y **Eneida**, por ejemplo, se oponen a algunos dioses, pero se encuentran respaldados por otros. Así mismo:

Los dioses negros son por lo común alegres; no sienten la agonía filosofante y el intervencionismo ético de otros dioses y gustan de bajar a divertirse con sus oyentes, como camaradas confianzudos (Ortiz, 1951: 380).

El politeísmo otorga una gran cantidad de libertad sexual (ante los desmanes de Zeus, por ejemplo, ¿cuál mortal griego no encuentra justificaciones para los propios?), moral, artística y cognoscitiva. En Grecia se manifiesta con el surgimiento de la Ciencia (al menos en la acepción occidental del concepto) pues era necesario demostrar ante la imposibilidad de usar un referente universal. En Africa, a través, por ejemplo del arte: en Ifé -la sagrada ciudad Yoruba originada por el estallido del cuerpo de Yemayá- se trabajaba impecablemente el bronce y el marfil, además de la terracota, con tal calidad que algunos críticos -no sin cierta visión eurocentrista- comparan estos trabajos con el clasicismo griego.

Los conquistadores se decían a sí mismos monoteístas, pero practicaron el esclavismo más bárbaro del que se tenga testimonio; y luego fraguaron la teoría de que éste existía en Africa antes de su llegada, con lo que ellos sólo habrían dado continuidad a una situación ya existente. En realidad, si hubo formas esclavistas en Africa, pero con un objetivo distinto al de la consecución de fuerza de trabajo.

La certeza europea de tener una religión monoteísta, superior a las de los amerindios y africanos, podría verse parcialmente relativizada en las diferencias religiosas entre las colonias inglesas y las ibéricas. Es sabido que el protestantismo proscribió las imágenes de lo divino y da un carácter humano a figuras como María, los apóstoles y demás santos; de ahí que, en las colonias de los protestantes ingleses, no se formaran panteones como los de las otras colonias. En cambio, el monoteísmo católico de los conquistadores ibéricos, que decía no aceptar la mediación entre la divinidad y los hombres, representó para el esclavo negro cierto politeísmo en la concepción trinitaria y, con mayor razón, en su extenso santoral. Ellos vieron, o bien un séquito de dioses y no una clase jerárquica entre dios y los hombres; o bien, que esa clase intermedia tenía necesariamente una naturaleza divina.

Si cada creyente puede tener el santo de su devoción, en detrimento de otros, y pedirle sus favores, no hay diferencia con los dioses africanos, a quienes el creyente "llega a reprender, amenazar y hasta insultar" (Acosta, 1982:194). A los africanos politeístas no les costó mucho trabajo asimilar un sistema que, simbólicamente, les era familiar: a cada santo le asignaron uno de sus dioses. No en vano, en Cuba el culto Yoruba a las divinidades sincréticas se conoce también como "santería".

3. EUROPA Y LA MUSICA AFRICANA

Europa llegó a pensar que algunos africanos no tenían cabeza, que tenían la boca y los ojos en el pecho; que otros tenían tan levantado el labio inferior que se cubrían el rostro con él para defenderse del sol; que había espantosas mujeres con barbas hasta los pechos. Así mismo pensaron de los animales; por ejemplo, hablaban de uno con tres filas de dientes, con rostro y orejas de hombre, cuerpo de león y una voz que se asemejaba con la trompeta y la flauta al unísono (Cfr. Ocampo, 1987). Cualquier cosa que se hiciera contra semejantes fenómenos diabólicos parecía estar justificada de antemano. Es decir, una **interpretación delirante** fue el mecanismo mediante el



cual Europa justificó la destrucción de las culturas africanas y americanas.

Los colonialistas no sólo usurparon los cuerpos de los africanos, no sólo desgarraron sus sociedades, sino que también quisieron quitarles su historia. De allí que les atribuyeran prácticas esclavistas y que desvirtuaran sus manifestaciones culturales; de allí que palabras como "cafre" y "maluco", que designaban negros del Africa, se utilicen hoy, en muchos países de América, como insultos: cruel y feo, respectivamente. Que palabras como "barracón" o "palenque" indiquen, en varios países americanos, un lugar donde hay desorden; cuando inicialmente eran nombres para designar el sitio en el que habitaban establemente los esclavos o al que se retiraban en rebeldía.

Esta forma selectiva y justificatoria de mirar el mundo hizo que se recubriera a Africa con una máscara de exotismo y atraso. Durante milenios Europa ignoró incluso la geografía de ese continente.

En relación con la música, también se mantuvo largo tiempo la hipótesis del atraso del Africa negra - como si se pudieran aplicar al arte conceptos válidos sólo para la técnica. Que si tenían música, era importada del Oriente o de Africa blanca; que la música autóctona consistía en desenfreno de tambores y voces aleatorias; que era excesivamente repetitiva; que la poca melodía era pentatona y que no había armonía ni polifonía.

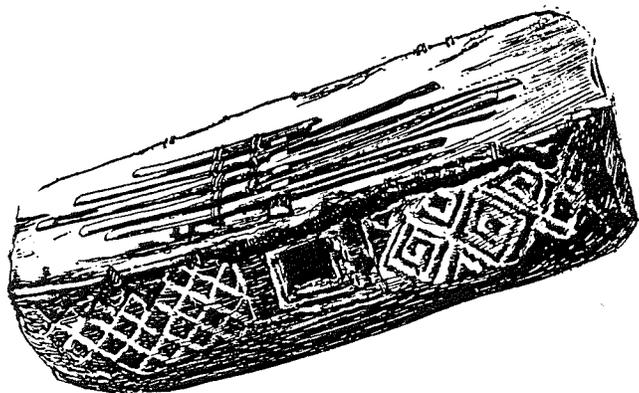
Y de esa interpretación delirante sólo se está saliendo ahora mediante la reconstrucción de la historia, en busca del tiempo perdido. Como resultado de este esfuerzo hoy se sabe, contra siglos de prejuicios, que los africanos forjaron el hierro, independientemente de las culturas mesopotámicas (Acosta, 1982:119) y se ha cambiado la teoría del origen asiático del hombre, a favor de un origen africano, como lo demuestra el descubrimiento del homo habilis.

También hoy se sabe que Africa sí conocía la polirritmia y la polifonía; que en armonía se trabajaban quintas y cuartas, así como terceras y sextas; las escalas no sólo eran pentatonales: las había de siete tonos y hasta cromáticas; y hablar de la repetición como aspecto negativo de la música africana, desconoce que esa característica es constitutiva de toda la música, y materializa una visión dogmática basada en los estudios occidentales tradicionales, ya que los ciclos de la música africana deben ser caracterizados en relación con su engranaje en la estructura global (Acosta, 1982:184).

En Africa no se buscaba un "equilibrio" - propio de la música occidental; de ahí su frecuente sistema de llamado y respuesta (antifonal), su polimetría, sus acentos a contratiempo y su síncopa, característicos de una vasta región de América que comprende las zonas de influencia del jazz, del son y de la samba.

Por lo tanto, la música africana que llegó a América poseía técnica, concepción formal, sentido, sonoridad y timbre estructurados y consistentes, pero diferentes a los de la música europea. Además, recorría una amplia gama que partía desde su vinculación a rituales de iniciación, animistas, propiciatorios, funerarios, etc., hasta la refinada música cortesana. Por encima de cualquier sociedad que se haya destacado por sus aportes a la música, Africa ha dado el más complejo inventario de tambores: hechos en membranas; golpeados (con la mano o con algún accesorio) o de fricción; ejecutables en diversas posiciones; de afinación específica y hasta de tensión variable; para ejecutar solos o en varias combinaciones.

La imagen de golpear al azar unos cueros, por efecto de un salvajismo constitutivo, no se compadece en nada con la concepción africana del tambor como instrumento sagrado, respaldada por cosmogonías y teogonías tan complejas como las griegas y romanas. Además, una docena de tambores orquestados requieren arreglos complejísimo, de lo contrario se obtendría solamente ruido de muchos decibeles. Los tambores de fricción y los de afinación específica presuponen tanto oídos bastante selectivos y precisos, como la existencia de tonalidades. Pero los de fricción y los de tensión variable señalan también que no había la búsqueda purista que tanto preocupó a Europa hasta la temperación de las escalas; también indica esto que con los tambores se hace melodía (2). Finalmente, se puede deducir que los arreglos musicales con tales instrumentos pueden conducir a armonías y contrapuntos.



(2) Patato, el famoso percusionista de la música del Caribe, toca el legendario danzón cubano **Almendra** en los tambores conocidos con el nombre de "congas" o "tumbadoras".

Afortunadamente, la corriente llamada "cultura" académica o clásica, en un sentido amplio, entendió que la exploración tonal tradicional estaba un poco agotada a finales del siglo XIX y cuestionó los esquemas de visión tradicionales, desencadenando un movimiento musical que podríamos denominar, sin hacer diferencias internas, "contemporáneo" - en el que los aportes de culturas como las africanas han tenido perfecta cabida. Un ejemplo de primera mano sería el **Ebony Concert** de Stravinsky. Curiosamente, la música "popular", la obra, ya había recogido ese aporte.

4. LA LENGUA Y LA MUSICA

La relación entre lengua y música puede sugerir ideas para el análisis de nuestra problemática. Algunas lenguas africanas manejan, con carácter distintivo, es decir, como discriminadores de significación:

- los tonos: una combinación cualquiera de sonidos tiene diversas significaciones según el o los tonos con que se emita;

- la duración: alterar, en diversos grados, la duración de un sonido genera diferencias de sentido.

- los "clicks": en la producción de algunos sonidos se utiliza también el aire que ingresa a la boca (no necesariamente a los pulmones).

Dos de estos elementos son constitutivos primarios de la música: los tonos y la duración. El otro llega a la música africana como parte de su **expresividad**, o sea, la búsqueda de armónicos parciales distintos a los del timbre: tipos de emisión, registros falsos, deslizamientos de la voz, inflexiones varias. Cuando la música contemporánea empezó a buscar "expresividad" y no el sonido exacto de la escala temperada, encontró tales elementos. Un ejemplo magistral es **Sequenza III** de Luciano Berio. ¡Y eso que la música llamada contemporánea no es popular! Pero ya África tenía la expresividad y la música popular del Caribe la heredó, por ejemplo, en el arte improvisador del sonero (Cfr. Ortiz, 1951), en el scat del jazz.

Dadas las características anotadas para algunas lenguas africanas, es necesario concluir que su música estaba muy ligada a **una forma de hablar**. Como la lengua es el instrumento a través del cual se procesa la aprehensión de lo real y la producción de los sistemas sociales de referencia semántica, se entiende que los hombres le hubieran asignado un carácter mágico, un carácter creador: al principio era el verbo; un carácter divino:

A ese prana (aliento), que es Brahma, llevan una ofrenda todas estas deidades, la mente, el lenguaje, el ojo, el oído...

(Himnos Védicos)

Por eso se teme que el enemigo sepa nuestro nombre, por eso ante la mención casual que un tercero hace de un nombre enredado en nuestros deseos podemos avergonzarnos. No es, pues, una propiedad antigua del lenguaje y superada por la técnica (Cfr. Zuleta, 1985b). Todavía hoy el signo crea sus objetos, porque sus supuestos referentes se caracterizan por el flujo inaprehensible. Los dioses crean el mundo al nombrarlo, la espada que no se deja usar vuela al cinto del guerrero cuando éste le da su nombre exacto (3). Cuando una lengua tiene tantas propiedades musicales como las descritas, posiblemente sus hablantes asimilen la música a un dialecto, a una lengua. Jahn Jaheinz (citado por Acosta, 1982), comenta que las cosmovisiones Yoruba y Bantú conciben al hombre (divinidad o moral, vivo o muerto) "muntu", como la fuerza que tiene el don de la inteligencia y que con su potencia vital, "magara", modifica las cosas a través de la palabra, "nommo". Ahora, el ritmo es la modalidad, "kuntu", inseparable de la palabra. El tambor tiene ritmo, palabra y sentido - recordemos que el tambor puede transmitir algunos mensajes de origen verbal, gracias al carácter funcional de los tonos en la lengua (4). En resumen, la música, además de compartir propiedades lingüísticas formales, era concebida como una lengua por los africanos.

Otra cosa es la música para Occidente: ella remonta al escucha a la etapa de la constitución psíquica en la que las palabras todavía se disputaban la preeminencia del sentido o de la forma: época en la que también son introyectadas y sentidas como ritmo y como cadencia, como sonido; es el caso del niño jugando con las palabras antes de manejar convencionalmente la lengua. Para el hombre occidental, una vez adoctrinado en la preeminencia del significado, la música es una regresión, un rechazo del sentido -es necesario puntualizar que la música tiene sintaxis pero no tiene semántica (Cfr. Benveniste, 1977)-, una opción por la forma: el placer del sonido sin sentido, una especie de psicosis lúdica. Paradójicamente, el estudio del ritmo, la melodía, la armonía, el contrapunto, etc., constituyen todo un sistema conceptual con sentido, que intenta sustentar racionalmente algo que, al no tener sentido, no da lugar a la razón; un remedio contra la angustia.

La poesía constituiría el intermedio entre el mero juego de la forma (música occidental) y la máxima asignación de valor al sentido (la ciencia).

(3) Ver **La historia interminable** de Michael Ende.

(4) Digo "algunos" porque no es cierta la creencia común de una traducción total del habla al tambor; tal posibilidad reduciría el repertorio de los fonemas a un vacío sobre el que se superpondrían los tonos.

El Oriente y Africa, en cambio, se manifiesta algo radicalmente distinto. Allí, hacer música es hablar con un interlocutor, incomprensible hasta cierto punto; es hablar la palabra creadora, es crear: Acosta (1982:186) cuenta que los falis del Camerún curan mediante la creación de un nuevo hombre, nacido de la ejecución unísona -¿la cópula?- de dos tambores que simbolizan principios masculino y femenino. "Adorar", en Yoruba, se dice "che oricha" que, literalmente significaría "crear al dios" (Ibid.:193); y esto se hace, en los cultos afrocubanos, con música.

5. AFRICA, OCCIDENTE Y LA ESPECIFICIDAD DE LA MUSICA

¿Podemos, sin más, llamar a todo esto música? No es idéntico regresar lúdicamente a la forma sin sentido que hablar con un sentido creador. Semejante complejidad no se resuelve planteando que la música africana es **funcional**, que sirve para la magia, la religión y las prácticas profanas, mientras que la música occidental sería para el disfrute **estético**.

En el primer caso, aquello que debe analizarse tal vez no sean las funciones de algo ya terminado, sino más bien la relación que la música tiene con el soporte de la cosmovisión comprometida en su producción, la posibilidad de aludir a un sentido. Hay quienes entienden esa funcionalidad -Acosta, Bebey, Euba (5)- como accesible de manera directa; según ellos, la música negroide da una impresión de vitalidad; se impone al oído pero también a todas las facultades humanas, a las posibilidades del entendimiento; sus sonoridades son acordes con una visión del mundo y que corresponden a un concepto de cambio.

Los que hacen estas afirmaciones que pudieran "leer" en la música, como si ella tuviera una semántica y como si, en caso de tenerla, fuera legible literalmente. Toda música es intraducible a sentidos lingüísticos: los sistemas de signos son irreductibles entre sí. Hay, esas ingenuas ideas, la manifestación occidental usual frente a la música. Consiste en reconstruir los ambientes a los que se asocian generalmente los diversos tiempos de música; asociaciones determinadas, casi siempre, por los medios de comunicación. Tal arma, agregada a la buena intención de rescatar la historia africana, contribuye a perpe-

tuar el desconocimiento de dicha música (o de cualquier otra). La música africana no es descriptiva, no puede serlo. Pero es que ninguna puede serlo. Oyéndola, jamás se podría deducir la cosmovisión que sirvió de soporte a su factura. Las calificaciones que atribuimos dicen mucho de lo que sabemos de esas culturas o de lo que pretendemos hacia ellas:

La pieza **Canto abacua** (6) comienza con la conga realizando unos glissados que deshacen la posible afinación del cuero. Todo en la técnica de la conga es expresivo: se trata de hacer aparecer la mayor cantidad de sonidos posibles con un instrumento que produce normalmente sólo un tono. El intérprete modifica la tensión del cuero, hace de su instrumento percusivo uno melódico. Si esto lo interpretamos como el comienzo de una sesión de bembé, es porque sabemos en qué consiste. De otra forma, sólo pensaríamos en el virtuosismo del intérprete y/o en la excentricidad del arreglista. Luego hay un "estallido" -conducido por el platillo-, una flauta traversa, con un registro inusual de la música del Caribe, y un tímido piano... se diría que la divinidad ha oído el llamado y baja. El arreglo va fluyendo hacia un ambiente típicamente contemporáneo, lo cual no debería sorprendernos, pues ya hemos hablado de los puntos de contacto entre ambos tipos de música. Se trata de la música que hablan los dioses; la extrañeza que causa ese arreglo es la del contacto con lo divino, insondable por los hombres. Pero toda esta "descripción" no la hacen los instrumentos, sino la interpretación que se puede hacer de ella y, por eso, depende en gran medida de una competencia cognitiva, no musical. El ritmo se convierte en salsa, con la estructura que tiene hoy en día en la música del Caribe. Ahora, el cantante describe la sesión, y todos los datos que de allí obtenemos vienen dados por la lengua, no por la música:



(5) Los otros dos son citados por Acosta (1982).

(6) Orquesta de Ray Barretto; arreglo de Ray Barretto y José Madrid (pianista colombiano); letra y voz del panameño internacional Rubén Blades. larga duración "Barretto", 1975.

CANTO ABACUA

*Se escucha el sonar de tambores
anuncian la misa pa'l que tenga fe
y en medio de la noche oscura
avanzan los fieles con rumbo al bembé*

*Se oye el repique'l tambor
y ecos de un viejo cantar
Olofi los vigila a to's
en medio'e la oscuridad
y sigue vibrando la noche
al compás sonero del coqueobiambá
los negros se agarran las manos
repitiendo a coro el viejo cantar
se oye el repique del coquiambá
van bajando los niches de madrugá
(oye mi canto abacuá)*

*Ay, avanza, negro, que la misa va a empezá
(Oye mi canto abacuá)*

*Del pueblo están llegando
porque el santo les pue' ayudar
(Oye mi canto abacuá)*

*Eh, pedimos la libertá
(Oye mi canto abacuá)*

*tambores, tambores, tambores
llamando están
(Oye mi canto abacuá)*

*Abasí vigila en la oscuridá
(Oye mi canto abacuá)*

*Ay, San Pedro, de madrugá
(Oye mi canto abacuá)*

*se escucha un misterioso cantar
(Abasí en tambores abacuá)*

*son los niches, que te vienen a rezá
(Abasí en tambores abacuá)*

*mi' tambores abacuá
(Abasí en tambores abacuá)*

*más allá, más allá
(Abacuá)*

*María Abasí
(Abacuá, Abacuá... Abacuá)*

*Oye mi canto abacuá
(Oye mi canto abacuá)*

*ay, tambores de madrugá
(Oye mi canto abacuá)*

*Oyosí, venme a ayudá
(Oye mi canto abacuá...
oye mi canto abacuá...)*

La salida de oponer una música funcional africana a una música esteticista occidental es, entonces, muy limitada. Se dijo que lo interesante no sería hablar de cómo funciona la música en las prácticas sociales, sino de cómo esas prácticas son resultado de esa música, y pueden ser pensadas gracias a ella; por ello resulta simple la idea generalizada de que, aislada de su contexto socio-dramático, la música africana perdería parte de su sentido, pues ella no deja de ser, en el nuevo contexto, un instrumento de interpretación.

Tampoco es cierto que la música sea para Occidente algo puramente estético. Nadie puede considerarla solamente así. Hemos señalado que tiene un lazo profundo con el psiquismo: una regresión. Quienes viven salvajemente la música y por eso no pueden interpretarla más que desde el punto de vista formal, somos los occidentales. Un placer por escogencia racional no es posible. La música y el amor no evaden un análisis como objetos de estudio, pero sí evaden la explicación como vivencia; se viven irracionalmente. Allí toda explicación cumple una función de mecanismo de defensa. Postular un hombre occidental acostumbrado a juzgar estéticamente la música y que por ello no podría entender la africana, es hacer una idealización, como la del hombre negro con un inmenso labio inferior para protegerse del sol.

6. ENCUENTRO DE CULTURAS

Es necesario no negar un esteticismo a Africa (una afición al masaje acústico rítmico, que tiene un claro sentido erógeno), pero sí decir que está subordinado al sentido de la música; así como reconocer sentido a Occidente -una "funcionalidad", en los términos que venimos debatiendo -subordinado a una supuesta la libertad estética y a un consumo liderado por el criterio capitalista.

Para los africanos esclavizados, no desaparecieron las condiciones sociales, situación que daría origen a una "esquizofrenia social" (E. Fromm). El sujeto históricamente determinado lleva dentro de sí toda una interpretación del conjunto social. Basta con dejarlo solo en una isla -si encuentra un esclavo Viernes todo será más patético- para ver que, al cabo de un tiempo, ha realizado una reproducción de su sociedad.

En los amerindios hubo casos de culturas que se entregaron completamente a los invasores, pues éstos cabían en su interpretación del cosmos. Más sorprendente -y hasta lindante con lo inverosímil- es el caso de algunos españoles que ingresaron a la vida cultural de nuestros aborígenes, renunciando a su religión y asumiendo los cultos americanos. No es cierto -como sostiene Acosta (1982:192)- que se presentara una rebeldía del esclavo como resultado de una relación directamente proporcional entre rebelión y presión (a mayor presión, mayor rebelión y viceversa) y que el arma de esa resistencia fuera el simbolismo mágico-religioso. Con base en tal idea, se llega hasta a afirmar que la religión sirvió a los esclavos para reconstruir su historia, conservar la conciencia social, rehacer y reinterpretar las tradiciones (7) y, obviamente, se califica el caso como excepción al principio marxista de la religión como conciencia invertida del mundo.

La resistencia aparece, más bien, en el cuerpo que rechaza el tratamiento de objeto, cuando ha venido de una sociedad que estaba en función de la colectivización; es decir, del cuerpo como sujeto. El palenque sí era una forma de rebeldía; la religión era una forma de interpretarla. ¿Por qué proteger de la crítica la función social de las creencias con que vivían los africanos al ser raptados de su entorno? Por ejemplo, en las letras de santería no hay más que una actualización permanente del sistema de creencias:

la comida pa, Changó
(Mongo Santamaría)

En este caso, el cantante describe (u ordena ejecutar) una práctica usual en la santería: dar comida a los dioses; en el altar dedicado a cada santo-dios hay agua, dulces, una porción de bebida alcohólica y alimentos. Véase otro ejemplo: Celina González cuenta, en la década del 80, que ingresó a estos cultos porque Santa Bárbara, Changó, se le apareció en sueños y le dijo que su triunfo artístico dependía de ejecutar temas de santería (Cfr. Talero, 1986). ¿Dónde está la función liberadora o de resistencia en este tipo de ideas?)

No se pueden negar ni el valor antropológico de cualquier forma de ver el mundo (la amerindia, la africana, la europea), ni la función social de cohesión producida por el funcionamiento de los ritos; pero tampoco se pueden olvidar el impulso de ciertas culturas de imponer sus creencias a otras, a sangre y fuego, ni el papel de obstáculo que pueden cumplir las creencias en la construcción del sentido irreductible de cada uno, inscrito en los sentidos irreductibles de las formaciones culturales.

Por otra parte, no existe sobre la tierra una cultura cuyos antecedentes y consecuentes simbólicos le sean exclusivos, sin interacción alguna con otras culturas. Pretender la defensa de una cultura sin pensar en los procesos socio-políticos es, no pocas veces, condenarla a su autodestrucción (Cfr. Baudrillard, 1978).

7. A MANERA DE EPILOGO

Los africanos trajeron su música, no podían no traerla, era parte de lo que les permitía interpretar, y ésta es la especificidad humana. Pero múltiples determinaciones de naturaleza distinta a las que se daban en Africa produjeron, necesariamente, una transformación de la interpretación. La conservación intacta de algunos ritos africanos es apenas una conservación formal, de museo. La obligatoria articulación con las nuevas determinaciones produjo una serie de fenómenos sonoros que son la música de nuestro Caribe, con su inserción precisa pero compleja en una región dominada, en su mayor parte, por un poderoso sistema político delirante, por un sistema económico irracional y por unas leyes comerciales que pisean la cultura pero que, paradójicamente, también la suscitan.

Los temas de santería en la música del Caribe obedecen, en su mayoría, a un fenómeno comercial. Aun en aquellos que son realmente santeros se ha producido un vínculo entre sustento y culto que no existía en el Griot o trovador africano, dedicado por completo a su función religiosa-informativa.

Algunas de las consecuencias de este proceso son:

A. Del extenso ritual Lucumí (Yoruba), lo único que queda es una fiesta pública: el Bembé (Castellanos,

(7) Argeliers León, citado por Acosta (1982:195).

1980:27); esta situación, así como las macumbas y celebraciones vudú para turistas, permite ponderar el rumbo que tomaron los ritos.

Pero ahí no paró todo. "Bembé" se convirtió para el Caribe en sinónimo de fiesta, de fiesta no ritual:

*vamo' a cas'e Pinki a jugar Bembé
que Ricardo va a tocar
todo el mundo va a bailar*

(Richie Ray interpreta a Justí Barreto)

También pasó a ser el nombre de un ritmo, como cha-cha-chá, bomba o calypso. De ahí pi, Joe Quijano derivó el nombre de un ritmo inventado por él: "bimbi".

B. El tambor **batá**, tambor parlante en Africa, tambor sagrado que no se podía tocar de noche (Ortiz, 1951), hoy lo tocan las orquestas de salsa sin hacer distinción alguna. Enrique Luca, director de la "Sonora Ponceña" de Puerto Rico, es un destacado ejecutor de ese instrumento al que antes se rendía pleitesía y hasta se le ofrecía comida, mientras que hoy se vende en las tiendas de instrumentos musicales y se toca a cualquier hora.

C. La vida de los músicos también es ejemplar al respecto. Por ejemplo, Ricardo Ray, hacia 1975, interpreta:

*nunca te fijas en los santos
del otro láo
y quédate con lo' tuyo
Ño Babalao*

(Catalino Curet Alonso)

O sea, se hace un llamado a no practicar el "palo", los cultos congos de origen Bantú que trabajan con muertos, sino a adorar los dioses Yorubas, lo que se conoce con el nombre de "ocha". Y, unos años después, el mismo músico interpreta **Sipriano**, tema de su cantante Bobby Cruz, en el que se recrimina a Sipriano por no avanzar, por no dejarse dar la mano: es decir, por no ir al culto cristiano-protestante. Este músico, que en los años 70 interpretó diversos temas de santería, nunca dejó de ser protestante, rol que asumió definitivamente a través de su música en los años 80.

En conclusión, Cuba se convirtió en un modelo musical y los temas de santería no son, en el resto del Caribe, cualitativamente diferentes a los temas rurales, amorosos o urbanos; son un paradigma de ventas.

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, Leonardo (1982). **Música y descolonización**. La Habana: Arte y Literatura.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). **Cultura y Simulacro**. Barcelona: Kairós.
- BENVENISTA, Emile (1969). "Semiología de la lengua", en **Problemas de Lingüística General**. México: Siglo XXI, 1977.
- CASTELLANOS, Isabel (1980). **Elegua quiere tambó**. Cali: Univalle.
- FREUD, Sigmund (1937). "Moisés y la religión monoteísta". En: **Escritos sobre judaísmo y antisemitismo**. Madrid: Alianza, 1970.
- LOCATELLI, Ana María (1977). "Raíces musicales". En: **América Latina en su música**. México: Siglo XXI, 1985.
- OCAMPO, Javier (1987). "El padre Alonso de Sandoval y la evangelización del esclavo africano en el Nuevo Reino de Granada". En: **Revista Educación y ciencia** N° 3. Tunja: UPTC.
- O'GORMAN, Frances (1977). **Aluanda**. Río de Janeiro: Francisco Alves.
- ORTIZ, Fernando (1950). **La africanía de la música folclórica de Cuba**. La Habana: Letras Cubanas, 1965.
- _____ (1951). **Los bailes y el teatro de los negros en el folclor de Cuba**. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- RONDON, César Miguel (1980). **El libro de la salsa**. Caracas: Arte.
- SIERRA, Edgar (1989). "Contribución de Africa en América". En: **El Universal Dominical** del diario El Universal, Cartagena, domingo 16 de julio, 1989.
- TALERO, María Elvira (1986). "Celina y Reutilio: voces sante-ras". En: **Magazín Dominical** del diario El Espectador, N° 182.
- ZULETA, Estanislao (1980). "Elogio de la dificultad". En: **Sobre la idealización en la vida privada y colectiva**. Bogotá, 1985.
- ZULETA, E. "Idealización en la vida personal y colectiva", Idem.