

FERNANDO ORTIZ

LA AFRICANÍA
DE LA
MÚSICA FOLKLÓRICA
DE CUBA



PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION

Dirección de Cultura

H a b a n a

1950

LA AFRICANÍA
DE LA
MÚSICA FOLKLÓRICA
DE CUBA

Es propiedad del autor
Hecho el depósito que marca la Ley
Copyright, 1950

Impreso en Cuba — Printed in Cuba
Cárdenas y Cía. — Egido No. 568 — Habana

Dedicado a
Antonio M. Eligio de la Puente

Reconocimientos

En la redacción de este libro nos han ayudado muy eficazmente el Maestro Gaspar Agüero, prestigioso musicólogo cubano, hoy Director del Conservatorio Musical de Santa Amelia, bajo el patronato de la Sociedad Económica de Amigos del País, y los Sres. Raúl Díaz y Trinidad Torregrosa, consagrados tamboreros de los ritos afroides. A estos tres señores músicos, cada uno en su respectivo campo artístico y erudito, se deben principalmente la preparación y el análisis de los ejemplos musicográficos que se insertan en este libro. Queremos testimoniarles aquí de modo especial nuestro agradecimiento por lo que sin duda significa un positivo servicio a la etnografía, a la historia y a la cultura de Cuba en general. También nos han favorecido, con sus atinadas observaciones y datos, la cantante cubana Sra. Zoila Gálvez de Andreu, los Maestros Argeliers León y César J. Sentenat, de la Habana, y Luis J. Morlote y Rafael Ainciarte y Brioso, de Guantánamo. Para todos ellos consignamos aquí nuestra gratitud.

*

Este libro se edita bajo los auspicios del Ministerio de Educación de la República de Cuba, ahora bajo el renovador gobierno del Dr. Aureliano Sánchez Arango, y de su Dirección de Cultura, hoy a cargo del Sr. Dr. Raúl Roa, y con auxilio de la Sociedad Económica de Amigos del País, de la Habana, presidida actualmente por el Sr. Dr. Antonio M. Eligio de la Puente; en las páginas de cuya "Revista Bimestre Cubana" (1947 a 1949) se publicaron la mayor parte de los materiales que integran este libro, mejorados con muchos aditamentos, correcciones y nuevos grabados. Para dichos amigos y muy destacadas personalidades de la intelectualidad cubana hemos de expresar así mismo nuestro profundo reconocimiento por su decisiva cooperación.

FERNANDO ORTIZ.

INTRODUCCION

El libro que hoy damos a la publicidad acerca de la africanía en la música de nuestro folklore nacional, es un trabajo hecho principalmente con referencia a una de las más típicas características del pueblo de Cuba, a un determinado aspecto de su compleja etnografía y de su agitada historia.

El campo de nuestro estudio es en realidad sobradamente extenso e inexplorado, como selva virgen o manigua espesa, y este trabajo, pese a su extensión, es sólo un ensayo, en el sentido literario de este vocablo; pues no pasará de una simple exploración preliminar en el monte firme, trazando ciertos arrumbamientos iniciales y abriendo a machetazos algunos trillos y trochas para que otros con más competencia puedan cruzar por esas veredas iniciales y llevar a buen término la explanación completa. La fronda etnográfica de Cuba es tan enmarañada que su penetración habrá de requerir el prolongado esfuerzo de sendos especialistas, avezados a las investigaciones de musicología, de religión, de estética y demás fenómenos sociales, los cuales tendrán que trabajar con métodos científicos sobre transculturaciones seculares muy complejas y difíciles de analizar.

Las manifestaciones intelectuales de las culturas humanas son tan merecedoras de la investigación científica como las materiales y sus expresiones artísticas tanto como las económicas. La debida apreciación de una cultura dada no puede hacerse sin el estudio objetivo de todos sus elementos, así los llamados "espirituales" como los que se dicen "materiales", pues unos y otros, pese a esa convencional dicotomía, no son sino hechos igualmente humanos, interdependientes e integrantes de la plenitud de esa cultura. No solamente el folklore sino las artes literarias y plásticas, así como la economía, el derecho, la magia y todos los demás hechos humanos de cualquier pueblo o época son igualmente objeto de la ciencia antropológica, especialmente de la etnografía. El estudio de un canto tiene tanto valor, o más valor, que el de un ángulo facial, las mudanzas de un baile no significan menos que la braquicefalia, el ritmo de un tambor importa como el pigmento de un rostro, la hampesca "oración del Justo Juez" dice mucho más que una foseta occipital mediana, etc.

La amplitud y complejidad del estudio de la música afrocubana no deriva sólo de sus coeficientes étnicos sino también de ser ésta una música folklórica, en el más aceptable concepto de lo que debe entenderse realmente por folklore. No hemos de permitirnos una digresión, que pudiera ser extensísima, sobre ese tema muy controvertido; pero no podemos excusarnos de unos cortos párrafos que fijen nuestra posición como punto de mira de las observaciones que han inspirado este estudio. Acaso lo más oportuno sea recordar en síntesis ciertos conceptos formulados recientemente por Walter Wiora, musicólogo de Friburgo de Brisgovia, en una ponencia "Concerning the Conception of Authentic Folk Music", inserta en el "Journal of the International Folk Music Council", (Vol. I, 1949, p. 15).

La denominación de música folklórica afrocubana implica ciertamente un concepto etnológico y nacional; pero el folklore no es arte precisamente primitivo; no es como ha dicho C. F. Potter "un fósil vivo que se niega a morir". Según Wiora dice en relación con el folklore, el término folk no significa precisamente un grupo nacional y etnológico, sino "el estrato básico de una dada sociedad humana". En ese sentido la música afrocubana, aunque se basa en una caracterización etnográfica indudable, es a la vez inequívocamente folklórica porque lo afro en Cuba ha sido y es todavía, en la gradación social, una condición de base. Entendido así el folk, digamos que éste es en una sociedad "la gente de abajo", y música folklórica es música "de abajo"; pero este concepto necesita una explicación.

Con un criterio restricto se ha solido considerar como arte folklórico solamente el de los campesinos, de los obreros y de ciertos grupos minoritarios y marginales; pero ese criterio es erróneo y se va estimando que lo folklórico abarca una extensión mucho mayor. La tonada folklórica no es una flor silvestre, sin exquisiteces de forma, color y fragancia; es "flor de arte", como una orquídea, aunque naciera parasitaria en la selva. El folk no es sólo el campesino, el folk está también en las ciudades; y hay música folklórica urbana así como la hay rural. Aun en las clases más altas puede hallarse música folklórica porque cada uno de nosotros pertenece en parte, según lugar y ocasión, al estrato social básico. Así como las mentes humanas descienden de las cumbres de su educación a los valles de la comunidad, en ocasiones más o menos institucionalizadas, como los carnavales, las ferias, las romerías, las celebraciones patrióticas y las expansiones multitudinarias, hasta los desenfrenos orgiásticos, respondiendo a los instintos primarios e impulsos de la vida colectiva, así a veces los individuos y

grupos más empujados en sociedad y cultura se precipitan gozosos a las límpidas del folklore, como gustan de sumergirse en las corrientes fluviales que van hacia abajo.

Adviértase así mismo que la música folklórica no es siempre anónima. La música folklórica nace en el individuo artista, desconocido o famoso, o bien germina espontáneamente y se va desarrollando de manera imprevista y gradual. Ni sólo es música de tradición; la música folklórica brota a cada instante de las fuentes castalias. Los músicos de ciertos pueblos pescadores o montunos y pastoriles, aún sin saber leer, inventan constantemente tonadas que en seguida pasan al folklore. Como acontece aún hoy día en Cuba, donde no son raros los compositores de canciones muy populares, así negros como blancos, que no saben de letras ni de solfas. Pero el folklore no es un arte exclusivo de analfabetos, ni la transmisión oral es su definidor carácter. De un lado vemos que la más "cultivada" y refinada música oriental se trasmite de generación en generación sólo por medio de la palabra; y, de otro lado, música inequívocamente folklórica hoy día se conserva y difunde por medio de la imprenta. Ni toda música folklórica es cosa vulgar y cotidiana, y puede ser remota y excepcional, como ciertos himnos que se cantan en los templos sólo en ocasiones señaladas como un requerimiento ritual o en ceremonias esotéricas. Aunque así se haya opinado, tampoco la existencia de múltiples versiones es lo que caracteriza a un canto como folklórico. Los conjuros y "encantamientos" de la brujería, en todos los pueblos y edades, se caracterizan precisamente por la fijeza inalterable de sus formas, y no puede dudarse de su folklorismo.

Toda música folklórica tiende a ser popular, como otra será popular sin ser folklórica. El himno nacional es popular, de todo el pueblo; pero no es precisamente folklórico. Ciertamente es a veces difícil distinguir una música folklórica de una que sea meramente popular. Es cuestión semántica. Cuando el término "pueblo" quiere decir la gente de las camadas inferiores en la pirámide social, entonces música folklórica y música popular serán expresiones de igual sentido; pero el concepto de "popular" es más amplio que el limitado al basamento estratigráfico de una determinada sociedad humana, que es donde están el folk y lo folklórico. Hoy día la creciente capilaridad social, que ha hecho mucho más frecuentes que antaño los trasposos, ascendentes o descendentes, de unas clases sociales a otras, (clasificando, desclasificando y reclasificando a los individuos), también influye en que el concepto del folk se vaya ampliando, más allá de la tradicio-

nal zona de rusticidad y plebeyez a que antes era reducido. Wiora ha señalado cómo “en las sociedades primitivas el folk comprende a la población entera; en los pueblos feudales y de escalonadas estratificaciones sociales, como hasta ahora, el folk no es sino el amplio substratum sobre el cual se asientan las clases dominantes; y, opina también Wiora que en una edad de remodelación socialista, el folk habrá de ir comprendiendo de nuevo a toda la población del grupo social, puesto que las corrientes niveladoras van aproximando entre sí las clases altas y las bajas”. Y estas cambiadizas situaciones sociales se han observado con toda claridad en la historia de la música afrocubana durante sus cuatro siglos.

Hoy día no puede considerarse que una música folklórica nazca y viva siempre y exclusivamente en el folk, como las flores acuáticas que han de germinar y abrir sus corolas en la laguna. El cantar puede venir “de arriba”, pero el folk lo varía al entonarlo una y otra vez, tal como un cuento chistoso o satírico va cambiando sus detalles a fuerza de pasar de uno a otro labio, a través de mentes distintas. A veces el folk no altera lo que recibe “de arriba”, pero lo asimila y hace suyo y lo conserva aún después de haberse perdido la noción de su origen. En otros casos el músico creador pertenece a una alta clase social, pero él está cerca del folk y a éste le dedica su canto, como ocurre en ciertos himnos religiosos, coros infantiles y cánticos escolares. Con frecuencia la música folklórica, heredada de siglos o creación reciente, es ejecutada por músicos profesionales muy de fama, como los griots de Africa, los juglares de la Edad Media, los gitanos y hoy día los artistas de divertimientos colectivos en teatros y salones de baile; o es música “ligera” de compositores profesionales, o pasajes de alguna obra “de arriba” que ha impresionado profundamente al folk. Es incuestionable que ciertas músicas folklóricas no son sino hijas bastardas de músicas señoronas; pero ¡cuántas veces son las creaciones de los grandes compositores las que deben su inspiración a las musas más plebeyas, hasta a las montesinas y las lupanarias! Hay arte folklórico que baja “de arriba”, pero también lo hay que nace “abajo” y va subiendo de clase a clase, del charco a la cumbre, también reajustándose a cada nuevo ambiente hasta convertirse, por gracia de su belleza, en arte olvidada cuna y suprema “distinción”, en “arte pasao” como el baile de la zarabanda, que nació impúdica y diabólica en los negros conjuros de los brujos congos y con el tiempo, ya honesta, blanqueada y pomposa pero desnaturalizada, sin la primitiva vitalidad estética y patética que la hizo nacer y triunfar, se danzó en regia corte para festejar la

celebración de un concilio de la Iglesia. Con toda música del folk ocurren esos cambios que Marett, en su obra Psychology and Folklore (Londres, 1920, p. 99), llama transvaloraciones de cultura. El cambio es vertical u horizontal. En la transvaloración vertical, ésta consiste en un cambio de posición o rango, ascendente o descendente. Por este proceso de metástasis, como dice Marett, un elemento de expresión social, nacido en las soleadas alturas, se desliza hacia los bajos fondos que lo reajustan y avulgaran; o bien, si ese elemento valioso germinó en las barrancas o selvas sombrías, se desvulgara y eleva, pasando al atesorable acervo de todos.

Esas transvaloraciones verticales se han dado una y otra vez en la música criolla de Cuba. La famosa contradanza cubana no fué sino la folklórica country dance, o "danza del pueblo", de Normandía, que un día se hizo de gran moda en los saraos cortesanos de Londres y de París, luego fué traída a Cuba por los oficiales ingleses que tomaron la Habana en 1762, y después por los españoles afrancesados de los tiempos de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII; y al fin acriollada en la mórbida sensualidad cubana. Del retozo de las musas negras con las musas blancas han ido surgiendo danzas amulatadas, ricas de expresión, como la habanera, el danzón, la rumba, el son, la conga, el mambo, etc y todas ellas han experimentado el mismo fenómeno de metástasis: un tiempo son rechazadas como indecorosas y propias "de la gentualla"; las abominan las madres celosas de la pudibundez de sus hijas casaderas, los sacerdotes en alerta contra las añagazas de los demonios y las personas "serias" y meticulosas; pero las danzas del vulgo se van adecentando y revistiendo un tanto para lograr un reajuste socialmente ventajoso, y las gentes cautelosas van transigiendo otro tanto para poder gustar las sabrosuras del fruto prohibido. Así, con mengua de picardía y aumento de tolerancia, los bailes de la gente "de escaleras abajo" van subiendo los peldaños sociales hasta penetrar en los salones y compartir los esparcimientos de las gentes "de escaleras arriba". Los bailes de la oclocracia de los barracones treparon hasta la aristocracia de los palacios. El son y la conga, por ejemplo, nacidos en este mismo siglo XX y aun no ha muchos años considerados como "cosas de negros", hoy se bailan en los clubs de la más remilgada sociedad habanera, acaso más que en algunos de los "de color", a veces muy puntillosos de los refinamientos "de sociedad" que distinguen a los "incolores", pero esto se debe a un fenómeno retardatario de otra índole.

En otros casos la transvaloración, según Marett, es horizontal, o por metalepsis, y el cambio sólo está en su sentido. Así ocurre a veces con la música religiosa que, al perderse para la liturgia, se refugia en el arte histórico o cae en la profanidad. Así las impresionantes jeremiadas de la sinagoga andaluza pasaron a ser saetas en la procesión católica o jipíos de cante jondo en el tablao. Tal va aconteciendo en Cuba con la música frenética a cuyo ritmo son reverenciadas las potencias sobrehumanas de los negros de nación. Todavía se canta y baila a los orishas negros en los templos de la santería, con los mismos tamboreos que en las tierras de Guinea; pero algunas de sus melodías y ritmos ya han sido absorbidos por los músicos criollos que, con rimbombancias de bongó y estridencias de cornetín, traducen los sacros ritos danzarios de los dioses negros a bailes salaces "de todos colores".

Pero con frecuencia el movimiento de transvaloración de la música es más complejo. El vertical no siempre consiste en un mero desplazamiento de plano, cuando la música sube por los reles de la pirámide social, pues, sin perder su enraizamiento en las bajas camadas, trepa como florida enredadera hasta las superiores y las cubre y adorna a la vez. También la transvaloración horizontal no siempre es sólo una simple transmutación de sentido, pues sin abandonar su valor primario, va sumándose otros que se le yuxtaponen. Por ejemplo, cierta vez un grupo de estudiantes hispanoamericanos de una universidad española, necesitando distinguir y afirmar nuestra personalidad colectiva ante grandes núcleos de castellanos y catalanes que cantaban el Himno de Riego y Els Segadors respectivamente, respondíamos entonando el bello Vals sobre las olas. Así lo que nació como danza voluptuosa, creada por un hijo de México en tierra de Cuba, siguió siendo lo que era pero fué, además, como un himno de estos pueblos cisatlánticos ante una contingencia foránea; no dejó de ser baile de placer, pero fué también resistencia nacionalista.

Otras veces la música se va desplazando, pero también sin llegar a perder su pristino genio. Toda música vernácula tiene ciertos elementos peculiares que son susceptibles de valoración universal y con frecuencia aquélla sale de su campo autóctono e invade los extraños, movida por circunstancias favorables. Entonces el sentido de su expresión al desplazarse se transvalora un tanto; primeramente se estima no por su valor originario sino sólo por su exotismo y contraste, pero al fin su estimación va cambiando y se revalora hacia un significado de universalidad, pero sin dejar de ser concordante con su valoración original. Así se ha dado en el jazz, flor del folklore americano: un día se le con-

sidera grotesco baile de negros, al otro es ya atracción de yanquis cansados y, al fin, universalización del bullicioso baile afroide, como catarsis de las tensiones y carcajada mundial de la trasguerra. El mundo con el jazz ha captado lo que de mucho valor humano mantiene el negro, su contagiosa alegría, su ingenua sensualidad, su fruición dionisiaca, aparte del reconocimiento de sus innovaciones musicales. Y así ha venido sucediendo durante siglos con la música brotada en el folklore afrocubano, la cual se expande por doquiera, pues la música folklórica de estos pueblos cálidos tiene algo muy suyo y a la vez muy universal que el mundo acepta gozoso, como en las tierras ateridas se reciben los ardientes besos del sol.

No parece, pues, que pueda tenerse por definitivamente certera la opinión de quienes sólo encuentran en las artes folklóricas unas degeneradas versiones de lo que antes fué cultura aristocrática. Esa teoría que inició Hans Naumam en su Primitive Gemeinschaftkultur (Jena, 1921), está ya muy desacreditada. "Lo contrario es precisamente lo verdadero", se llegó a sostener por Douglas Kennedy en el Congreso de Música Folklórica de Venecia en 1949: "El creciente conocimiento de esta materia lleva a la convicción de que las tradiciones musicales de un pueblo son creaciones del mismo pueblo y sólo decaen cuando son puestas en contacto con la civilización". Con esas aclaraciones, el término "auténtica música folklórica" podría definirse así: "música característica del stratum básico de una sociedad dada, por creación propia o por adaptación de la ajena, como familiar y acostumbrada en aquél"; y a ese concepto nos hemos atendido en este trabajo.

Los especialistas en esas novedosas disciplinas científicas, como son las de la antropología cultural, o no los hay en Cuba o no han llegado a comprender todavía la riqueza de observaciones que el ambiente cubano reserva a sus estudiosos; y el autor de estos párrafos, que lamenta la magnitud de sus propias limitaciones, carece de especialidad científica alguna que satisfaga sus inquietas curiosidades, no siendo sino un aficionado a escudriñar en la formación y cultura de su pueblo y un atrevido que comunica las peculiaridades, agradables o no, que a veces descubre en cosas, hechos e interpretaciones, para que un día puedan ser estudiadas objetivamente por quienes tengan preparación, ánimo y posibilidades de hacerlo. Al autor no se le ocultan los defectos principales de su trabajo. Sin duda, la falta de preparación del autor para una faena tan compleja explicará por sí la deficiencia de la obra realizada y la parquedad de sus resultados.

No obstante, hemos de permitirnos señalar dos excusas muy ciertas, que en algo han de ampararnos y que en parte ayudarán a explicar por qué hasta ahora no se ha avanzado más en el desarrollo de tales estudios. De una parte, la escasez de informaciones sobre temas que raras veces se fijan y transmiten por la escritura, como ocurre con las artes folklóricas del sonido, oral o musical, no sólo las vetustas sino también las contemporáneas; sobre todo cuando proceden de culturas párvulas y prealfabéticas y, más aún, si de gentes de ínfimo rango social y envueltas en enconados prejuicios de discriminación peyorativa. No solamente en lo referente a Cuba, sino en cuanto a los demás pueblos, así los pasados como los presentes, son todavía pocos y con frecuencia inseguros los datos acerca de las artes folklóricas y populares de los negros y de los esclavos. Queda mucho por recolectar y cernir y probablemente un gran caudal ya se perdió para siempre, y mucho más se destruirá si no se apresura la exploración. De otra parte, aunque relativamente ya se tiene avanzado mucho en el conocimiento científico de los elementos técnicos del progreso humano y de las estructuras sociales, es muy reciente todavía el inicio del estudio de la música, de la poesía y de las artes desde los puntos de mira exclusivamente propios de la ciencia. De todos modos, ahí van nuestras líneas esquemáticas. No hemos podido hacer sino como el guajiro que, en una caverna de los farallones, halla con sorpresa una piedra de forma inusitada y se la presenta al maestro de escuela para que éste le diga si es una "piedra de rayo" lanzada por el cielo o un instrumento del dios Changó, o un hacha pétrea, petaliforme y ceremonial de los indios aborígenes de Cuba.

El presente estudio ha sido hecho por un cubano y teniendo como objeto principal la historia social de la música folklórica de su patria, hoy conocida generalmente como música afrocubana por razón de los varios elementos étnicos con que fué acrisolada. Pero las complejidades de la evolución de esa música han llevado al autor, a veces contra su deseo, a incursiones por pueblos diversos, no sólo a los de Africa, de donde proceden los negros, y por épocas históricas muy dilatadas, desde muy remotos siglos del Mundo Antigo a los presentes del Nuevo, y hasta con algún atisbo a las inmediatas perspectivas del Venidero.

Por otro lado, la música afrocubana está muy enlazada con la poesía y con la pantomima, en forma de canto y danza; de manera que no podrá ser comprendida a plenitud, sobre todo en su desarrollo histórico, si no se examinan todos esos elementos integrativos, así como en conjunto y en sus imbricadas formas.

Además, el estudio de la música afrocubana, como el de todo hecho social, exige la consideración detenida y en su integridad del ambiente humano en que se forma y de los elementos culturales que en ella se refunden. Olvidarlos ha llevado casi siempre a inaceptables simplismos, a disparatados criterios y a concebir la historia de la música popular de Cuba como una relación biográfica de músicos y un catálogo cronológico de sus composiciones, sin referencia a los muy complejos factores humanos que la hicieron germinar, crecer y dar frutos diversos según los tiempos, las sustancias que alimentaron sus raíces y las brisas o ráfagas que movieron su follaje. En cuanto a la poesía aflorada en Cuba hace sólo un par de décadas, conocida por "afrocubana", "negra", "negroide", "blanquinegra", "mulata" y aun por otros apelativos más o menos pigmentosos, la ignorancia o el olvido de los básicos factores étnicos y sociales de su formación hizo que aquélla fuera considerada no como una peripecia de sentido histórico, sino como una noveletería pasajera, sin raíz de pretérito ni de presente; como desenfadada travesura de poetas jóvenes en busca de nombradía. Tal vez como graciosa paluchería de negros "catedráticos", o artificiosidad presuntuosa de mulatos "parejeros", cuando no como literaria respuesta de frustraciones resentidas contra el racismo misonegrista o como estrategia de política revolucionaria.

Por estas causas, los lectores de estas páginas tendrán que acompañarnos por campos ajenos a sus gustos; unos a excursiones remotas y otros a detalles locales que quizás les parezcan nimios. Pero así le quedó este trabajo a su autor y decidió publicarlo, creyendo que podrán hallar en él cosas hasta hoy día poco observadas o totalmente inadvertidas. El autor en ningún caso pretende llegar a conclusiones definitivas, y sus ideas, aun las más afirmativamente expuestas, no son en realidad sino meras proposiciones presentadas para provocar la crítica y estimular el interés de los capacitados y de los jóvenes que quieran capacitarse, y llevarlos al trabajo científico sobre las cosas de Cuba.

Todavía queremos adelantarnos a otro probable reparo. Ciertos aspectos de este estudio para algunos estarán algo "sobre-trabajados", como se dice ahora, y con páginas demasiado rellenas de datos y opiniones ajenas. De esta manera el lector podrá hallar en nuestra monografía mejores sustancias y sabores que los de nuestra casera elaboración, como pasta de guayaba hecha con azúcar sin refinar pero mechada con finas jaleas. El principal propósito que nos guía es el de proporcionar a nuestros compatriotas, los cubanos, y en general a los lectores hispanoparlantes, la traducción y síntesis de ideas contempo-

ráneas fundamentales para el conocimiento histórico y social de nuestra música; las cuales rara vez son traducidas y puestas al alcance de estos pueblos, tan necesitados como están de reafirmar la confianza en sí mismos, en sus genuinos valores y en sus positivas capacidades, y de ir perdiendo esos que hoy suelen con razón denominarse "complejos coloniales", que con frecuencia menguan sus energías colectivas. Quizás nuestro claro propósito sea sobradamente ambicioso; pero nos sentimos obligados en todos nuestros trabajos a no prescindir de su posible función didáctica entre nuestra gente.

*

Los cinco capítulos de este libro comprenden la primera parte de una introducción al estudio de la africanía que se ha venido transculturando a la música folklórica de Cuba. Una segunda parte será editada en breve con el título de Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba, en el cual serán tratados los ritos danzarios, con inserción de numerosos ejemplos de sus musicales pantomimas, y la descripción de ciertas liturgias que escenifican episodios dramáticos, análogos a los herméticos cultos de Eleusis y otros de la antigüedad clásica. Una tercera parte deberá ser la referente a Los instrumentos de la música afrocubana, su exposición descriptiva, su catalogación organográfica, su clasificación etnológica, su historia, etc.

LA AFRICANIA DE LA MUSICA FOLKLORICA DE CUBA

I

La música afrocubana y la indocubana

SUMARIO: La música afrocubana.—¿Qué es?—El don de Cuba más genuinamente cubano.—Sus preludios en África y España.—Sus progenitores: los descendientes de Jafet, los de Sem y los de Cam.—Túbal inventa la música y la introduce en España.—De su hermano Javán procede el nombre de las *babaneras*.—La música y la “raza maldita”.—¿Pero Adán y Eva no conocieron la música?—Alá enseñó la música al Diablo.—Posibles confluencias culturales en la música cubana: indoamericanas, europeas, africanas y asiáticas.—Su complejidad.—Ilusoria influencia de la música india e insignificancia de la sónica.—Erróneas teorías acerca de la música de los indios cubanos.—Sus instrumentos músicos.—Sus cantos y danzas.—Los *areítos* indoantillanos.—Sus funciones sociales.—Su diferencia de los bailes indocontinentales.—El arte de los *tequinas*.—Su falta de supervivencia.—El apócrifo *Areíto de Anacaona*.—No es un *areíto* ni es de *Anacaona*.—Es un canto afroide del *vodú* haitiano.—La traducción de sus versos.—Son fórmulas rituales de los hechiceros congos, como las que aun se usan en Cuba.—Su música no es india sino europea.—No hay influencias indias en la música cubana.—El *cucalambismo* musical.

No se podrá achacar a petulancia patriótica si un escritor cubano dice que la popular músicaailable de Cuba ha tenido desde hace siglos una gran resonancia, así en el Nuevo Mundo como en el Viejo, pues tal hecho es innegable. Cuba tiene una musicalidad nacional genuina y de cosmopolitas valores.

Dos son las cosas típicas de Cuba que ésta ha dado al mundo y han sido recibidas con universal beneplácito; y ninguna de ellas se debe sólo a los blancos, habiendo nacido ambas del abrazo cruzador de distintas culturas. El tabaco y la música. En Cuba fué descubierto el tabaco, en noviembre del año 1492, en esa misma forma de “cigarro torcido” o “puro” que sigue siendo un regalo de insuperada exquisitez. Herencia de indios y adaptación de negros y blancos; producto mestizo. Otro don de Cuba al mundo ha sido y es su música popular. Engendro de negros y blancos; producto mulato. Y esta última es de ambas cosas la más genuina-

mente de Cuba porque, mientras el tabaco y el modo de fumarlo no fueron privativos de los aborígenes, esas músicas mulatas, que se dan en Cuba como las palmas reales, sí son creaciones exclusivas del genio de su pueblo.

En los últimos lustros, como en siglos pasados, la música de Cuba ha logrado una era de fama más allá de los mares. Los cubanos hemos exportado con nuestra música más ensoñaciones y deleites que con el tabaco, más dulzuras y energías que con el azúcar. La música afrocubana es fuego, sabrosura y humo; es almíbar, sandunga y alivio; como un ron sonoro que se bebe por los oídos, que en el trato iguala y junta a las gentes y en los sentidos dinamiza la vida. No se puede negar la intensa musicalidad del pueblo cubano. ¿A qué se debe?

Parece indudable que la explicación de las peculiaridades de la música típicamente nacional de Cuba ha de hallarse en las confluencias de muy diversas "culturas" que han contribuido a sedimentar la del pueblo cubano¹. Digamos desde ahora que en la formación de la música cubana intervienen dos grandes corrientes culturales, las oriundas de Europa, las fluencias de las culturas "blancas", y las que brotaron de Africa, las fluencias de las culturas "negras"².

Las músicas negras llegaron a Cuba con las blancas y con éstas se maridaron; y ambas son las únicas que por su estrecho abrazo han codeterminado las diversas características de la música nacional de Cuba. Europa y Africa han proporcionado los materiales con que ha sido moldeada la música de Cuba. No toda la música cubana tiene acentos negros, parte de ella está compuesta bajo la inspiración y a estilo de la llamada "música occidental", de la que algunos, con impropiedad, dicen "música universal" y es ciertamente la superior. Pero no es menos indudable que la música más característica de Cuba, la que le ha dado siempre resonancia mundial, es aquella que fué fundida con raudales de africanía, en este crisol criollo puesto al fuego tropical; producto de una transculturación blanquinegra, desde los multiseculares tiempos de la *zarabanda*, el *cumbé* y otros bailes plebeyunos hasta los contemporáneos éxitos de los compositores cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García de Caturra, quienes llevaron los valores afroides de Cuba a la "alta música sinfónica" de nuestros tiempos en el *auditorium* universal.

De las concurrencias de las músicas blancas y negras, y según el grado de su mestizaje, en Cuba se originan una música, *euro-cubana*, de elementos blancos caldeados en el trópico climático y humano, (por ejemplo: la canción romántica y la *guajira* al son del *tiple*) y otra, *afrocubana*, en la cual se acentúan los factores negros, (como la *rumba* y el *son*). Amores de la vihuela española con el tambor africano. Cosquillas a la blanca guitarra, rasgueando sus tripas sobre la entraña abierta entre sus caderas; caricias al negro tambor y manoseo de su piel caliente. Engendro mestizo, es decir, *música mulata*.

Entendemos por *música afrocubana* la música que el pueblo cubano recibió de los negros de Africa, adoptada a veces por aquél con ciertas modificaciones, y la creada después en Cuba bajo la influencia de las tradiciones musicales africanas en combinación con otras de diversas procedencias.

Decir que en Cuba no hay *música afrocubana* es pura vaciedad. Claro está que la música afrocubana, nacida en Cuba por la integración de los fermentos culturales traídos por los negros de Africa y los blancos de Europa, ya es música "cubana". Como dice Edgardo Martín, refiriéndose a una de las obras musicales de Alejandro García de Caturla que él califica de "monumento grandioso", *La Rumba*: "Es una música simplemente cubana, donde la cubanidad aparece ya integrada como producto nuevo de dos culturas (...) En *La Rumba* sólo hay "lo cubano", la totalidad orgánica que nos distingue como pueblo, que nos caracteriza como concreción cognoscible de la más o menos abstracta universalidad"³. La *música afrocubana* es indudablemente cubana, de plena cubanía; pero quien estudie desde un punto de mira histórico o etnográfico la música cubana, en lo que ésta tiene de más entrañablemente nacional, no podrá prescindir de una nomenclatura apropiada mediante la cual pueda significarse lo afronegro que casi siempre hay en ella y que le dió sus tintes, sus curvas y sus calores. Y necesariamente, cuando se le exija su valoración cultural, tendrá que llamarla "afrocubana" o "mulata" para distinguirla de la música "eurocubana"; por ejemplo, de las canciones románticas producidas en Cuba bajo el influjo de los melismos italianizantes en el siglo pasado. No está mal que a la música popular de Cuba, que va por el mundo cautivando a las gentes, se le diga "cubana y nada más que cubana", porque "cubana" es

por su esencia; pero esto no puede impedir que cuando se necesite especificar la caracterización histórica o transcultural de esa músicaailable, “cubana” y “solo cubana”, se la califique sin rebozo de “afrocubana”; como a veces hay que distinguir a una persona no sólo por su nombre sino por los apellidos de sus progenitores, que son a modo de adjetivos para una completa identificación genealógica. O se le dirá “mulata” sin error, ni encomio ni menosprecio, porque la mulatez o mestizaje no es hibridismo insustancial ni eclecticismo, ni descoloración, sino simplemente un *tertium quid*, realidad vital y fecunda, fruto generado por cópula de pigmentaciones y culturas, una nueva sustancia, un nuevo color, un alquitarado producto de transculturación.

Nuestro propósito con este trabajo es el de iniciar el estudio histórico y etnográfico de la música folklórica de Cuba en cuanto a sus manantiales negros, o sea de la *música afrocubana*, sobre todo de su *historia social*. Comienza la *historia social de la música afrocubana* desde los albores de la conquista y poblamiento de Cuba, pues, ya desde esos días, blancos y negros han venido entretejiendo sus culturas sobre la indígena y fundiéndolas todas en su sociedad poscolombina hasta sedimentar una nación. Dicha historia hay que iniciarla descubriendo los fontanares de donde ella ha brotado, o sea en las chorreras de las culturas del Africa Occidental y en las revueltas aguas de España. No solamente porque la mulata música de Cuba es hija del blanco peninsular y de la negra africana, y conserva naturalmente rasgos heredados de sus progenitores, sino porque ya en la misma España se fueron juntando sus sangres e inspiraciones. De tal modo que bien puede decirse de Cuba lo que del Brasil dijo Euclides da Cunha: “el mulato nos llegó hecho de fuera”, pues en la Península Ibérica hubo millares de “morenos” y “pardos” mucho antes que en América y allí resonaba ya la música africana cuando Colón no había nacido. El mismo don Cristóbal tuvo que oír la música africana en Lisboa y Sevilla, y en la misma Guinea, antes de lanzarse a mar traviesa hacia el Poniente ignoto. Y luego, de España se trajeron negros a Cuba y con ellos venía en sus tambores y vihuelas una música ya amulatada en Andalucía. Esto aparte, las referencias a España en cuanto a la música negra son especialmente convenientes, no sólo por exigencias del encadenamiento de los hechos históricos entre Cuba y su metrópoli, sino además, para que se pueda ver cómo ciertos fenómenos sociales sucedidos en Cuba y

otros países de América, tocante a la música, de cierto modo ocurrieron también en la Península, cuando allí hubo abundancia de negros y posibilidad de que trascendieran sus expresiones étnicas.

Los factores vitales de la música criolla proceden del Viejo Mundo medieval. De allí fueron sus inspiraciones originarias, sus funciones sociales, sus primeros instrumentos y sus ejecutantes. Cuando rompió a sonar la nueva música en Cuba sus artistas, blancos y negros, no hicieron en su inicio sino repetir lo que ya de viejo sabían en sus patrias, con sus instrumentos, sus toques, sus tradiciones, sus estímulos y sus gustos, acomodándolos a las circunstancias del Mundo Nuevo recién descubierto. En esos antecedentes étnicos, precolombinos o simplemente extrainsulares o ultratlánticos, están los elementos genéticos de la música afrocubana. Son como los preludios preparatorios de la gran sinfonía criolla que se abre en el siglo XVI. Factores negros, blancos y mulatos. Preludios negros en Africa y España, antes que se alzara el telón de América por la tramoya de Cristóbal Colón.

Necesariamente hemos de tener una idea previa de esos preludios si queremos conocer cómo nació y se desarrollo la música afrocubana. Para ello no será necesario extendernos mucho acerca de la música hispánica de los tiempos medievales. Hay una copiosa bibliografía para el estudio histórico de la música blanca. Sólo nos entretendremos en señalar cómo la influencia de los negros africanos ya pudo sentirse en España antes de la conquista del Nuevo Mundo. Pero antes trataremos de indicar los caracteres principales, sobre todo los sociales, de la música de los negros en Africa, para lo cual utilizaremos en síntesis las observaciones de los exploradores y etnógrafos referentes a los indígenas de aquel continente y las obtenidas por nosotros en la investigación de los aportes de las culturas negras a la de Cuba, recogiendo sus elementos supervivientes cuando aun conservan su tipismo africano y no han sido contaminados ni absorbidos por la cultura blanca.

*

Si el presente estudio se hubiese escrito hace un par de siglos quizás su autor lo habría comenzado acudiendo a las leyendas que hacían de historia y rebuscaría en las crónicas folklóricas y cosmogónicas referentes a los tiempos de Noé los antecedentes de la música de Cuba. De allí podría deducirse el origen de la em-

briagadora música afrocubana, como una de las consecuencias que, después de milenios, habrían de derivarse de la primera borrachera que conoció la humanidad. Bien sabida es la tradición del patriarca Noé quien, ignorando los efectos del jugo de las uvas fermentado, cayó en una embriaguez de las que "hacen historia". Aquélla la hizo, según cuentan, pues cuando Cam vió a su padre Noé en estado tan infeliz y poco digno de su magestad patriárquica, ahogado en unos tragos de vino quien se pudo librar de serlo en el agua de cuarenta días y cuarenta noches de diluvio universal tuvo la ligereza de reirse mientras sus dos hermanos cuidaron de su padre, disimulando las desnudeces y evitando su ludibrio. Por esa falta de respeto, Canaán, hijo de Cam, y todos sus descendientes, los negros y los indios, fueron malditos y destinados a servidumbre por los siglos de los siglos; y la prole de sus otros hijos, los blancos, recibió bendiciones.

Así era la tradición corriente y así la confirmó, para los indios hijos de América y los negros en general, autor tan reputado como el P. José Gumilla en su obra del siglo XVII, referente a los pueblos del Orinoco⁴. La teoría de aquel jesuita no podía ser más terminante. En cuanto a los indios, él hallaba una explicación a lo "apocado de su ánimo", tanto que hasta servían a los negros, esclavos de los europeos, en que "proceden así para que se verifique al pie de la letra la maldición que cuando Noé despertó de su sueño echó a su hijo Cham, diciéndole: *que había de ser siervo y criado de los esclavos de sus hermanos*. No dijo siervo o criado de sus hermanos, sino *siervo de los esclavos de sus hermanos*⁵, y éstos son puntualmente los indios, no por fuerza sino de su propia inclinación, verificando la maldición que Noé echó a Cham". El P. Gumilla veía una consecuencia del episodio bíblico hasta en "el vicio más embebido en las médulas de los indios" o sea la embriaguez; "y en virtud y fuerza de la maldición, lo que fué una casualidad en Noé, pasó a casi naturaleza en los indios, hijos de Cham, según el hipo y ansia con que beben; y aquella breve desnudez de Noé pasó a moda de los mismos y a traje ordinario el no vestirse". Gumilla cita, en corroboración, al regio cronista Antonio de Herrera, según el cual los indios conservaban las tradiciones del Diluvio Universal y de "que ellos eran hijos del segundo hijo de Noé". "Con toda claridad, según Herrera⁶, retenían esta noticia los indios de Cuba, y uno de los más ancianos reconvinó a Gabriel de Cabrera con estas palabras: *Que por qué le re-*

ña, etc., pues todos eran hermanos. ¿Vosotros, le decía, no procedéis de un hijo de aquél que hizo la nao grande para salvarse del agua, y nosotros del otro?” De esta tradición, según se ve, sigue diciendo aquel jesuíta que “estaba muy asentada y corriente de generación en generación⁷ y de modo especial en cuanto a los indios de Cuba”.

Estas convicciones discriminatorias eran aún más fuertes en el padre Gumilla por creer éste que cuando las mujeres blancas, renunciando a amamantar a sus hijos, los entregan para su lactancia “al seno de una negra, de una mulata o de una india”, de esa nutrición “toman notable tintura y colorido y las inclinaciones de toda la vida, según la opinión más segura de los mejores físicos”. El jesuíta añadía: “¿qué sangre ha de criar tal leche?, ¿qué inclinaciones y qué bajeza de ánimos?”⁸. Lo mismo pensaba el P. Gumilla de los negros en general, tocante a su maldita descendencia. Y en cuanto a los negros de Cuba, bien clara y terminantemente los comprendió en la madición de Noé que los condenaba a servidumbre, el P. Juan Casas, provisor del obispado de la Habana, en época tan reciente como la de la definitiva guerra por la independencia de Cuba, ya en el ocaso del siglo decimonono⁹, en su libro, bárbaro e impío, *La Guerra Separatista de Cuba*.

Claro está que tales opiniones exegeticas no eran de doctrina cristiana, pero, fueron expuestas reiteradamente hasta tiempos modernos por escritores eclesiásticos, y circularon, sin ser censuradas por excomuniones, desde época anterior al descubrimiento de América. Ello no fué, pues, debido al impulso de un discípulo de Martín Lutero, llamado Harnneman, a quien se atribuye haber sido “el más antiguo autor que en la tradición universal intentó seriamente poner en circulación tal leyenda”, según erróneamente dice Harry Mac Neill, profesor de la Universidad de Fordham. La creencia en la original igualdad humana, que procede de filósofos precristianos, no se consideraba incompatible con aquella maldición patriarcal. Ni tampoco se oponían a tal “maldición” el dogma de la igualdad de todos ante la religión, ni la doctrina de su racionalidad, aún cuando para declarar ésta fué necesario en el siglo XVI una bula pontificia de Paulo III; pero nunca hubo bula que anatematizara aquella discriminación basada en interpretaciones bíblicas, ni la Iglesia Romana, ni la Ortodoxa ni las Protestantes, han combatido jamás la esclavitud *per se*, como insti-

tución jurídica anticristiana, y aun hoy día no faltan textos de eclesiásticos que consideran que la esclavitud del hombre no es contraria a la "ley natural".

En consonancia con tales tradiciones, la musicalidad del pueblo cubano podría ser derivada por la línea genealógica de los blancos o jafetistas. Según se creía entonces, el inventor de la música fué nada menos que un hijo de Jafet, llamado Túbal, quien la descubrió en el martilleo del hierro sobre el yunque y, no se sabe si antes o después del invento, fué el poblador de España; precisamente el año 131 después del Diluvio Universal, según lo refiere dicho padre Gumilla. Pero no acababa aquí la genealogía interesante para los cubanos. La progenie de Jafet debió de extenderse hasta Cuba, ya que el nombre de la Habana, según el no menos autorizado P. Diego Andrés Rocha, fué en honor de Javán, que así se llamó otro hijo de Jafet y hermano de Túbal¹⁰. Este autor sostenía el origen ibero de los indios americanos, por descendencia de Túbal, el hijo de Jafet y mitológico poblador de Iberia después del Diluvio, basándose en muy peregrinas razones, y entre ellas, comparaciones lingüísticas con el idioma vascuence. Uno de sus argumentos era el de que en Florida hay un pueblo llamado *Tobal*, derivado de Túbal: y que cerca de esa población está la *Isla de la Habana*; y esta ciudad "parece tomó nombre de *Javán*, hermano de Túbal, hijos ambos de Jafet" (i). Y *Cuba*, derivada de *cuba*, voz castellana, o de *Acuba*, uno de los descendientes de Annon, según Esdras (i).

Por si estos antecedentes no fuesen ya bastantes, aun había otras teorías no menos eruditas respecto al origen de los indios de América. Se sostuvo, según el P. Lizama, el P. Juan de Mariana y otros, que los indios procedían de los egipcios¹¹; de los fenicios, según el P. García¹²; de los cartagineses, según el P. Torquemada¹³; de los vascuences, según el dicho P. Rocha¹⁴; de los judíos, según el mismo P. Rocha y otros¹⁵, quienes supusieron que las "tribus perdidas" de Israel habían venido a parar al Nuevo Mundo antes que Colón lo encontrara. Y algo pareja con esta última tesis estaba la de que el apóstol Santo Tomás evangelizó en el gran continente americano a sus indios, siglos antes de su descubrimiento por Castilla, según tuvieron por probado los Padres Mier y Lozano¹⁶. Ninguna de estas teorías presentaba pruebas convincentes, lo cual perturbaba a ciertos pensadores; debido a lo cual hubo quien, no sabiendo explicarse sin caer en

herejía por dónde pudieron venir los primeros seres humanos a la América después de Noé, dijo que hicieron su transporte los ángeles celestiales, los cuales fueron personalmente encargados de esa primera emigración transoceánica y aérea desde el mundo euroafrasiático¹⁷.

Con esos datos era fácil convencerse de que la música no había nacido en América, y de que fué traída de allende los mares. Pero entre todas esas teorías las únicas aplicables concretamente a la música eran las primeramente citadas, alusivas a las aventuras de los hijos y nietos de Noé. Ya con ellas, hace un par de siglos, se habría bastado el historiador de estos temas para sostener con ufanía que de Túbal, el primer músico, y por su prole española, vinieron a heredar los cubanos esos arrobadores ritmos que sin cesar les martillean los nervios y mueven sus músculos para bailar.

Es indudable que si a Cuba nos llegó música por vía de España, con Túbal o sin él y supiera o no de bailes el tal Javán, fabuloso patronímico de las *danzas babaneras*, algo más hay en la música genuina de Cuba que no pudo venir de España ni por la línea blanca de Jafet, sino de Africa y por la mítica línea negra de Cam, aquel tío del protomúsico Túbal, que se acarreó para su progeñe la maldición de Noé. En definitiva, la música del pueblo cubano podía haber sido explicada entonces por milenarias trascendencias de unas peripecias familiares y genealógicas de Cam y Jafet. Y, si se aceptaba el aserto del jesuíta Gumilla, de que el genio, las inclinaciones y los ánimos los transmitían las mujeres a los niños por medio de su leche al amamantarlos, hasta podía inferirse que mucha parte de su música afrocubana le vino a los criollos de Cuba con la leche que chuparon de sus madres o sus nodrizas blancas, negras o pardas. Música por maldición, música mamada.

Así, quizás, en siglos pretéritos se habrían casado los abuelos de la música mulata de Cuba. Pero esa teoría no se habría aceptado entonces; pues en Cuba, como en el resto del mundo, se silenciaba el aporte musical africano. Y si alguien lo afirmaba sólo merecía una sonrisa por tolerancia benevolente, como si se tratase de inevitables travesuras de la chiquillería o de peca-dillos propios de la gente moza, que tenían por mulatera. Pues ¿qué era la música de los negros sino un ruido insoportable como cantaleta de muchachos, y qué su pasión por los tambores y los

bailes sino un signo de su perenne puerilidad? La musicalidad de los negros era tenida como estigma de su inferior categoría racial, de infancia eterna, bochornosa e irremediable, que le fué impuesta por aquel iracundo patriarca al saber que Cam se había burlado de su alcohólico desvarío¹⁸.

Esta teoría del origen de la música fué controvertida. Los musulmanes, cuyos pueblos estuvieron muy cruzados con negros desde los tiempos preislámicos y no tienen prejuicios racistas, no participaron de esa teoría de las maldiciones bíblicas ni creyeron posible que la humanidad, una vez creada, esperara nada menos que hasta la senectud del patriarca Noé para tener el don de la música y poder con ésta sublimar sus expresiones. Para ciertos teólogos musulmanes, la música es de origen divino; inventada por Alá para distraerse. Un día se le ocurrió enseñarla a los ángeles y éstos se apresuraron a hacerse buenos músicos, sobre todo el arcángel Harit, que luego tenía que distinguirse como promotor de la rebeldía contra el Todopoderoso. Pero sucedió que éste tuvo que expulsar para siempre del Paraíso a los insurrectos, enviándolos al abismo infernal, y al hacerlo se le olvidó retirarles el don de la música que les había enseñado. Después, los ángeles proscritos con Harit a la cabeza, quien cambió su nombre celeste por el mundano de Iblis o “el Diablo”, utilizaron su arte paradisiaco para con disimulo tentar a los hombres e inducirlos a pecar. Alá entonces privó a Iblis de la memoria musical y los hombres se quedaron sin poder saber más música que la que el diablo les enseñó¹⁹.

Esta tesis de la música, origen divino y arte diabólico, tiene a su favor la verosimilitud que se deriva de tantos endemoniados bailes, por los cuales hombres y mujeres han resultado unos “perdidos”, y la autoridad de los teólogos de muchas religiones asegurando que ciertas danzas mulatas, como la *zarabanda* y la *chacóna*, fueron inventos del mismísimo diablo. Acaso, éste las creó a todas sin excepción, al menos aquéllas en que intervienen mujeres, como daba a entender el santo Antonio M. Claret cuando, siendo arzobispo de Cuba, escribía rotundamente y sin hacer distinguos:

“Niñas que vais bailando
Al infierno vais saltando”.

Otro pensador árabe nos dejó una teoría más sencilla, pues

nos asegura que la música, el canto y el baile fueron a la vez las primeras efusiones humanas por obra y para alabanza de Dios. Según Abd-el-Kadir, cuando Alá creó a Adán primero le hizo el cuerpo y con éste la voz; pero el hombre carecía de expresión hasta que Dios ordenó al alma que entrara en el cuerpo que para ella le había destinado el Omnipotente. Y al ocupar el alma su puesto carnal, el corazón de Adán comenzó a latir y ya tuvo el hombre vida, sonidos y ritmos, con la voz de la garganta y las palpitaciones del corazón, y enseguida hizo música, cantó y bailó en sublime arrebató la gloria del Creador... y le pidió una mujer. Contradice esta antigua fábula antropogónica otra, forjada aun no hace cien años, por la cual se atribuye el origen de la música a esa mujer que Adán le pidió a Dios. Dícese que Eva fué quien inventó la música al cantarle por primera vez a su primogénito hijo Caín para que se durmiera²⁰. Fuera de ello lo que fuere, invención de Alá, del Diablo, del Hombre o de la Mujer, los lectores no habrían de conformarse en los tiempos que corren con esas teorías vetustas e improbables, las cuales dejamos a la responsabilidad de quienes gusten de ellas. Sin embargo, no es inoportuno recordar al frente de este trabajo tales teologías, sobre todo aquella cruel exégesis de la Biblia, porque ella fué de gran trascendencia en todos los pueblos donde hubo masas de negros esclavizados y, por tanto, en la historia social de su música.

*

En la música de Cuba han podido confluír cuatro corrientes étnicas, que *grosso modo* pueden denominarse *india*, *europea*, *africana* y *asiática*, o también *bermeja*, *blanca*, *negra* y *amarilla*. Las culturas *indias* son las de los aborígenes, cobrizos o “bermejós”, como dijeron los cronistas, quienes habitaban en Cuba antes del arribo de Cristóbal Colón y luego se redujeron rápidamente hasta desaparecer en el siglo XVI. Las culturas *europeas* o *blancas* son las de los descubridores que llegaron con Colón, de los conquistadores y de los intrépidos que hicieron el poblamiento y de los que en los varios siglos ulteriores le dieron a Cuba su característica troncalidad. Las culturas *africanas* o *negras* son las de las gentes “de color” que inmigraron en Cuba, como esclavos, horros o ingenuos, procedentes de Africa. Todavía pudiera citarse cierta cultura *amarilla* o *sínica*.

Esos apelativos etnológicos no pueden entenderse sino como muy genéricos. Entre los indios o bermejos de Cuba hubo varias culturas, al menos tres: *guanajatabibes*, *ciboneyes* y *taínos*²¹, dispuestas en tres estratos de evolución cultural. Entre los europeos blancos se comprenden principalmente los españoles, pero también los italianos, los franceses, los anglosajones, los alemanes, los judíos, etc., y sus descendientes en América. Aun los mismos españoles son muy mezclados étnicamente en su propia patria y poseedores de matices culturales bien distintos, tales como los andaluces, los castellanos, los gallegos, los vascongados, los catalanes, etc. con fuertes influencias arábigas, judaicas, morunas, negras y gitanas. Y análogamente ocurre con los africanos o negros, pues también corresponden a varias estirpes culturales, como las bantús, las sudanesas, etc. En cuanto a los asiáticos o chinos, sólo deben ser referidos a los de Manila y de la China meridional, preferentemente de Amoy, Hong Kong, Macao y Cantón, que a mediados del siglo XIX comenzaron a ser traídos a Cuba como “contratados” y luego siguieron viniendo libremente. Esos términos habrá pues que aplicarlos con gran laxitud para no caer en equívocos.

Todas esas culturas han tenido influencias evidentes en la formación de la música cubana, salvo las llamadas *indias*. La cultura *sínica* ha tenido en Cuba una importancia musical tan cierta como muy escasa y casi inadvertida. Las influencias de las otras culturas genéricamente señaladas como *blancas* y *negras*, han sido importantísimas, intensas, permanentes y muy variadas.

Debemos advertir desde ahora que al referirnos en lo sucesivo al negro africano prescindiremos de los tecnicismos antropológicos, a veces anfibológicos en el lenguaje no especialista. Para el antropólogo, sujeto a una nomenclatura infortunadamente inconcorde con la común en los idiomas del mundo civilizado, muchos pueblos congénitamente melanodérmicos, a pesar de ser muy atezados y retintos, no son “negros”. Por ejemplo ni los congos y los angolas, que viven al sur del ecuador, ni los senegaleses y los mandingas, que habitan al norte de esa faja tórrida, son “negros”. Pero si aquí llamáramos “negros” sólo a los yorubas y otros hijos de Guinea y no a los bantús ni a los mandingas, unos y otros igualmente prietos, africanos y abundantes en los barcos de la trata negrera y en los países ultramarinos a donde fueron transmigrados, no lograríamos ser entendidos con claridad.

Tampoco nos entretendremos en específicos distingos de culturas sino en los casos en que ello sea necesario para precisar determinadas características etnológicas, lo cual ocurrirá sin duda con frecuencia. Pero por lo general no tendremos presente sino al tipo promedio del negro tal como era cuando fué esclavizado en Africa y transportado a otro país de cultura muy diversa y más adelantada, por el conocimiento de la escritura, de la imprenta y demás factores de la llamada "civilización occidental". En Africa no hay un solo tipo de seres humanos. Ni lo hay ahora ni lo hubo ayer. "Hoy se cuentan entre los negros de Africa todas las gradaciones de la mentalidad y de la cultura, desde el indígena iletrado al graduado en universidades europeas, del brujo fetichista al médico adiestrado en Europa, del rudo selvático al miembro sindicalizado de una industria, del aldeano vasallo de un reyezuelo al independiente empleado de un negocio en la ciudad, desde el pacífico ministro protestante al fogoso agitador social"²². Hace un siglo no había en los pueblos africanos, cuyos hijos fueron sacrificados por la trata de esclavos, tantos rangos mentales y sociales, aun cuando ya en ellos había esclavos y señores. Pero entonces la homogeneidad cultural era en ellos mayor y la estrecha cooperatividad tribal hacía a todos sus miembros más partícipes de una misma cultura que les era tradicional y común, y caracterizada, en líneas esquemáticas muy generales, por su falta de escritura y de avanzadas técnicas industriales, por una organización económica sin capitalismo ni salariado, de vida más dirigida por las emociones que por la reflexión y toda ella sumida en religión y magia con escaso apego al racionalismo experimental.

*

Si se puede prescindir casi totalmente de considerar la influencia en Cuba de la música china, a la cual nos referiremos sólo alguna vez incidentalmente; en cuanto a la de la música de los aborígenes, hay que negarla en absoluto. Nada musical de los indios fué transmitido a sus sucesores en el dominio de la Isla de Cuba.

Sin duda, los indios cubanos, al menos los taínos, tenían música, instrumentos, bailes y cantos. Así se sabe por las noticias que ciertos historiadores españoles, sus contemporáneos, dan acerca de aquellos aborígenes y de los que poblaban la vecina isla Española o Quisqueya, que pertenecían a la misma cultura. Pedro

Mártir de Anglería, Fray Ramón Pané, Fernando Colón, Fray Bartolomé de las Casas, Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara y otros hicieron repetidas referencias a los instrumentos musicales, bailes y cantos de los indígenas insulares; a pesar de lo cual se ha fantaseado mucho acerca de la música indocubana, por lo que estimamos indispensable traer a estas páginas las citas textuales y las disquisiciones que puedan desembarazar el camino y apartar de él toda broza prejuiciosa.

El mito de las supervivencias indias en la música de Cuba ha estado perturbando la apreciación objetiva de la verdad histórica y hay que desvanecerlo definitivamente. Fué muy frecuente escribir acerca de esos temas indocubanos sin prepararse siquiera con la lectura de las fuentes históricas documentales, soltando las riendas a la fantasía para que ésta se entregara a los más desvariados caprichos. Léase como ejemplo el siguiente párrafo de un escritor español de 1881, quien, después de reconocer que el baile era el más generalizado placer de los indígenas cubanos, dice "sin ton ni son" que "lo llamaban *cariaco*, como sinónimo de depreciativo, y *areíto* cuando estaba ordenado como veremos, y *guateque* cuando era bullicioso y atronador; porque procediendo de *guata* o de "oreja", a ella ha de referirse por desordenado y discordante. Y acaso el canto de la *guaracha* y el rayado *güiro*, que ahora se emplean, provengan de admitirse por ellos en cierta clase de baile"²³. Pero la distorsión más irreflexiva y obstinada de los verdaderos hechos históricos acerca de la música indocubana debióse principalmente al músico habanero Eduardo Sánchez de Fuentes, quien apasionado puso su popularidad, como compositor de habaneras y canciones, al servicio del error. Ya en 1923 el citado Sánchez de Fuentes publicó una conferencia²⁴ con fugaces referencias a la música de los indios cubanos, pero en 1927 dió a luz otra conferencia titulada *Influencia de los Ritmos Africanos en Nuestro Cancionero*, donde, amén de errores históricos en otros aspectos, sostiene que la raíz india "asoma sus características de modo indubitable dentro de los diversos ritmos que constituyen nuestro interesante folklore musical". En apoyo de esta idea incierta, su autor fué acumulando asertos inexactos y juicios infundados, en esa y otras sucesivas ocasiones²⁵, los cuales nosotros hemos venido rectificando, sobre todo desde 1935²⁶.

De las noticias de los antiguos cronistas y de los datos arqueológicos, se deduce claramente que los indoantillanos usaban para

su música ciertos tambores llamados *mayobuacán*, hechos todos de madera y sin cuero, totalmente xilofónicos como los llamados *teponaztle* de los indios mexicanos; y además tenían *guamos*, o grandes cobos y pequeños caracoles marinos como trompas; ciertas *flautillas*, construídas quizás de canutos o de huesos; *maracas* y *cascabeles* hechos de conchas univalvas. Es cuanto se sabe de su instrumentario musical, aparte de las cuerdas vocales de sus gargantas.

Es posible que los indios de Cuba también emplearan como medios productores de sonoridades para acompañar sus canciones y bailes, así como sus liturgias religiosas y mágicas, algunos otros instrumentos muy simples que ni fueron citados siquiera por los cronistas, pues quizás les pasarían desapercibidos precisamente por su rusticidad. Es verosímil que batieran los ritmos con sus manos y sus pies y que emplearan palos entrechocantes, bastones pisones y la percusión de simples tablas, y acaso también idiófonos hechos de carapachos de tortuga.

Según Las Casas, “para hacer son que les ayude a las voces e cantos que bailando cantan y sones que hacen, tenían unos *cascabeles* muy sotiles, *hechos de madera*, muy artificiosamente con unas piedrecitas dentro, las cuales sonaban, pero poco y roncamente”. Esos *cascabeles ronc*os son los que hoy decimos *maracas*, las cuales se usaban sobre todo por los *bebiques* para sus operaciones de magia, por lo cual algunos las han considerado como “amuletos sonoros”, con dudosa exactitud. Digamos no obstante que de las *maracas* hoy utilizadas como instrumentos musicales por los pueblos de América, así por indios como por negros y blancos, puede presumirse una oriundeza africana, según Izikowitz²⁷; sobre todo de las *maracas* de Cuba. Sin embargo, es indudable que los indios antillanos conocieron tal género de sonajeros, pues los cronistas se refieren a ellos aun cuando no citan su nombre indígena. Si las *maracas* actuales de la música cubana proceden de los aborígenes o de los africanos, es tema que trataremos en otro lugar.

En cuanto a *cascabelejos* es indudable que los indios los tuvieron hechos de las conchitas univalvas de los moluscos llamados *olivas*, cortadas convenientemente para que pierdan la espira y queden huecos. Ya se refirieron a ellos los cronistas de Indias, y hay que clasificarlos en la cultura taína²⁸. Las figuras grabadas que suelen hallarse en ellas parecen tener su significado

religioso o mágico, pues a juzgar por sus bocas cerradas y a veces sin labios, por sus ojos cerrados o sus cuencas vacías y otros detalles, representan cabezas de muertos y simbólicamente espíritus de los antepasados; lo cual no obsta al carácter musical de su sonoridad, al entrechocar unas con otras. Osvaldo Morales Patiño ha estudiado las *olivas sonoras* de México y Cuba, así las arqueológicas como otras construídas recientemente, y ha comprobado que, así las arqueológicas *olivas sonoras* de México como las de Cuba, tienen una sola nota, que es el *La* natural de 870 vibraciones, “diferenciándose apenas en un semitono, que lo dan, unas más grave, las de la abertura superior lineal, y otras más agudo”. Y el mismo sonido dan las *olivas* actuales de Cuba, una vez cortadas como las antiguas de los indios²⁹. Esos cascabeles eran colgados de brazos y piernas en brazales y tobilleras para que tintinearán con los movimientos del baile, según refiere López de Gómara. Bartolomé de Las Casas dice que los indios “poníanse en las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos sartales de muchos cascabeles, hechos de oro y otros de huesos”³⁰ de los cuales nada ha podido decir la arqueología. Acaso los de oro no fueran sino de cobre, análogos a los usados por los indios de México. De uno o de otro material, los cascabeles de los indocubanos eran de poca sonoridad y más se apreciarían por su función mágica que por su valor musical. López de Gómara refiere cómo los indios en Tierra Firme colgaban de las puntas de sus hamacas sendas sartas de caracoles marinos para que sonasen³¹; sin duda para que al entrechocar su mágico son espantara lo malo, a modo de las “campanitas de Loreto” que se agitaban por los creyentes católicos en caso de tormenta y de los rosarios y pilitas de agua bendita que los devotos ponen a la cabeza de sus camas. Cabe pensar que igual harían los indios cubanos para ahuyentar las *bupías* o *jupías*; pero no parece prudente aventurarse más allá por ese camino de las meras conjeturas.

Como un análogo instrumento mágico de sonoridad empleado por los indios de Cuba, debemos citar ciertas trípodes vasijas de barro cuyas huecas patas contenían corpúsculos que hacían ruido al agitarse, y de las cuales quedan algunos especímenes en los museos de arqueología.

Como instrumentos “de viento” los indios también utilizaron las trompas hechas de los grandes caracoles, *guamos* o *cobos*, abundantes en nuestros mares y muy apreciadas por los pueblos abo-

rígenes de América, como instrumentos de sus mitologías, liturgias y magias³². También fueron usados en el siglo XIX, como cornetas bélicas, cuando las guerras de independencia y todavía se emplean por los pescadores, carboneros y campesinos antillanos como *fofuto*, instrumento para avisos lejanos.

El Dr. García Robiou tuvo la gentileza de mostrarnos, en el Museo de la Universidad de la Habana, un pequeño caracol marino, de origen indio y carácter arqueológico, preparado para ser instrumento sonoro, el cual da dos notas.

También es cosa cierta que los indocubanos tenían *flautillas*. Alvaro Núñez Cabeza de Vaca, al narrar el espantoso huracán que él sufrió en la naciente villa cubana de Trinidad el año 1527, dice que mientras bramaba la tormenta y para alejarla, los indios armaban “mucho estruendo de ruido de voces y gran ruido de cascabeles y de flautas y tamborines” hasta que la tempestad cesó³³. Pero no sabemos la métrica ni la morfología de tales flautas, ni sus efectos melódicos.

Cuando en su segundo viaje a Indias Cristóbal Colón estuvo en Jamaica, fué recibido por un cacique con su cortejo de indios muy engalanados de pinturas y plumajes, que “traían en la mano un juguete con que tañían”³⁴, no aclarándose en el texto si era *tamborino* o *maraca*. Y se añade: “avia otros hombres ansi pintados en otra forma, é estos traían dos *trompetas de palo*, muy labradas de pájaros e otras sutilezas: el leño de que eran era muy negro, fino”. Este palo de las trompetas debía de ser el ébano, lo cual es muy verosímil, conociéndose los delicados aparatos que hacían de esa madera para tomar tabaco por las narices, según refiere Oviedo, de los cuales alguno con figuras labradas ha llegado a nuestros días. Pero no consta otro dato de la existencia de tales trompetas de madera en las demás Antillas, a menos que tales fuesen las llamadas “flautas” y “flautillas” por los cronistas.

Según Anglería, “los indígenas tenían varios instrumentos de guerra para excitarse a la alegría, a la tristeza y al furor. Los formaban con grandes conchas marinas sobre las cuales se tendían cuerdas atravesadas³⁵, o bien hacían flautas de los huesos de un ciervo o los cañizos de un río. También tenían pequeños tambores adornados de pinturas, hechos de calabazas o de un trozo de madera aconcavado y mayor que el brazo de un hombre”. Pero este texto, de la Década X, se refiere a los indios de Tierra Firme

(Chiribichi) y no debe ser aplicado a las Antillas, como se ha pretendido.

Es posible también que los indios de las Grandes Antillas tuviesen pitos y silbatos, como los antillanos caribes y así mismo ciertos indios guayanos. “Los caribes de las Antillas hacían silbatos con los huesos de sus muertos enemigos y los llevaban alrededor del cuello como adornos³⁶. Sin duda creían que esos silbatos espantaban a los espíritus de sus enemigos y consecuentemente los suponían dotados de mágica energía”³⁷. Pero nada consta de Cuba en ese sentido, si bien ello pudo pasar desapercibido para los clérigos españoles. Al estudiar la cultura de los taínos antillanos, Sven Loven concluye terminantemente diciendo que esos indios sólo poseyeron instrumentos³⁸ musicales percusivos y que acaso los *guamos* fueron una excepción; pero esto es exagerado y consta que tuvieron “*flautillas*”.

De esa orquesta a que alude Alvar Núñez y entre todos los instrumentos músicos de los indocubanos, el principal fué el tambor, al que se refieren los cronistas con bastante detalle, denominándolo con palabras castellanas: “tambor”, “tamborino” o “atabal”, y también con voces indias que vamos a señalar. Sánchez de Fuentes escribió que en la música de los indocubanos se contaba con “*tambores, incluyendo los atabales y el mayobuacán o mayouán*”³⁹. Según dicho autor, “el *Mayobuacán* o *Mayouán* medía, por lo general, dos pies de largo y alcanzaba un diámetro de dos palmos, aproximadamente, en la parte superior, que disminuía gradualmente hacia su base, que tendría cuatro o seis pulgadas de ancho”; pero esta descripción de un tambor en forma de cono truncado y vertical es inexacta, ignorando las noticias precisas que nos legaron los cronistas.

Anglería dice que los indios acompañan sus *areítos* “de la misma manera que entre nosotros tiene el tocador de guitarra, así entre ellos los tocadores de tambores, fabricados a su modo”, y a estos instrumentos los denomina *maguey*⁴⁰; pero esto parece ser un error de información sufrido por el abad, quien jamás estuvo en América. Del *maguey* o *magüey*, que no es sino la pita o el agave, se pueden sacar fibras y pulque, pero no se pueden hacer tambores. Ni maracas, como supusieran Alfredo Zayas⁴¹ y Sánchez de Fuentes.

Gonzalo Fernández de Oviedo escribió textualmente: “Algu-

nas veces junto con el canto mezclan un *atambor* que es hecho en un madero redondo, hueco, concavado, e tan grueso como un hombre e más o menos, como le quiera hacer; e suena como los *atambores sordos* que hacen los negros; pero no le ponen cuero, sino unos agujeros a rayos que trascienden a lo hueco, por do rebomba de mala gracia..." Oviedo añade: "La forma quel *atambor*, de que de suso se hizo mención, suele tener es la que está pintada en esta figura (*Figura 1*), el qual es un tronco de un árbol redondo,

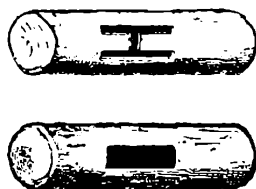


Fig. 1.—El tambor *Mayobuacán*, según Oviedo.

e tan grande como le quieran hacer, i por todas partes está cerrado, salvo por donde le tañen, dando encima con un palo, como en *atabal*, que es sobre aquellas dos lenguas que quedan del mismo entre aquesta señal semejante. La otra señal, que es como aquesta, es por donde vacían o vacuan el leño o atambor quando le labran; i esta postrera señal ha de estar junto con la tierra, e la otra que dixere primero de suso, sobre la cual dan con el palo; i este *atambor* ha de estar echado en el suelo, porque teniéndole en el ayre no suena. En algunas partes o provincias tienen estos *atambores* mui grandes i en otras menores de la manera que es dicha, i en algunas partes los usan *encorados*, con un cuero de ciervo o de otro animal (pero los *encorados* se usan en la *Tierra Firme*); i en esta e otras islas, como no había animales para los encorar, tenían los atambores como está dicho"⁴². Como se ve claramente, el tambor era de forma cilíndrica y horizontal y no de cono truncado ni vertical, como sin fundamento aseguró Sánchez de Fuentes.

Por su parte Fernando Colón en la historia de su padre, tomándolo del texto de Fray Ramón Pané, trata de este instrumento con el nombre de *Baiobabao*, diciendo: "como los moros, tienen la ley reducida a canciones antiguas, y cuando quieren cantarlas tocan cierto instrumento que llaman *Baiobabao*, el cual es de palo y cóncavo y fuerte y mui sutil, de medio brazo de largo y otro medio de ancho y la parte donde se toca está en forma de tenazas

de herrador, y por otra parte es como una porra, de manera que parece una calabaza de cuello largo. Este instrumento que tocan tiene tanto sonido que se oye a una legua, y cantan a él las canciones que saben de memoria, y lo tocan los hombres principales, aprendiendo de muchachos a tocarlo, y cantar a él, dentro según su costumbre”⁴³. Sabido es que se desconoce el texto original de esta historia escrita por Fernando Colón, pues sólo han llegado a nosotros su traducción italiana y luego sus varias retraducciones al español. Por eso los textos de éstas a veces difieren un tanto entre sí, y en la traducción editada en el año 1932 en Madrid, dice que tal instrumento “se llama *mayobuacán*” y que es “largo de un brazo”.

Las Casas también se refiere a “algunos *atabales ronc*os de madera, hechos todos sin ninguna cosa pegada”, es decir sin membranas de cuero. Herrera se refiere a este percusivo diciendo: “cantaban con un instrumento hecho de un madero hueco y delgado de dos tercias de largo y una de ancho y la parte donde tocaban era en forma de tenaza de herrador, y de otra parte semejante a una maza, de manera que parecía una calabaza con el cuello largo, y este instrumento sonaba tanto, que se oía poco menos de una legua, y con aquel sonido cantaban sus romances, y le tocaban los hombres más principales que desde niño lo aprendían, y a cantar con él en las danzas que usaban”. Como se ve, Herrera casi copia a Fernándo Colón, inclusive en el error de decir que una parte del instrumento “parecía una calabaza con cuello largo”. Esta parte era el agujero al lado opuesto de las lengüetas, que Oviedo describe como rectangular.

Este tambor antillano era como el llamado *tepanaguaste* que las tradiciones atribuían al dios Votán, aquel mítico personaje reformador que ciertos indios de Mesoamérica suponían que había ido de Cuba a sus tierras⁴⁴. Este tambor xilofónico era también como el *teponaztle* de México, el *tepanagaste* de Centroamérica, el *trocano* de los indios tupi-guaraní, el *tundulú* y otros análogos de la América del Sur, allí usados como instrumentos religiosos y de señales⁴⁵.

El *mayobuacán*, el *teponaztle*, el *tepanaguaste* y otros tambores similares parecen haber sido consagrados respectivamente al dios *Huracán*, a *Quetzalcoatl*, a *Kukulcán* y a otros dioses del viento. Las mismas formas de las ranuras o lengüetas del instrumento

parece aludir al signo *Ik*, en figura de T que, sencilla o doble, entre los mayas y los mexicanos representa el espacio mitológico donde se juega ritualmente al *tbachtli*, *batey* o juego de pelota, que simboliza la lucha de los vientos⁴⁶. Aun en el tambor xilofónico de los indios del Orinoco, según el P. Gumilla, cuyas ranuras son curvas sinuosas, por su forma sigmoidea pueden simbolizar igualmente el viento⁴⁷.

Es probable que algunas veces en los *areítos* antillanos se tocaran simultáneamente varios de esos tambores, como parece inferirse del citado relato de Alvar Núñez, y como se estila entre los tupí-guaraní, donde en ocasiones se tañen a la vez cuatro o seis en serie de distintos tamaños y tonos⁴⁸. Vicente T. Mendoza supone que ese tipo de tambor xilofónico, o sea el *teponaztle mexicano*, “usado por los indígenas de Anáhuac y de todo el México precolombino, fué importado de las islas de Nueva Guinea y Nueva Zelanda, en donde actualmente se le usa en forma rudimentaria y evolucionada, construído de una sola pieza, en gigantescos troncos de árboles, con las lengüetas talladas en la forma única en que saben hacerlo los maoríes” (. . .) “Este instrumento, que en México alcanzó un estado de perfección, todavía se halla en uso en lugares como Tepoxtlán (Morelos); Villa Juárez (Puebla), y muchas fincas henequeneras del Estado de Yucatán”⁴⁹.

El hecho, según Oviedo, de que en las Antillas no hubiese “animales para los encorar” no es del todo exacto. Los indios insulares no contaban con los cueros de grandes mamíferos, de los cuales unos fueron traídos por los españoles y otros sólo eran conocidos en Tierra Firme desde la época precolombina; pero ellos pudieron hacer parches de tambor, por ej. con pellejos de jutía, de iguana, de culebra o de tiburón. Y también con piel humana, como fué usanza en varios pueblos indoamericanos del continente, según refiere el propio Oviedo⁵⁰. Este autor se refiere a unos casos del Perú y de Popayán. En esta población se hallaron 680 atabales de ese macabro tipo, los cuales suenan “cuando tienen sus *Areytos* e fiestas. Y ningún atabal de los que de otros animales se hacen les place, ni otra música han por tan suave e grata a sus orejas como aquesta”. Oviedo cita también un tambor de ese género en Hungría. Pero el tambor encorado, al estilo del *buebuelt* mexicano, no estuvo en sus culturas aun cuando sí en sus posibilidades materiales.

De manera, pues, que los indios cubanos no contaban “con

tambores, incluyendo los *atabales* y *el mayobuacán*”, como opinaba Sánchez de Fuentes. Los aborígenes de Cuba sólo tenían el susodicho tambor de madera sin membrana, que los españoles llamaron “tambor” o “atabal”, sólo por ser un instrumento percusivo con baquetas, por comparación aproximada a los membranófonos que ellos conocían en Castilla y tenían en sus ejércitos desde los tiempos de los moros. Según Sánchez de Fuentes, “encontramos supervivencias de estos tambores primitivos en las distintas variedades utilizadas por los afrocubanos... y en la *tumbandera*”; pero esto también es del todo incierto, por tratarse de instrumentos musicales morfológicamente muy distintos entre sí, y no referirse los cronistas a éste último en ninguna forma. Sánchez de Fuentes afirmaba no obstante que era “indudable” (*sic*) la existencia entre los indios de Cuba de instrumentos tales como la *marimba* y la *tumbandera*, a pesar de que éstos son típicamente africanos⁵¹. Escribe dicho autor respecto a la *tumbandera* lo siguiente: “Utilizábase este raro instrumento para marcar el ritmo de la música empleándose en las fiestas al aire libre, y consistía en una *botija de barro* enterrada en el suelo hasta la boca, cubierta con una piel, a manera de tambor. De dicha botijuela salía un largo bejuco que se fijaba en un árbol cercano. Golpeado este bejuco con otro, en el centro de su extensión, obteníase un sonido vibrante que marcaba determinadamente los acentos rítmicos de aquella música de nuestros antepasados que se escuchaba, también, desde muy lejos”.

Así mismo aquel atribuía con error a los indocubanos un instrumento llamado “el *babao*, especie de rabel, que representaba entre los siboneyes la más complicada muestra de sus adelantos musicales. Afectaba éste la forma de una *guzla*, con tres cuerdas y era utilizada también por los indios de Boriquen”⁵². Y este *rabel* o *babao*, al cual los cronistas jamás citan entre los indios, no era sino un muy conocido cordófono de origen arábigo que fué traído a Indias por los españoles. Y no cabe olvidar que en la música de todos los indios americanos los instrumentos de cuerda nunca han sido sino copias imperfectas de los traídos de allende por los españoles o por los negros⁵³.

Los indios antillanos usaban *cascabeles* y *maracas*, como se ve por el siguiente relato de Las Casas, referente a la recepción del cacique Guacanagarí: “Entretanto que él hablaba con el Almirante, vino otra canoa de otro lugar o pueblo que traía ciertos pedazos de oro, los cuales quería dar por un *cascabel*, porque otra

cosa tanto no deseaban; la razón era porque los indios deste isla, y aún de todas las Indias, son inclinadísimos y acostumbrados a mucho bailar, y, para hacer son que les ayude a las voces o cantos que bailando cantan y sones que hacen, tenían unos *cascabeles muy sotiles, bechos de madera*, muy artificiosamente, con unas piedrecitas dentro, los cuales sonaban, pero poco y roncamente. Viendo *cascabeles* tan grandes y relucientes, y tan bien sonantes, más que a otra cosa se aficionaban, y, cuanto quisiesen por ellos o cuanto tenían, curaban por haberlos de dar; llegando cerca de la carabela, levantaban *los pedazos de oro* diciendo: “*chunque chunque cascabeles*”, que quiere decir “*toma y daca cascabeles*”⁵⁴.

Debemos ahora aludir a una sarta de errores referentes a la música cubana contenidos en un libro de Roberto Mateizán⁵⁵, a saber: “entre los instrumentos profanos (sic), los dos más importantes eran el *bao* y la *marimba*”. Según dicho autor, los indios “los empleaban con mucha preferencia” en sus bailes. El “*bao*”, especie de rabel o tiple, era fabricado con un pedazo cuadrangular de madera pulida y con “*daguita*”, cuerdas de “*maguana*”, que preparaban con fino bramante: el sonido que producían sus cuerdas acaso semejarían notas de arpa o de laúd”. “La *marimba* estaba formada por un paralelepípedo hueco. Al centro tenía una abertura rectangular cubierta por juncos, láminas de oro (sic) y de carey en una forma especial. Era tocado con palillos como los que se usan en tamboriles y timbales”. El autor confunde aquí la *marimba* con la *marímbula*. “Algunos autores, sigue diciendo Mateizán, niegan que la *marimba* sea un instrumento originario del íncola antillano, atribuyéndolo a los negros de la Guinea Africana introducidos por los conquistadores. La inmigración etiópica fué autorizada por Carlos V y mucho antes Fray Ramón Pané, el doctor Chanca, Diego Colón y Las Casas hablaban de la *marimba*”. Esto es absolutamente falso. “Completaban sus instrumentos musicales el *caotí*, la *cuyaya* y la *maraca*”. No necesitamos hacer más comentarios de tales atrevidas inexactitudes.

Todo esto aparte, ha sido apuntada como característica general la escasez de instrumentos musicales entre los indios antillanos. En la música de estos indios, aun en la de los originariamente aruacas, llamados *taínos* por su mayor y peculiar cultura, han sido observadas deficiencias en sus instrumentos músicos, comparados con los de las tribus aruacas continentales; lo cual ha hecho pensar a Izikowitz que cuando fueron emigrados a las islas, los arua-

cas estaban muy atrasados musicalmente y que algunos de los instrumentos no hallados entre los insulares, pero sí entre sus congéneres de Tierra Firme, son de invención posterior a la remota época de las oleadas transmigratorias que invadieron las Antillas⁵⁶. Entre los aruacas continentales se han encontrado ciertos instrumentos musicales de los cuales ni la arqueología ni la historia han dado fé en las Antillas. Tales son la *tabla sonora*, el *tubo de bambú pison*, el *idiófono rascador de carapacho*, el *palo estriado*, la *bramadera*, el *disco zumbador*, y otros⁵⁷. Con tan míseros y totalmente perdidos instrumentos, como los de los indios de Cuba, jamás ha podido intentarse por los músicos cubanos más “indianistas” organizar, como hace dos décadas se hizo en México, una orquesta que reviviera la música aborígen, ni que compusieran expresamente para ella, con genuino tradicionalismo, artistas tan valiosos como Carlos Chávez y otros.

Nadie niega que los indios antillanos tuvieran música, cantos y danzas. Decía Bartolomé de las Casas: “Son todas estas gentes desde niños letísimos, y así son amigos de tañer y bailar y de cantar con la voz cuando les faltan instrumentos; algunos tenían con que hacían sones para bailar y provocarse a regocijo y alegría, según a su manera y carencia de instrumentos de hierro para artificios hacerlo podían⁵⁸”. Y en otro lugar escribió así de los indios: “El mucho tiempo que les quedaba, suplidas sus necesidades (porque no infernaban las ánimas por allegar riquezas y acrecentar mayorazgos), era ocuparse en ejercicios honestos, como jugar a cierto juego de pelota, donde harto sudaban, y en bailes y danzas y cantares, en los cuales recitaban todas sus historias y cosas pasadas”⁵⁹. Especialmente de la música de los indios cubanos, sin precisar si era con referencia a los taínos o a los ciboneyes, decía Las Casas que los cantos de los de Cuba hacían a los de la Española “gran ventaja en ser a los oídos muy más suaves”⁶⁰. Y dos capítulos después, Las Casas repite su elogio: “Mas bién dije que sus bailes y cantos eran más suaves y mejor sonantes y más agradables que los de esta isla (Quisqueya)”⁶¹. Pero las noticias de los cronistas referentes a las artes musicales de los indios de la vecina Española o Quisqueya pueden aceptarse como aplicables a los indios cubanos, pues, al decir de Oviedo cuando habla especialmente de los indios de Cuba: “Sus *areytos* son como en esta isla (la Española, donde Oviedo residía al escribir) y esta manera de bailes e cantar es muy común en todas las Indias, aun-

que en diversas lenguas”⁶². Por otra parte, quizás con criterio demasiado rotundo, decía López de Gómara, aludiendo a Cuba, que “en todo son los hombres y la tierra como en la Española, y por tanto no hay que le repetir”⁶³.

Los cantos de los indios, en cuanto a sus funciones, podríanse clasificar de varios modos. Un grupo de ellos serían los cantos profanos y otro el de los religiosos; varios, los menos, serían individuales y los más serían colectivos, y entre éstos los habría de trabajo (caza, pesca, agricultura, industria) de magia, de religión, de política, de guerra, de educación y de divertimento. Aun cuando debe entenderse que muchos cantos, sobre todo los colectivos, participarían de varios caracteres a la vez y que la mayor parte estarían en su esencia impregnados de religión.

Los cantos abarcarían en sus temas toda la gama de las emociones y actividades propias de tales niveles culturales. Bartolomé de las Casas dice que “cuando se juntaban muchas mujeres indias a rallar las raíces de que se hacía el pan, *cazabí*, cantaban cierto canto que tenía muy buena sonada”⁶⁴. Cantaban también los remeros en sus canoas y lo harían también en los trabajos colectivos. Según Las Casas, “la letra de sus cantos era referir cosas antiguas y otras veces niñerías, como “*tal pescadillo se tomó desta manera y se buyó*” y otras semejantes, a lo que yo en aquellos tiempos entendí de ellos”. Esto parece demostrar que los indios de Cuba, como los negros de Africa, traducían en canto la crónica de los episodios cotidianos, y por eso Las Casas señala la trivialidad de tales temas, como igualmente se ha hecho en relación a los negros. Pero, en las ingráficas culturas de esos bajos niveles, muchas veces ciertas expresiones que a los europeos parecen “niñerías”, como a Las Casas, no son sino a modo de proverbios o fábulas tomadas del íntimo conocimiento de la vida de los animales. En esa alusión a la manera como un pececillo que fué pescado logró escaparse, podía haber un episodio proverbial exaltador de la astucia, como se pueden observar en todas las literaturas folklóricas primitivas.

Cuando en los cantos “se referían a cosas antiguas”, como dice Las Casas, ya realizaban una trascendente función social de religión, magia, política y educación. Ellos intervenían en todas las manifestaciones de la solidaridad tribal. En los ritos religiosos y mágicos no sólo cantaba el *bebique* sino la grey reunida para las

ceremonias colectivas, cuya solemnidad envolvía a todo el grupo humano en músicas, cantos y bailes.

En relación con la musa de los indios y su facilidad de improvisación, como hacían en sus cantares, también debemos reconocerles a aquéllos el don de la facundia, que es frecuente en los pueblos iletrados e influye en sus expresiones poéticas y musicales. Pensamos que entre los indoantillanos debió de ocurrir como entre los indios de América del Sur, según dice Ulloa: “cuando tienen *parlamentos* hacen unos discursos a su parecer pomposos; pero sin coordinación ni método, hablado por figuras y comparaciones, con desmesurada longitud y repitiendo siempre la misma cosa; durarían el día entero sin añadir nada a lo que dijeron al principio”⁶⁵. Esta verbosidad desbordada la observaremos luego entre los negros y cómo se refleja en sus artes sonoras.

La máxima expresión de las artes musicales y poéticas de los indios antillanos era el *areíto*⁶⁶, que era como un conjunto de música, canto, baile y pantomima, aplicado a las liturgias religiosas, a los ritos mágicos, a las narraciones epopéyicas, a las historias tribales y a las grandes expresiones de la voluntad colectiva. Tal como ocurre en los pueblos negros de Africa, donde suelen ir juntos música, canción y danza para trascendencia de la grey social.

Los cronistas, aunque observaron los *areítos* con cierto detenimiento, no los estudiaron sistemáticamente. Las Casas dice que lo que de ellos refiere es “según lo que de acaso y no de industria en aquellos tiempos supimos y que ahora tan tarde no acordamos”. En los textos de las crónicas sólo se realzan sus caracteres más espectaculares y pintorescos. Sin duda, éstos no eran todos iguales ni de un mismo carácter. Veamos los detalles que nos dejaron los cronistas porque, aparte de su interés en cuanto a la música de los indios, ellos nos ayudarán más adelante a apreciar ciertas análogas manifestaciones de los negros africanos.

El P. Las Casas, tratando de los indios de Nicaragua y Honduras⁶⁷, expresaba los muchos motivos de sus cantos y bailes colectivos y la solemnidad con que los celebraban; y esta referencia puede servir para apreciar los de Cuba, pues en esto aquéllos indios centroamericanos se asemejaban mucho a los indios de las Antillas. “Tenían todas las gentes destas provincias que vamos contando muchas maneras de bailes y cantares; costumbre muy general en todas las Indias, como también la hubo en todas las

naciones antiguas, gentiles y judíos, según arriba largamente queda explicado. Todas las veces que el señor de la provincia o del pueblo casaba su hija, o enterraba persona que le tocaba, o quería hacer alguna sementera, o sacrificar, por grande fiesta mandaba juntar los principales de su tierra, los cuales, sentados en torno de una plaza, y si no en lo más ancho de su casa, entraban los atambores, y flautas, y otros instrumentos de que usaban; luego tras ellos allegábanse muchos hombres y mujeres adornados cada uno con las mejores joyas, y si se vestían de algo, al menos las mujeres con lo mejor que alcanzaban: poníanse a las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos sartales de muchos cascabeles, hechos de oro y otros de hueso. Si andaban todos desnudos, pintábanse de colores los cuerpos y las caras, y, si alcanzaban plumas, sobre aquellas tintas se emplumaban, de manera que lo que la justicia entre nosotros da por pena a las hechiceras o alcahuetas tenían ellos por gala: todos al son de sus instrumentos musicales cantaban unos y respondían otros, como los nuestros suelen hacer en España". Sigue diciendo Las Casas: "Lo que en sus cantares pronunciaban era recontar los hechos, y riquezas, y señoríos, y paz y gobierno de sus pasados, la vida que tenían antes que viniesen los cristianos, la venida dellos, y cómo en sus tierras violentamente entraron, cómo les toman las mujeres y los hijos después de roballos cuanto oro y bienes de sus padres heredaron y con sus propios trabajos allegaron. Otros cantan la velocidad y violencias y ferocidad de los caballos; y otros la braveza y crueldad de los perros, que en un credo los desgarran y hacen pedazos, y no menos el feroz denuedo y esfuerzo de los cristianos; pues, siendo tan pocos, a tantas multitudes de gentes vencen, siguen y matan; finalmente, toda materia que a ellos es triste y amarga la encarecen allí representando sus miserias y calamidades".

Otra referencia comparativa puede sernos útil, en relación con los indios de Cumaná, en Tierra Firme, también conectados con los de las Antillas. La tomamos de López de Gómara, quien dice: "En dos cosas se deleitan mucho estos hombres, en bailar y beber; suelen gastar ocho días arreo en baile y banquetes. Dejo las danzas y corros que hacen ordinariamente, y digo que para hacer un *areíto* á bodas, ó coronación del rey ó señor alguno, en fiestas públicas y alegrías se juntan muchos y muy galanes; unos con coronas, otros con penachos, otros con patenas al pecho, y todos con caracoles y conchas a las piernas, para que suenen co-

mo cascabeles y hagan ruido. Tiznánse de veinte colores y figuras; quien más feo va, les parece mejor. Danzan sueltos y trabados de la mano, en arco, en muela, adelante, atrás; pasean, saltan, voltean; callan unos, cantan otros, gritan todos. El tono, el compás, el meneo es muy conforme y a un tiempo, aunque sean muchos. Su cantar y el son tiran a tristeza cuando comienzan, y paran en locura. Bailan seis horas sin descansar, algunos pierden el aliento; el que más baila es más estimado”⁶⁸.

También en cuanto a esos indios dice López de Gómara: “Otro baile usan harto de ver, y que parece un ensayo de guerra. Allé-ganse muchos mancebos para festejar a su cacique, limpian el camino, sin dejar una paja ni yerba. Antes un rato que lleguen al pueblo ó a palacio comienzan a cantar bajo, y a tirar los arcos al paso de la ordenanza que traen. Suben poco a poco la voz hasta gañir; canta uno y responden todos; truecan las palabras, diciendo: *Buen señor tenemos, tenemos buen señor, señor tenemos bueno*”. Adelántase quien guía la danza, y camina de espaldas hasta la puerta. Entran luego todos haciendo seiscientas momerías: unos hacen del ciego, otros del cojo; cual pesca, cuál teje, quién ríe, quién llora, y uno ora muy en seso las proezas de aquel señor y de sus antepasados. Tras ésto siéntanse todos como sastres ó en cuclillas. Comen callando y beben hasta emborrachar. Quien más bebe es más valiente y más honrado del señor que les da la cena”. En fin, también de López de Gómara, pero en este caso referente a los indios de la Española, es la siguiente descripción de una fiesta religiosa: “Venían los hombres pintados de negro, colorado, azul y otros colores o enramados de flores o plumajes, y caracoles y conchuelas en los brazos y piernas por *cascabeles*; venían también las mujeres con semejantes sonajas, mas desnudas si eran vírgenes y sin pintura ninguna si casadas, con solamente unas como bragas; entraban bailando y cantando al son de las conchas. Saludábales el cacique con el *atabal* así como llegaban (...) Sentábanse en cuclillas y rezaban, que parecían abejones y así andaba un extraño ruido. Llegaban entonces otras muchas mujeres con cestillas de tortas en las cabezas y muchas rosas, flores y yerbas olorosas encima. Rodeaban los que oraban y comenzaban a cantar uno como romance viejo en loa de aquel dios. Levantábanse todos a responder; en acabando el romance mudaban el tono y decían otro en alabanzas del cacique, y así ofrecían el pan al ídolo, hincados

de rodillas. Tomábanlo los sacerdotes, bendecíanle, y repartiendo como nosotros el pan bendito; y con tanto, cesaba la fiesta”⁶⁹.

Probablemente se inspiraron en esta referencia de López de Gómara, para componer las suyas, el P. Charlevoix y sobre todo el artista que para la Historia de la Españaña, publicada por dicho jesuita francés, diseñó la minuciosa lámina que la acompaña acerca de un *areíto* procesional. Dicho sea de paso, tal dibujo está tan lleno de errores, grotescos muchos de ellos, como propios de quien allá en Holanda desconocía totalmente las realidades antillanas, que parece oportuno recomendar al lector que lo vea como un documento curioso de cómo en Europa se imaginaban entonces los *areítos* y las demás cosas de las Indias Occidentales y no de cómo éstas eran en verdad⁷⁰ (*Figura 2*). En dicha lámina lo único exacto son las proporciones anatómicas de las figuras de los indios,



Fig. 2.—Un *areíto*, según Charlevoix.

el tambor *mayobuacán* que tañe el cacique (aún cuando mal colocado) y algunos adornos personales. Todo lo demás aparece contrahecho: casas, palmares, ídolos, objetos, etc.

El italiano Girolamo Benzoni en su *Historia del Mondo Novo*, publicada el año 1565 en Milán, trata también de los bailes indios, dedicándoles un párrafo sintético en el cual parece confundir los *mitotes* de México con los de Nicaragua y con los *areítos* antillanos, pues él pasó varios años en el archipiélago y alguna temporada en la Habana. Dice que se reúnen dos o trescientos indios, y hasta tres o cuatro mil según la población, y bailan de esta manera: “Uno de ellos se adelanta para guiar a los demás, Casi siempre va hacia atrás, volviéndose ocasionalmente, y así hacen todos los demás por grupos de tres y cuatro en orden regular. Los que tocan los tambores comienzan a cantar alguna de sus canciones y el bailaror que va de guía es el primero en responder, y luego el resto de ellos hace lo mismo progresivamente. Algunos llevan un abanico en su mano o una calabaza con piedrezuelas dentro; éstos ostentan plumas en sus cabezas, aquéllos sartales de conchas en sus brazos y piernas; unos giran en un sentido, otro en uno distinto; muchos alzan sus piernas y otros tales agitan sus brazos; éste hace el ciego, aquél aparenta ser cojo; unos ríen, otros lloran; y todos, con muchos otros ademanes y bebiendo frecuentemente su *cacavate* (chocolate), bailan todo el día y a veces parte de la noche”. En la obra de Benzoni, que no fué traducida al castellano porque trata mal a los españoles, se inserta un dibujo referente al baile en el cual se completa la descripción; pues ahí se trata de figurar un indio tocando un *mayobuacán* o *tepanagaste*, además de sendas parejas de danzantes y varios de éstos entregados a la “beodera”. Que sepamos, ésta es la más antigua representación gráfica de un *areíto* o danza similar; pero con éste y otros grabados del libro de Benzoni ocurre como con los de Fernández de Oviedo y los de Charlevoix, que son con frecuencia inexactos y confusos, pues los lejanos dibujantes europeos no lograron, sólo con los simples croquis que tuvieron a su vista, interpretar los objetos y escenas reales con toda fidelidad. (Fig. 3).

Pedro Mártir de Anglería, en la décima tercera de su *Orbe Novo*, refiriéndose a las “poesías religiosas” de los indoantillanos, dijo que las denominaban *areítos*. Añade ese autor que hay *areítos* amorosos y elegíacos, que otros excitan al combate. Los *areítos* eran, además de eróticos, en cuyo caso podían también ser epita-

lámicos en ocasión de los matrimonios, y orgiásticos, a manera de bacanales, como decía Las Casas; en uno y otro caso eran ritos de fertilidad humana, como los que especialmente se hacían también para las sementeras. Las Casas señala inequívocamente el carácter ritualmente orgiástico de ciertos *areítos* de Nicaragua, Honduras y países inmediatos, en este párrafo de su *Apologética*: “En algunas partes, tras aquéllos entran otros armados, con grandes alaridos, como si rompiesen por alguna batalla, y arrebatan las mujeres que mejores les parecían en el corro, y salidos fuera estaban con ellas el tiempo que querían, sin parte los maridos para estorballo estando presentes, aunque fuesen los propios señores,

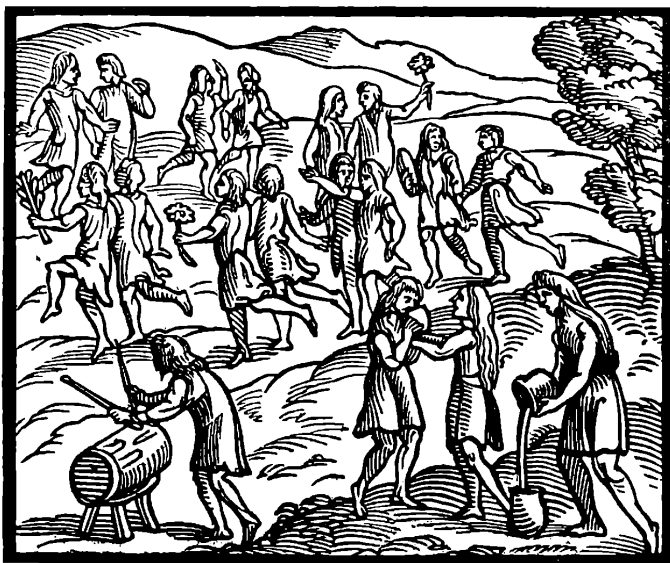


Fig. 3.—Un *areíto*, según Benzoni.

por no quebrantar tan loable costumbre; por manera que, aun hasta en las burlas, las armas daban para pecados no chica osadía. Esto era imagen de las *bacchanalias* feísimas que los romanos y otras gentes hicieron, y aun quizás hoy hacen algunas, como arriba dijimos; aunque éstos destas naciones con mucha ventaja no fueron tan feos y deshonestos como aquéllos”.

El baile y canto llamado *areíto* fué sin duda una institución ceremonial de base religiosa, así en las dichas ocasiones como cuando servían para la liturgia de los sacrificios a los *cemís* y la de los funerales; a veces trascenderían a los fenómenos místicos y a los

mágicos cuando, juntamente con los narcóticos y alcoholes, provocaban esos estados de desdoblamiento psíquico, que hoy vemos todos los días en el espiritismo y en la santería afrocubana, de los cuales se derivan sobre todo adivinaciones proféticas y prácticas de curanderismo. Todo lo cual no excluye que el *areíto* fuese también fuente de divertimento para la colectividad social y catarsis para sus tensiones críticas. Iñigo Abad decía de los bailes indígenas borinqueños o de Puerto Rico: “el *areíto* entre estos indios no era precisamente diversión, era ocupación muy seria e importante”⁷¹. El *areíto* era fundamentalmente un rito religioso, como suelen serlo todas las ceremonias colectivas de los pueblos carentes de escritura.

Es muy probable que los indios cubanos, tal como ocurre con la mayoría de los suramericanos, según Karsten⁷², no conocieran danzas profanas, y que sus *areítos* fuesen ritos corales, danzarios y procesionales para las grandes necesidades sociales o para las cotidianas; pero siempre como expresiones colectivas embebidas de religión y magia, llevando consigo satisfacciones de divertimento, pero no siendo éste su motivo esencial. La finalidad religiosa del *areíto* está evidenciada, entre otras noticias, por la directa que nos trasmitió el P. Las Casas al referir cómo el héroe epónimo de la lucha de los indios cubanos por su independencia, el cacique Hatuey, celebró con sus guerreros un *areíto* en honor del Dios Oro “que era el Dios que mucho amaban”. Cuenta Fray Bartolomé que Hatuey, estando en tierra cubana, huído de su patria Quisqueya por librarse de los conquistadores, supo un día que éstos estaban para pasarse a la invasión de Cuba y reunió a toda su gente de guerra haciéndoles un “sermón” en el que les recordó las tropelías de los españoles en Quisqueya y explicó cómo ellas se debían a que “tienen un Señor grande a quien mucho quieren y aman”; y enseñándoles una *jaba* llena con oro les dijo: “Veis aquí a su Señor (...) por éste nos han muerto nuestros padres y hermanos y toda nuestra gente y nuestros vecinos, y de todos nuestros bienes nos han privado (...) y no pretenden otra cosa sino buscar este Señor, y por buscallo han de trabajar de nos perseguir y fatigar, como lo han hecho en nuestra tierra de antes; por eso, hagámosle aquí fiesta y bailes, porque cuando vengan él les diga o les mande que no nos hagan mal”. Ante este “sermón” de Hatuey, sigue narrando Las Casas, “concedieron todos que era bien que le bailasen y festejasen; entonces comenzaron a bailar y a cantar

hasta que todos quedaron cansados, porque así era su costumbre, de bailar hasta cansarse (...) y después que bailando y cantando ante la cestilla de oro se cansaron, tornólos Hatuey a hablar diciendo: "Mirad, no guardemos a este Señor de los cristianos en ninguna parte, porque, aunque lo tengamos en las tripas, nos lo han de sacar; por eso echémoslo en este río, debajo del agua, y no sabrán dónde está". Y cuenta el P. Las Casas que así lo hicieron, que allí lo ahogaron. No son de este lugar las ideas religiosas y sociales que implica esa bella ceremonia del "intelectual" cacique Hatuey, con su elocuente arenga, su ritual *areíto* y su simbólico sacrificio, que evidenciarían la función sacromágica de esos litúrgicos "cantos bailados y mimodramáticos". Contra la trabajosa "filosofía de la conquista", los indios tuvieron su contrafilosofía de la libertad, ésta como aquélla impregnadas de religión y atentas a voluntades divinas.

En ese mismo lugar Bartolomé de Las Casas, tratando directamente de los *areítos* de Cuba, dice que "duraban en los bailes y cantos desde que anohecía, toda la noche, hasta que venía la claridad, y todos sus bailes eran al son de las voces, como en esta isla, y que estuviesen 500 y 1000 juntos, mujeres y hombres, no salían uno de otro con los pies ni con las manos, y con todos los meneos de sus cuerpos, un cabello del compás; hacían los bailes de los de Cuba a los desta isla gran ventaja en ser los cantos a los oídos muy más suaves"⁷³.

Francisco López de Gómara decía, en síntesis, que "*areíto* es como la *zambra* de moros, que bailan cantando romances en alabanzas de sus ídolos y de sus reyes, y en memoria de victorias y acaescimientos notables y antiguos; que no tienen otras historias. Bailan mucho y mucho en estos *areítos*, y alguna vez todo un día con su noche. Acaban borrachos de cierto vino de allá, que les dan en el corro"⁷⁴.

Oviedo es quien da más pormenores de los *areítos*: "Tenían estas gentes una buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas, y esto era en sus cantares e bailes, que ellos llaman *areyto*, que es lo mismo que nosotros llamamos *bailar cantando* (...) El cual *areyto* hacían desta manera. Quando querían aver placer, celebrando entre ellos alguna notable fiesta, o sin ella por su pasatiempo, juntábanse muchos indios e indias, algunas veces los hombres solamente y otras veces las mujeres por sí; y en las fiestas generales, así como por una victoria o vencimiento de los

enemigos, o casándose el cacique o rei de la provincia, o por otro caso en que el placer fuese comúnmente de todos, para que hombres e mugeres se mezclasen. E por más extender su alegría e regocijo, tomábanse de las manos algunas veces, e también otras trabábanse brazo con brazo ensartados, o asidos muchos en rengles (o en corro así mismo), e uno dellos tomaba el oficio de guiar (ora fuese hombre o muger), y aquél daba ciertos pasos adelante e atrás, a manera de un contrapás mui ordenado e lo mismo (y en el instante) hacen todos, e así andan en torno, cantando en aquel tono alto o baxo que la guía los entona, e como lo hace e dice, mui medida e concertada la cuenta de los pasos con los versos o palabras que cantan. Y assí como aquél dice, la multitud de todos responden con los mismos pasos, e palabras e orden; e en canto que le responden, la guía calla, aunque no cesa de andar el contrapás, y acabada la respuesta, que es repetir o decir lo mismo que el guía-dor dixo, procede encontinente sin intervalo la guía a otro verso e palabras, que el corro e todos tornan a repetir; e assí sin cesar, les tura esto tres o quatro horas y más, hasta que el maestro o guía-dor de la danza acaba su historia; y a veces les tura desde un día hasta otro (...)”⁷⁵. En otra de sus obras decía el mismo Oviedo: “Tornando al *areíto*, digo que el *areíto* es de esta manera: cuando quieren haber placer y cantar, juntase mucha compañía de hombres y mujeres, y tómanse de las manos mezclados, y guía uno, y dícenle que sea él el *tequina*, id est, el maestro; y este que ha de guiar, ora sea hombre, ora sea mujer, da ciertos pasos adelante y ciertos atrás, a manera propia de contrapás, y andan en torno de esta manera, y dice cantando en voz baja ó algo moderada lo que se le antoja, y concierto la medida de lo que dice con los pasos que anda dando; y como él lo dice, respóndele la multitud de todos los que en el contrapás o *areíto* andan lo mismo, y con los mismos pasos y orden juntamente en tono más alto; y túrales tres y quatro y más horas, y aún desde un día hasta otro, y en este medio tiempo andan otras personas detrás de ellos dándoles a beber un vino que ellos llaman *chicha* (...) que muchas veces se tornan tan beodos, que quedan sin sentido; y en aquellas borracheras dicen cómo murieron los caciques, según de suso se tocó, y también otras cosas como se les antoja; y ordenan muchas veces sus traiciones contra quien ellos quieren, y algunas veces se remudan los *tequinas* o maestros que guían la danza, y aquel que de nuevo guía la danza muda el tono y el contrapás y las palabras. Esta manera de baile

cantando, según es dicho, parece mucho a la forma de los cantares que usan los labradores y gentes de pueblos cuando en el verano se juntan con los panderos, hombres y mujeres, a sus solaces; y en Flandes he visto también esta forma o modo de cantar bailando”⁷⁶.

En su *Historia General y Natural de las Indias*, agregaba Oviedo: “En tanto que turan estos sus cantares é los contrapases o bayles, andan otros indios é indias dando de beber a los que dançan; sin se parar algunos al beber, sino meneando siempre los pies é tragando lo que les dan. Y esto que beben son ciertos bevrages que entre ellos se usan, é quedan, acabada la fiesta, los más dellos y dellas embriagos e sin sentido, tendidos por tierra muchas horas. Y assí como alguno cae beodo, le apartan de la dança e prosiguen los demás; de forma que la misma borrachera es la que da conclusión al *areyto*. Esto quando el *areyto* es solemne é fecho en bodas ó mortuorios ó por una batalla, ó señalada victoria é fiesta; porque otros *areytos* hacen muy a menudo, sin se emborrachar. E assí unos por este vicio, otros por aprender esta manera de música, todos saben esta forma de historiar, é algunas veces se inventan cantares y danças semejantes por personas que entre los indios están tenidos por discretos é de mejor ingenio en tal facultad”⁷⁷.

Fácilmente puede inferirse del texto anterior que la “beodera” en los *areítos* no era un final ordinario, ni un inexcusable accidente del general jolgorio, sino una exigencia del rito en función religiosa, cuando por la intoxicación alcohólica, unida a la de los sahumeros e infusiones de tabaco y a la derivada de la euforia de las prolongadísimas danzas, se deseaba provocar el transitorio advenimiento del éxtasis místico, aparte del sentido mágico y fortificante que podía tener el jugo fermentado de yuca, de maíz o de palma, por los efectos de la excitación y delirio consiguientes a su bebida. Este sentido de la embriaguez entre los indios ha sido bien señalado por Karsten: “Todas las danzas indias probablemente han sido en su origen actos puramente religiosos o mágicos, y todos los adornos usados en tales ocasiones no han sido otra cosa que hechizos y amuletos. Esto puede decirse, por ejemplo, de los adornos de plumas llevados durante las fiestas dedicadas a la bebida que celebran muchas tribus indias. En la mayoría de los casos, si no en todos, las fiestas indias dedicadas a la bebida, y especialmente las danzas que las acompañan, tienen un significado religioso, puesto que el licor intoxicante es, para la mente india, un licor “divino”

y el acto de beberlo es considerado como una protección contra los malos espíritus”⁷⁸. El alcohol ha sido en todas las religiones primitivas o antiguas, así como en la magia, un elemento importante de sus ritos. En Cuba se usan todavía el aguardiente y el vino en ciertos ritos africanos, a veces mezclados con pimienta, pólvora y alguna sangre del animal sacrificado; y los afrocubanos aluden a su analogía con el vino, o sacramental sangre divina, que usan los cristianos. Claro está que de esas beoderas litúrgicas los enemigos de los indios sacaban evidencias de su salvajez; pero el mismo Oviedo, a pesar de ser poco amigo de aquéllos, los defendía de una mala interpretación de sus *areítos*.

El carácter religioso de la embriaguez concomitante de ciertos *areítos* parece inferirse también de que esta ceremonia se utilizaba cuando el grupo social debía iniciar una empresa con plena responsabilidad colectiva. Cuenta Oviedo⁷⁹ tocante a los indios de Cueva, en Tierra Firme, que “por la mayor parte, los indios desta provincia de Cueva fundan sus empresas sobre una beodera ó *areyto*. Y que cosa sea este *areyto* largamente se dixo en el libro V, capítulo I; é de aquellas maneras que allí dixe é otras muchas que dexé de decir, por evitar prolixidad, se usan en esta provincia de Cueva. Y porque, como quedan borrachos, los menos se acuerdan otro día de lo que allí se tractó cantando, siempre quedan algunos, como deputedos é viejos, que no andan en el bayle ó *areyto* con los quales luego otro día siguiente se comunica el cantar de la noche ó día de antes, é lo que allí se ordenó con los capitanes; é lo ponen por obra, como si quedassen obligados por un firme é bastante contracto ó juramento ó pleytesía inviolable. Y también hay algunos de tan buenas cabezas, que por mucho que beban no se descuerdan ni caen embriagados. Estos *areytos*, como en otra parte tengo dicho, son sus letras memoriales”. Es indudable que el *areíto* formaba parte de la asamblea política y que durante ésta se formulaban “órdenes con los capitanes”, las cuales eran firmes y había que obedecer, para lo cual es necesario que se “comunique el cantar” del *areíto*, o sea lo que allí se tractó cantando”, lo que hacen ciertos funcionarios ad hoc, “como diputados viejos que no andan en la ceremonia”, sino al margen de ella, para tomar razón de lo que se convino en la excitada y ritualística asamblea tribal.

Esta relación de Oviedo acaso pueda ser interpretada con este otro texto de Las Casas, referente a los *areítos* de la misma región,

quien dice textualmente: "En aquellas bebeduras o borracheras, después de bien cargados, consultaban y determinaban la justicia o el aparato de las guerras, y las otras cosas graves que se debían hacer, si es verdad lo que un español, que arriba dije llamarse Tobilla, de la gente destas provincias por escrito refiere; y, porque desto hace muchos ascos, acordémonos que los alemanes y otras naciones que arriba nombramos, después de muy llenos de vino, hacían lo mismo"⁸⁰. No cabe duda de que Tobilla pensaba que los embriagados eran los que, precisamente por la iluminación que les producía la borrachera, tomaban los acuerdos, pues Las Casas dice más adelante: "Estiman no ser hombre el que en el beber se templase"⁸¹, porque les parece que no puede saber las cosas venideras el que no cayere de borracho"⁸².

Es innegable que en las culturas iletradas, y aún en las letradas, se buscan a veces las profecías de los orates y de los caídos en trance de desdoblamiento psíquico de la personalidad, como los posesos o los mediums, para conocer los sucesos futuros; y así ocurría también en la magia de los indoamericanos. Acaso en los desvaríos de aquellas embriagueces rituales y de los *areítos* se buscaban noticias o atisbos de las cosas venideras, las inspiraciones de los *vates*, los augurios de los videntes. Fray Ramón Pané cuenta⁸³ cómo ese procedimiento de la embriaguez, obtenida por medio de la *cojoba* y los polvos calizos, era el usado por los caciques de la Española para consultar a los dioses sobre el porvenir. "Cuando se trata de obtener victoria de los enemigos van a una casa donde no entran más que los indios principales, y su señor es el primero que hace la *cojoba* y toca tambor. Durante esta ceremonia ninguno de los presentes habla hasta que el cacique ha terminado. Entonces queda algunos instantes con la cabeza inclinada y los brazos sobre las rodillas; levanta la cabeza luego mirando al cielo y habla: todos responden simultáneamente en voz alta; y después que todos han hablado, dando gracias, él cuenta las visiones que ha tenido en la embriaguez de la *cojoba* que ha tomado por la nariz. Díceles lo que ha hablado con el *semís*, que ganarán una gran victoria, que sus enemigos huirán, o que habrá gran mortandad, guerras, o hambres ó cosas de este género, según se le ocurra estando embriagado. Considérese como estará su cabeza cuando ellos mismos aseguran que han visto dar vueltas de arriba a abajo a las casas y á los hombres andando con los pies en el aire". Así pues, no es un absurdo que en la embriaguez de

los *areítos* hubiese también un propósito de adivinación sobrenatural. Y tales casos proféticos no eran ajenos a las tradiciones de los europeos conquistadores, quienes los atribuían a obra de los demonios. Pedro Mártir de Anglería, después de referir en el libro IX de su *Década Primera* esas experiencias indias, que debió de conocer por la entonces inédita *Relación* de Fray Ramón Pané, hace este comentario dirigiéndose al Cardenal Ludovico de Aragón: “¿Después de esto, podeis sorprenderos, Ilustrísimo Príncipe, del espíritu de Apolo que inspiraba la furia de las Sibilas?”

Esto no obstante, parece inverosímil que las resoluciones de la asamblea se tomaran precisamente durante la beodera y por los “embriagados”. Quizás los entusiasmos iniciales de la borrachera podían favorecer las luces de los congregados; pero Tobilla decía que éstos para deliberar tenían que estar “bien cargados”, y parece lógico que así sucediera. Aclara un tanto el asunto otro párrafo del mismo Oviedo, al decir: “Por la mayor parte sus empresas se fundan sobre una beodera é *areíto*; é después de estar acordado lo que se ha de hacer, lo cantan aquel día de la determinación ó el siguiente, é luego se pone por obra todo lo que en el *areíto* se ha cantado. Esto es como para testimonio ó consultación con el vulgo, después aquel señor ó los más aceptos á él é su *tequina* han consultado la cosa que quieren emprender; y esta orden tienen en las guerras voluntarias los que son agresores, porque el que defiende, muévase acaso como le sucede la necesidad”⁸⁴. De lo cual se comprende que el *areíto* con el canto se hace el mismo día de “la determinación” o al siguiente; es decir que “la determinación” del cacique, sus cortesanos y sus *tequinas*, es anterior al *areíto*, y que éste con su ritualismo y su exaltadora intoxicación sirve luego “como testimonio o consultación con el vulgo”, o sea para comunicarle a éste lo predeterminado por la autoridad tribal y captar la aquiescencia colectiva, asegurándola a su cumplimiento entusiasta mediante un rito de sagrada solemnidad que dejaba a todos como “obligados por un firme é bastante contrato, juramento o pleitesía inviolable”. El *areíto*, con su música, baile y canto no sólo era ceremonia sacropolítica de pregón público por el *tequina*, como promulgación legislativa por una gaceta, sino una liturgia colectiva y coreográfica, a la vez mágica y mimética, de lo que todos debían hacer según su juramento prestado ante los dioses.

Que los *areítos* eran a veces funciones de propósito religioso nos lo revela, además, la ya citada referencia de Alvar Núñez Ca-

beza de Vaca a los cantos, músicas y bailes de los indios de la villa de Trinidad mientras bufaba un horroso ciclón, con el fin de propiciar al terrible meteoro y hacer que aplacara la iracundia que se manifestaba en su torbellino. Probablemente se refiere a esa danza vertiginosa una de las figuras más curiosas de la arqueología cubana, acaso la más típica de todas ellas, la cual ofrece en su morfología plástica "una actividad de baile". Está compuesta por una cabeza antropomorfa, posiblemente una calavera simbólica de un espíritu, a la cual se unen por el mentón dos brazos curvilíneos con sendas manos, en forma de sigma, dando la impresión de un ente en función rotativa. La figurilla antroposigmoidea es indudablemente de emblemismo religioso y parece ser representativa del dios *Huracán* y, quizás también, del terremoto, el cual no era para el indio sino un furioso huracán subterráneo aun no salido de su caverna. Que los indios de Cuba celebraban *areítos* rituales mientras rugía el ciclón así lo atestigua el caso relatado por Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Es, pues, de inferirse que esos *areítos* se caracterizaban miméticamente, no sólo por el estruendo de su música y los lúgubres bramidos de su gritería, según refiere Alvar Núñez, sino también por su forma giratoria y específicamente sinistroversa o sea en sentido contrario a la usual de las manillas de un reloj, que es la dirección única que sigue el torbellino del ciclón en el hemisferio boreal⁸⁵. Y los ademanes miméticos del baile en rueda, llevando cada danzante sus brazos en sigma, son los mismos que señala el P. Du Tertre en ciertos bailes de los caribes antillanos en ocasión de los eclipses de luna, cuando creían que ésta corría peligro de ser tragada por *Mabuya* o la Serpiente Celestial y ellos trataban de bailarle a este monstruo, el *Huracán*, para que no acabara con la diosa nocturna. Así debió de ser entre los bermejos antillanos el *Areíto del Huracán*.

La misma precisión en los meneos o movimientos de la danza, que tanto admiraban los conquistadores, nos indica también que el *areíto* era una función ritual de tipo sacromágico, para cuyo éxito era necesaria la mayor exactitud en todos los actos. Sin esa perfección procesal el rito debía de ser considerado como ineficiente, tal como suele acontecer en muchas culturas semejantes. Así, entre los indios kwakiutl de Norteamérica, el error cometido por uno de los ejecutantes de la danza ceremonial significaba la muerte para el infortunado, según refiere Boas. Entre los negros achantis, cuenta Rattray, cuando los oficiantes recitaban de memoria

las cronologías de los antiguos reyes y de sus proezas, dos sacerdotes armados vigilaban la rigurosa exactitud de las relaciones y cualquier error acarrearba la “eliminación” del infeliz olvidadizo. Sin duda, también en Cuba, la reacción colectiva contra los quebrantamientos de los sagrados ritos debió de ser muy imperativa. Puede dar idea de lo que debió de significar tal indignación entre los indios, lo que hoy se puede advertir en algunos juegos deportivos, cuando los espectadores estallan emocionalmente contra los jugadores que se equivocan o incumplen las reglas del juego, y les lanzan invectivas, botellas y otros proyectiles.

A los europeos conquistadores les llamó mucho la atención el carácter pedagógico e histórico de los *areítos*. Pedro Mártir de Anglería realizó este carácter en una carta al Papa. “Aquí, muy Santo Padre, me permitiréis una digresión. Vuestra Beatitud no habrá dejado de preguntarse con extrañeza cómo hombres poco civilizados, y que no tienen ningún conocimiento de las letras, han guardado después de tan largo tiempo el recuerdo de sus orígenes; es que entre ellos, de toda eternidad, y sobre todo en las casas de los caciques, los *bovitas*, es decir los sabios, educan a los hijos de esos caciques ejercitando su memoria en los acontecimientos pasados. En esa enseñanza se preocupan sobre todo de dos órdenes de estudios. El primero es de un interés general: se trata del origen y de la serie de los acontecimientos. El segundo es de un interés particular: se trata de las grandes acciones realizadas en tiempos de paz o en tiempos de guerra, por los padres, los abuelos, los bisabuelos y todos los antepasados. Cada una de esas acciones es referida por poesías en su propio lenguaje. Les llaman *areítos*”⁸⁶. Oviedo a ese respecto decía: “Assí que tornando a nuestro propósito, esta manera de cantar en esta y en otras islas (y aún en mucha parte de la Tierra-Firme) es una efigie de historia o recuerdo de las cosas passadas, assí de guerras como de paces, porque con la continuación de tales cantos no se les olviden las hazañas é acaescimientos que han pasado. Y estos cantares les quedan en la memoria, en lugar de libros de su recuerdo; y por esta forma recitan las genealogías de sus caciques y reyes ó señores que han tenido, y las obras que hicieron, y los malos o buenos temporales que han pasado ó tienen; é otras cosas que ellos quieren que a chicos é grandes se comuniquen e sean muy sabidas é fixamente esculpidas en la memoria. Y para este efecto continúan

estos *areytos*, porque no se olviden, en especial las famosas victorias por batallas”⁸⁷.

Refiriéndose a las exequias funerarias de los indios, dice Oviedo: “E duraban quince o veinte días las endechas que cantaban e sus indios e indias hacían, con otros muchos de las comarcas e otros caciques principales, que venían a los honrar. Entre los cuales forasteros se repartían los bienes muebles del cacique defunto, y en aquellas endechas o cantares rescitaban las obras y vida de aquel cacique, y decían qué batallas avia vencido y que bien avia gobernado su tierra, e todas las otras cosas que avia hecho, dignas de memoria. E assí desta aprobación que entonces se hacía de sus obras, se formaban los *areítos* e cantares que avian de quedar por historia”. También, en su *Sumario*, indica Oviedo esa función histórica de los *areítos*, con los cuales se trataba especialmente de fijar la cronología y peripecias de los caciques muertos en batalla y cuyos cuerpos no podían ser colocados en el que pudiéramos llamar el “Mausoleo de la Real Casa”. “Bueno es de creer, dice Oviedo, que el que de estos caciques murió en alguna batalla de mar ó de tierra, y que quedó en parte que los suyos no pudieron tomar su cuerpo y llevarlo a su tierra para lo poner con los otros caciques que faltará del número; y para esto y suplir la memoria y falta de las letras (pues no las tienen) luego hacen que sus hijos aprendan y sepan muy de coro la manera de la muerte de los que murieron en norma que no pudieron ser allí puestos, y así lo cantan en sus cantares, que ellos llaman *areítos*”⁸⁸.

Oviedo también tuvo empeño en realzar la función histórica y la belleza de los *areítos* y los comparó a los romances de su patria: “No le parezca al lector que esto que es dicho es mucha salvajez, pues que en España e Italia se usa lo mismo, y en las más partes de los chripstianos (é aun infieles) pienso yo que debe ser assí. ¿Qué otra cosa son los romances é canciones que se fundan sobre verdades, sino parte é acuerdo de las historias passadas? A lo menos entre los que no leen, por los cantares saben que estaba el Rey don Alonso en la noble cibdad de Sevilla, y le vino al corazón de ir a cercar Algecira. Assí lo dice un romance, y en la verdad assí fué ello: que desde Sevilla partió el Rey don Alonso Onceno, quando la ganó, a veynte é ocho de marzo, año de mill e trescientos e quarenta é quatro años. Assí que ha en este de mill é quinientos é quarenta é echo doscientos é quatro años que tura este cantar o *areyto*. Por otro romance se sabe que el rey don Alonso VI hizo

córtes en Toledo para cumplir de Justicia al Cid Ruy Diaz contra los condes de Carrión; y este Rey murió primero día del mes de julio de mil y ciento é seys años de la Natividad de Christo. Assí que han passado hasta agora quatrocientos quarenta é dos años hasta este de mill e quinientos é quarenta é ocho, y antes avían seydo aquellas córtes é rieptos de los condes de Carrión; y tura hasta agora esta memoria ó cantar o *areyto*. Y por otro romance se sabe que el Rey don Sancho de León, primero de tal nombre, envió a llamar al conde Fernán González, su vassallo, para que fuese a las córtes de León; este rey don Sancho tomó el reyno año de novecientos e veynte é quatro años de la Natividad de Christo, é reynó doce años. Assí que, murió año del Redemptor de nuevecientos e treynta é seis años: 'por manera que ha bien seyscientos doce años este mill é quinientos é quarenta é siete que tura este otro *areyto* ó cantar en España. Y assí podríamos decir otras cosas muchas semejantes y antiguas en Castilla"⁸⁹. Los *areítos* eran, pues, en ese aspecto, los archivos y fonotecas de los indios, donde éstos conservaban las crónicas de los grandes hechos tribales y los textos de sus enseñanzas escolares, todos grabados en la memoria colectiva, "fichados" en versos de cantar, catalogados en pasos de danzas y recitados a ritmo de *mayobuacán*. Permítasenos recordar aquí que en nuestra lejana infancia, transcurrida en una isla mediterránea, el maestro de escuela nos hacía aprender, cantando nosotros los discípulos en alta voz y marchando todos rítmicamente en hilera, los nombres de las 49 provincias de España por su orden alfabético, la serie cronológica de los reyes visigodos y la tabla de multiplicar.

No debe maravillarnos ni parecernos inverosímil la gran memoria que tenían que ejercitar los indios para retener sus *areítos* sobre todo los de sus leyendas e historias, y reproducirlos fielmente a cada ocasión. La falta de escritura alfabética o ideográfica, que fijara y perpetuara sus tradiciones y conocimientos, los estimulaba a la composición de cantos mnemotécnicos y les facilitaba el desarrollo de la memoria, como ocurre en los pueblos primitivos, sin alfabeto ni escritura. Bartolomé de las Casas elogiaba la memoria de los indios en general, impugnando en esto como en muchas cosas a Oviedo. "Lo mismo está probado y muy averiguado de la potencia en ellos memorativa, por la buena y favorable disposición, de la cual tienen inmortal memoria, como parece en las cosas diversas y muchas que toman de coro, así de las

eclesiásticas y doctrinas cristianas, como de las mundanas y seculares de sus historias; a cada paso, en cada ermita o iglesia se juntan muchos á decir é dicen las horas de Nuestra Señora, de coro, que en breves días las encomendaron a la memoria, y otras muchas oraciones y devociones en romance y en latín y en sus lenguas, rezándolas ó cantándolas. De la doctrina cristiana no es cosa fácilmente creíble, porque veinte y treinta pliegos de papel escritos hay muchos indios que quasi todos los han tomado en la memoria, con pocos tropiezos los recitan sin pena alguna; de cosas antiguas entre ellos acaecidas y de muchos tiempos pasados, la memoria tienen por historia”⁹⁰.

Según los historiadores castellanos, entonces muy dados a profecías, presagios e intervenciones sobrenaturales, los *areytos* no sólo comprendían los hechos históricos como los romances, sino que a veces se anticipaban a la historia y no sólo decían los hechos pasados sino los venideros. Así nos lo cuenta López de Gómara, no sin cierta socarrona reserva⁹¹. “Contaban los caciques y *babitis*, en quienes está la memoria de sus antigüedades, á Cristóbal Colón y españoles que con él pasaron, cómo el padre del cacique Guarionex y otros reyezuelos preguntaron a su *zemí* é ídolo del diablo lo que tenía de ser después de sus días. Ayunaron cinco días arreo, sin comer ni beber cosa ninguna. Lloraron y disciplináronse terriblemente, y sahumaron mucho sus dioses, como lo requiere la ceremonia de su religión. Finalmente, les fué respondido que, si bien los dioses esconden las cosas venideras á los hombres por su mejoría, les querían manifestar á ellos por ser buenos religiosos; y que supiesen cómo antes de muchos años vernían á la isla unos hombres de barbas largas y vestidos todo el cuerpo, que hendiesen de un golpe un hombre por medio con las espadas relucientes que traerían ceñidas, los cuales hallarían los antiguos dioses de la tierra, reprochando sus acostumbrados ritos, y vertirían la sangre de sus hijos, ó cativos los llevarían. E que por memoria de tan espantosa respuesta habían compuesto un cantar, que llaman ellos *areíto*, y lo cantaban las fiestas tristes y llorosas, y que acordándose desto, huían de los caribes y dellos cuando los vieron. Eche agora cada uno el juicio que quisiera; que yo digo lo que decían”.

De esta predicción ya se había hecho eco el erudito clérigo abad de Jamaica, Pedro Mártir de Anglería, y se la había escrito al Papa: “Ciertos *areítos* compuestos por sus antepasados pre-

decían nuestra llegada. En esas poesías que se parecen a las elegías, deploran su ruina: Los *Naguacochios* —dicen— es decir, los “hombres vestidos”, desembarcarán en la isla, Estarán armados de espadas que, de un solo golpe, partirán a un hombre en dos. Nuestros descendientes sufrirán su yugo”. Y tiempo después reprodujo esta tradición Antonio de Herrera: “Túvose por cierto, dice, que un cacique antiguo dijo a otro, que se conoció en el tiempo del descubrimiento de esta isla, que los que quedasen después de él gozarían poco de su dominio, porque vendrían una gente vestida que los sujetaría a todos y se morirían de hambre, y los más pensaban que estos serían los caribes; pero como no hacían más que robar y huir, juzgaron que serían otros y después conocieron que eran el almirante y los que con él fueron; y este pronóstico pusieron luego en canción, y le cantaban como los demás romances”⁹². Con esta profecía, la conquista con sus hambres y tropelías venía a ser la consecuencia de una predestinación establecida por la inexorable fatalidad sobrehumana y anunciada por los demonios; tal como sucedió también en México, al decir de los historiadores. Las barbaridades de la conquista eran como el irresponsable cumplimiento de los ineludibles designios del Poder Sobrenatural.

Por medio de los *areítos* también se transmitían de generación en generación los mitos y liturgias, conservados en versos que solamente les era lícito aprender a los hijos de los caciques, los cuales en las fiestas los decían a modo de cánticos sagrados, según cuenta Pedro Mártir de Anglería⁹³. Esta restricción significaba, sin duda, un privilegio de casta, de la cual salían los caciques y probablemente los sacerdotes, celosos de que el aparato de la comunicación con los poderes sobrenaturales, sus fórmulas y ritos esotéricos, no pasara a poder de quienes no pertenecían al grupo socialmente dominador.

Los *areítos* tenían, además, otras funciones sociales. Los *areítos* eran la compleja forma que tomaba entre los indios el fenómeno social que hoy decimos “fiesta”, la cual era entre ellos una institución de gran importancia. No solamente como el goce de un excitante placer colectivo que enfocaba los anhelos y energías del grupo humano durante el tiempo de la espera y de la realización. Era una ocasión de establecer y estrechar relaciones no sólo entre los miembros indígenas de la misma tribu, sino entre los alienígenas o de tribus vecinas; y así mismo entre las autori-

dades y los gobernados. El *areíto* era también una importante función social de sentido económico. Ante todo porque era la manera de formalizar el concierto de las fuerzas individuales para una empresa de trabajo colectivo, como la tumba de monte, la siembra, la fabricación de una casa, de un templo, de un batey, de un pueblo o de una gran canoa, la realización de una gran ceremonia sacromágica que asegurase las cosechas o las lluvias y ahuyentase los desastres como el huracán, etc.

Esa institución campesina de la "junta", que actualmente existe todavía en Cuba y otras Antillas y que alguien ha calificado de origen africano, es realmente de base indígena, porque ya los indios antillanos, (como también los negros de Africa, los campesinos blancos de Europa y los primitivos de otros continentes e islas) practicaron esa forma de trabajo cooperativo para las tareas superiores al esfuerzo individual o meramente familiar.

Del consumo económico de tales *areítos* puede decirse lo que de las análogas fiestas sociales de los maoríes escribió Firth, uno de los más agudos analistas de las economías primitivas: "No puede negarse que en tales funciones había un considerable derroche, una descuidada destrucción de alimentos, que sólo podía tener excusa en la tradición social que consideraba a la generosidad como una primera virtud, aun cuando llevara al exceso. Hubiera sido ofender los cánones del buen gusto si se observara una estricta economía. La etiqueta requería una superabundancia de alimentos en tales acontecimientos, aun cuando amenazara la escasez para el futuro. A veces, el apremio de tales sentimientos era más fuerte que las restricciones impuestas por una prudente economía"⁹⁴.

Las Casas, refiriéndose a los *areítos* de los indios de Cumaná, dice: "la costumbre déstos era, que cuando cuasi amanecía y quería anochecer, lo que llamamos en España entre lubricán o entre dos luces, comenzaban con diversos instrumentos (...) y con cantos y saltos, al son de las voces y atabales comiendo y bebiendo; por ocho días enteros no paraba la fiesta". En otro lado insiste Las Casas en que "suelen gastar ocho días arreo en bailes y banquetes", lo cual significaría ciertamente un gran dispendio; pues no solían ser escasos los participantes. El cacique "por grande fiesta mandaba juntar los principales de su tierra y allegábanse muchos hombres y mujeres". Muchos *areítos* reunían centenares de personas. En el *areíto* que dió la cacica Anacaona al gobernador

de la Española, “andaban en la danza más de trescientas doncellas, todas criadas suyas, mujeres por casar”. Sin duda, aquél fué un sarao excepcional, pues la cacica “no quiso que hombre ni mujer casada (o que hubiese conocido varón) entrasen en la danza o *areíto*”⁹⁵. Pero en las fiestas menos selectas de calidad, la cantidad de los participantes, hombres y mujeres casadas y vírgenes, era mucho mayor. Las Casas, ya lo vimos, habla de que en los *areítos* de Cuba tomaban parte hasta 500 o 1000 indios juntos, hombres y mujeres.

Al parecer de Las Casas, los banquetes de los *areítos* no eran opíparos. Cuenta el sobrio dominico que “cansados de bailar y cantar, y de referir y llorar sus duelos, sentábanse a comer en el suelo, donde tenían aparejada sus pobres comidas, por mucho que las quisiesen hacer espléndidas, porque todo cuanto los indios quieren juntar, es todo lacería comparado a nuestros excesivos y desafortunados banquetes; eran gallinas, o venados, o conejos, o pescados de mar o de ríos, según de la una parte o de la otra están más cerca, y éstos asados o cocidos, y no haciendo dellos tan exquisitos y superfluos manjares como nosotros hacemos”. Pero, de todos modos, la comida no debía ser parca, porque a renglón seguido dice Fray Bartolomé que “la comida duraba dos y tres horas”, y que durante ellas ni una sola vez bebían, “sino después de hartos”. Había, pues, hartura de comida como luego la había también en la “bebedura” embriagadora, “la cual era vino hecho de maíz, que para emborrachar tiene harta fuerza”, del que, según Las Casas “bebían hasta no poder más o que se acababa el vino aparejado y se vaciaban las vasijas”. En otro lugar dice el mismo historiador; “comen hasta hartarse y beben hasta embeodarse y el que más bebe y se destempla es de todos por más valiente y valeroso estimado”⁹⁶. Un convite a tan numerosos comensales y con tal *buffet*, como hoy se diría, que ritualmente lograba la hartura, era sin duda una “fiesta de sociedad” muy costosa, en la cual “se echaba el resto”. Con el *areíto* iban siempre el banquete y la bebida, no sólo con abundancia sino con despilfarro. Es decir con “esplendidez” porque con ello se trataba por el organizador de la fiesta, fuese un cacique o un magnate, o un pueblo, de ganar “esplendor”. En esas fases primarias de la organización económica, son de carácter institucional ciertos actos de exhibición y de alarde de riqueza y de “consumo conspicuo” para lograr un subido rango social.

En todo tiempo ha existido el alarde de riqueza como un trascendente "figurao" económico para ganar prestigio e influencia. Aun en la economía burguesa contemporánea existe la función del despilfarro, como enseñó Thorstein Veblen. Pero entre los indios, donde no existía el capitalismo, ni el dinero en la forma actual, ni el poder de la acumulación de la riqueza, como establecieron ante ellos los europeos de Colón, la riqueza tenía un valor social de ostentación que, entre otras maneras, se manifestaba por las grandes cantidades de alimentos y bebidas y por los grandes convites y saraos que el potentado tenía que dar a sus subordinados y a sus colegas, como medio correlativo de distribución e intercambio de los valores económicos. Esta obsequiosidad entre los indios no significaba, pues, que fueran manilargos por vicio sino por costumbre institucional. No sólo porque aquélla era signo de alto rango sino porque había de ser correspondida con económica reciprocidad, la cual era impuesta también por las normas tribales. A los conquistadores les sorprendió siempre esta típica liberalidad de los indios con ellos. Las Casas, al referir la acogida que hicieron a Hernán Cortés los indios de Cozumel, dice que "trujeron sus presentes de gallinas, pan de maíz, y mucha miel y frutas, porque *nunca jamás los indios vinieron a los españoles manvacios*, y es costumbre también muy antigua entre sí". Pero aquéllos eran dadivosos porque el intercambio de presentes era en ellos una consuetudinaria institución social de distribución económica.

Quien describa la economía de los indocubanos, lo cual está por hacer, tendrá que explicar cómo entre ellos existieron esas mismas instituciones económicas que ya han sido estudiadas en otros pueblos de análoga primitividad económico-social. Y entre éstas está la "fiesta", que los antillanos llamaban *areíto*, que no sólo era un canto o un baile, como suele creerse, sino una complejísima institución de cohesividad y funcionamiento social. Se acepta que el derroche de alimentos en esas fiestas era en parte debido a que no se sabía el número de invitados que asistirían. Sólo aproximadamente podía imaginarse a cuántos ascenderían los visitantes, y como las reglas de hospitalidad nativa requerían un generoso tratamiento de todos los concurrentes, la tendencia era pecar siempre por exceso. Una insuficiente provisión que no permitiera atender a los visitantes, aun a los no esperados, exponía a los huéspedes a indirectas y pullas contra su ridícula ruindad, quedando resentida su reputación. Cierta cantidad de derroche

era, pues, debida a esa carencia de equilibrio o defecto de organización que daba por resultado un exceso de provisiones y no al descuido o actitud imprevisora con respecto a los alimentos. Pero las causas del despilfarro eran, de todos modos, inevitables. "Las fiestas y obsequios de esa clase muestran lo que eran capaces de hacer los jefes y sus subordinados en su mutua emulación para mantener su fama de generosos; e igualmente la intensidad de la obligación en que se incurría al aceptar la hospitalidad en una fiesta. No sólo la perspectiva de tener que obsequiar a invitados, sino el hecho de haber sido atendidos como tales era asunto de grave responsabilidad. Dando una fiesta se satisfacían las obligaciones contraídas, el ser festejado imponía nuevas obligaciones, y cuanto mayor era el esfuerzo de una parte, mayor era luego el de la otra parte para sobrepujarlo (...) Cada fiesta dada por una tribu a otra imponía a los obsequiados la obligación de devolver la hospitalidad en el futuro. No se fijaba tiempo, pero el honor tribal requería que tan pronto como se habían acumulado los suficientes recursos se concertara una similar reunión, en la cual los invitados serían festejados convenientemente. El fracaso en devolver la fiesta constituía una de las más severas faltas sociales, la de inhospitalidad y egoísmo. Además, la etiqueta requería que la segunda función, a ser posible, debía sobrepasar a la primera en abundancia y calidad de obsequios. El buen nombre de la tribu así lo exigía". De todas maneras, las fiestas eran notables acontecimientos, que inevitablemente imprimían sus huellas en la economía de la siguiente estación, pues casi todas dejaban los almacenes de la aldea casi vacíos, y como consecuencia en peligro la prosperidad de los meses inmediatos. Entonces la comunidad frecuentemente tenía que acortar las raciones hasta la próxima cosecha, y en tales períodos la regla era hacer una comida al día, siendo frecuentemente las mujeres y los niños los primeros en sufrir la escasez.

Para la celebración de tales fiestas, que eran obligatorias, se imponía una mayor extensión de las siembras y labores, lo cual podía a veces lograrse por un mayor esfuerzo colectivo; pero, dada la economía de los indios, extractiva y de incipiente agricultura, bastaban los azares de un huracán, de una inundación, aún sin las epidemias y las guerras, para trastornar todo el equilibrio económico y ocasionar el hambre. Leyendo los modernos relatos de la misérrima situación actual de los indios en ciertas regiones de

América, sobre todo en las andinas por no decir en todas ellas. lo gravosas que son para aquellos indígenas las celebraciones populares de las tradicionales fiestas eclesiásticas, que los obligan a ingentes dispendios, para gastos del culto, o sea de los clérigos, las imágenes, los cohetes, las músicas, los vestidos, las máscaras de los bailes y procesiones, las comidas y las bebidas hasta la embriaguez... y al consiguiente estado de perenne adeudamiento, pobreza, ignorancia, desnutrición, enfermedad y opresión de la indiada, después de siglos de supuesta civilización y cristiandad, uno puede comprender, por esas ruinosas celebraciones de Corpus Christi y de santos, lo que debieron de significar las fiestas de los *areítos* y sus resonancias en la vida social, así en lo depresivo como en lo compensador.

Como observa Firth: "Sin duda las fiestas fueron a veces muy gravosas para los nativos por razón de las pasadas obligaciones que imponían, y algún malestar económico hubieron de sentir como resultado del consumo de todas las reservas de provisiones; pero decididamente sobrepujan a todos esos males el beneficio que resultaba al proporcionar un objetivo y un estímulo para el trabajo, al dar ocasión a un intercambio de obligaciones, al romper la monotonía de la vida ordinaria, al dar oportunidad de extender el contacto social y la discusión sobre asuntos políticos, en hacer olvidar las divisiones de la tribu y al enlazar una tribu con otra. Donde se ha llevado a cabo una investigación especial, se ha visto que similares efectos se han obtenido con las fiestas de otros pueblos en las islas del Pacífico, y debemos deplorar la impremeditada intervención que frecuentemente ha tendido a extirpar de la vida nativa una institución de tanto valor cultural"⁹⁷. Así fueron los *areítos* indoantillanos en el aspecto económico de su función social. Los clérigos españoles, no pudiendo adaptarlos en las Ancillas, los combatieron tenazmente por su íntima relación con la paganía, con los ritos de fertilidad y orgiásticos y con las borracheras; pero los *areítos* murieron por razón de economía más que por razón de pecado. Eran incompatibles con la estructura económico-social que los castellanos trataron de imponerles.

Apuntadas las funciones sociales del *areíto*, sin conocer las cuales no pueden apreciarse debidamente sus expresiones artísticas, porque ningún fenómeno cultural puede ser avalorado si no

en relación integral con todas sus funciones, tornemos a sus aspectos estéticos, de canturía y bailoteo.

La música india era principalmente vocal. Con las cuerdas vocales se expresaban las melodías; pero aún en el caso de tocarse en algún instrumento de viento como una flauta, éste no era sino un sustituto de la voz.

De los datos ya expuestos se deduce que los temas de las canciones indias abarcaron todos los intereses y peripecias de su vida colectiva, desde los más trascendentales hasta los más livianos, según fuese la finalidad del canto. Los indios cubanos, como los indios en general, cantaban para todo. "El canto, entre los indios, es, en efecto, mucho más que una música verbal; es una parte de la vida misma y contribuye a alterar sus destinos. Utilizan sus cantos, dice Le Jeune,⁹⁸ para mil propósitos; cantan estando enfermos y sanos, en las fiestas, en los peligros y sufriendo". Probablemente el canto más embrionario fué el meramente oral de los conjuros y de las oraciones que usaban los *bebiques* o sacerdotes-hechiceros en sus prácticas sacromágicas. Ya Fray Ramón Pané, al relatar cómo eran las curaciones de los enfermos, señalaba las mascadas de tabaco y vomitivos para las purificaciones preliminares y decía: "entonces empieza el canto". El canto debió de secundar tales ritos para aumentar su sacripotencia. Probablemente el brujo usaba lenguajes esotéricos, voces insólitas, falsetes, gangosidades, gritos y ululatos para simular el habla de los seres misteriosos. Y sin duda esos cantos eran de frases breves, de escasos tonos y fuertemente rítmicos, ajustados éstos y las melodías a las exigencias del lenguaje. El ritmismo debió de predominar en esos cantos y no la melodía; aún en la música instrumental a juzgar por la naturaleza percusiva de sus instrumentos.

Es posible que entre los indios antillanos hubiese la "canción personal", o sea la exclusiva de un individuo, sin que nadie sino él pueda entonarla, como ocurre en otros pueblos indoamericanos. Le Jeune dice en su *Relation* de 1636: "Cada cual tiene su propia canción, que nadie se atreverá a cantar sin inferirle una ofensa. Por esta razón a veces entonan un canto que pertenece a sus enemigos, con deliberado objeto de agraviarlos". La "canción personal" es evidentemente una parte de la magia o de la "medicina" que cada indio posee y que tiene poder como tal. Un tipo especial de canto comprende las espontáneas melodías que conciben soñando o bailando, a las cuales los indios atribuyen especial signi-

ficación como revelaciones del poder sobrehumano, muchas de ellas asociadas con algún animal, que se revela como tutelar de aquel a quien trasmite el canto. Quizás el aspecto más pintoresco y patético de la vida del indio es el canto de muerte con que cada indio trata de enfrentarse con su fin, a veces compuesto en el mismo instante supremo, a veces preparado con antelación; si le es posible, el indio muere cantando; y el aliento de vida se desvanece en el mundo de los espíritus como un aliento de canto". Dado el uso del canto en sus ceremonias de magia, es verosímil que los cubanos también conocieran ese género de canciones, pero nada consta en tal sentido.

Las canciones de los indios antillanos debieron de ser de tipo preferentemente dialogal como consecuencia de la intensa e íntima socialidad que caracteriza toda su vida. En cuanto a la estructura de los *areítos*, éstos eran antifonales o responsoriales, como se deduce claramente de lo expuesto por Oviedo, al decir que "esta manera de bayle parece algo a los cantares é danzas de los labradores", que él vió en España y Flandes, "baylando hombres y mugeres en muchos coros, respondiendo a uno que los guía ó se anticipa en el cantar, segund es dicho"⁹⁹. Dice Las Casas: "todos al son de sus instrumentos musicales cantaban unos y respondían otros, como los nuestros suelen hacer en España". El canto del *areíto* era, pues, dialogal. Lo iniciaba uno y le respondía el coro. El solista, quien "levantaba el canto", como hoy se diría en el vernáculo de Cuba, era llamado *tequina*. Según Pedro Mártir, a los *areítos* "se les canta cada uno con un aire apropiado a las circunstancias". Y según Oviedo, se usaban dos tonos, así por el *tequina* como por el coro, el cual cantaba al "tono alto o bajo que la guía les entonaba". Decir, como López de Gómara, que los *areítos* "tiran a tristeza al empezar y paran en locura", es afirmación referente al típico *accelerando* de los bailes cuando son de finalidad mágica, mística u orgiástica, como todavía puede advertirse en la música afrocubana, y en la "beodera" con que terminaban éstos *areítos*.

Esa carácter antifonal o responsorial de los cantos indios, al menos en los *areítos*, presupone la coordinación de un solista y un coro. Y así se evidencia por las menciones de los cronistas. El *tequina* era el que iniciaba el canto y el coro le respondía. Se ha escrito que: "como con frecuencia se hacía uso de canto, distinguíase con el epíteto de *samba*, entre los indios cubanos, a los

individuos que dedicados al arte estaban encargados de dejar oír sus voces en las distintas festividades”. Así dice A. de Gordon¹⁰⁰, dando a Bachiller como referencia. Bachiller dice que *Samba* es el nombre de “las encargadas de cantar los *areítos*”¹⁹¹. tomando este error de Edgar La Selve¹⁰²; pero este aserto carece de fundamento. *Samba* es voz africana que corre mucho por América en varias excepciones, algunas de ellas relacionadas con cantos y bailes; pero nada tuvo que ver con los indios precolombinos. En Haití, todavía hoy, se llama *samba* a quien dirige el coro, al “principal *chanteur et chansonnier*” de las danzas corales propias de los ritos del *vodú* y divertimientos populares; y de ahí procede el error anacrónico de tomar por nombre indio, equivalente a *tequina*, lo que es innegablemente un vocablo bantú.

El *tequina*, “guiador” o “maestro”, entonaba la frase del canto y callaba mientras los demás respondían con las mismas palabras, lo cual aseguraba la fijación de la frase y su significado en la conciencia colectiva. La estructura dialogal de los cantos daba una gran independencia al *tequina* o solista, el cual, dueño de su frase, decía lo que era debido según la liturgia tradicional para cada caso, o lo que era necesario para la función ocasional a que servía el *areíto*: un pregón, una sátira, un chiste, etc. Como dice Oviedo, a veces “se inventaban otros cantares” y hasta danzas. El *tequina* era, pues, un verdadero “guiador” y podía improvisar a su antojo si la oportunidad lo permitía.

El *tequina* podía ser hombre o mujer, según Oviedo. Según éste, hacían los *areítos* “algunas veces los hombres solamente y otras las mujeres por sí”. El esfuerzo del *tequina* era, sin duda, muy agotador si se tiene en cuenta que los *areítos* duraban muchas horas arreo; por lo cual, como cuenta Oviedo, “algunas veces se remudan aquellas guías o maestros de la danza; y mudando al tono y el contrapás, prosigue en la misma historia, o dice otra (si la primera se acabó) en el mismo son u otro”¹⁹³.

Dada la importancia de las funciones del *tequina* y de las personales dotes de capacidad que su cargo requería, era natural que se distinguieran ciertos individuos por su arte sobresaliente. Oviedo recuerda cómo “algunas veces se inventan otros cantares y danzas semejantes por personas que entre los indios están tenidos por más discretos y de mejor ingenio en tal facultad”. Estos *tequinas* serían quizás profesionales, u oficiales como los canto-

res u oradores de corte; pero en los *areítos* vulgares el puesto de guiador sería espontáneo o escogido por el grupo de los "*areitantes*" (*passez le mot*). Es muy probable que en ciertas liturgias de magia o religión el solista antifonero fuese un *bebique*, sacerdote o hechicero, el mismo que dirigía toda la función, el que en ella "llevaba la voz cantante". En tales ceremonias litúrgicas siempre hay un oficiante supremo que es el único que "tiene la palabra" sacra y operante del portento, aun cuando sean muchos los ministros, acólitos y coristas que lo acompañen en el desarrollo del rito. Pero, no obstante esos *tequinas* que pudieran denominarse *ex officio*, es muy verosímil, a juzgar por el citado texto de Oviedo, que en las Antillas como en el Perú y en México hubo bardos encargados de transmitir los cantos tradicionales y de producir otros por su propio genio. El germen de esta institución aparece en muchas tribus indoamericanas, en las cuales los ritos y misterios se transmiten en cantos tradicionales y ésa debió de ser función permanente de ciertos *tequinas* de profesión.

Tequina es vocablo equivalente a "maestro", es decir el profesional distinguido por su capacidad superior en cualquier arte. Lo dice Oviedo¹⁹⁴, refiriéndose a los indios de Tierra-Firme: "Para comenzar las batallas, o para pelear, y para otras cosas muchas que los indios quieren, tienen unos hombres señalados, y que ellos mucho acatan, y al que es de estos tales llámanles *tequina*. No obstante que a cualquiera que es señalado en cualquier arte, así como en ser mejor montero o pescador, o hacer mejor una red o un arco u otra cosa, le llaman *tequina*. Así que el que es maestro de sus respnsiones y inteligencias con el diablo, llámanle *tequina*". Y tratando de los *areítos* dice "guía uno y dícenle que sea él el *tequina*, esto es el "maestro".

En esos *tequinas* hemos de ver los primeros poetas y "literatos" de Cuba, y también sus primeros músicos en el orden histórico. En cuanto a las primeras manifestaciones de las bellas artes de la palabra en Cuba, que en este caso de los indios sólo con gran impropiedad se pueden decir *literatura* porque ellos no tenían letras, sería de interés entretenernos un tanto más, analizando los escasos datos que se obtienen de las narraciones de los cronistas en cuanto al contenido poético de sus recitados; pero este tema queda fuera de nuestro propósito y lo dejamos para los estudiosos de la historia de Cuba, quienes no podrán negar que los cubanos aborígenes, antes de que llegara Colón a su isla, ya tenían folklore,

historia, oratoria y poesía amorosa, épica, elegíaca, religiosa, guerrera, etc.; en fin, tenían "literatura". Ciertamente es que esta "literatura preliteraria" de Cuba pronto desapareció toda ella, sustituida por la postiza e injertada de los blancos conquistadores y la también forastera y, como la indiana, ingráfica o analfabética, de los negros africanos; pero no puede prescindirse de su consideración como una real poesía cubana, si se trata en verdad de componer una *historia de Cuba* y no particularmente, como suele ocurrir casi siempre, de una *historia de la literatura hispánica de Cuba*, que es su expresión troncal y mejor, pero no la única del pueblo cubano. Suprimir de la literatura cubana las poesías de los *areítos* o los discursos históricos y filosóficos de Hatuey y del cacique de Macaca, aún cuando sólo haya llegado a nosotros un poco de su espíritu y aún menos de su externidad formal; o ignorar, sólo por ser "cosa de negros", la actual riqueza folklórica que los cubanos de piel oscura han heredado de sus abuelos de varias culturas africanas, es tan incorrecto como lo sería borrar de la historia literaria de España, por no pertenecer al idioma castellano, los nombres de Marcial, Séneca, Prisciliano y los juglares gallegos, o los de Ziriáb, Averroes, Maimónides y Abencuzmán.

En ocasiones solemnes el guiador del baile era quien debía de tañer un *mayobuacán* portátil, acompañando con sus toques rítmicos las frases del canto y los pasos del baile; pero es de presumirse que en los *areítos* de numerosos participantes sería insuficiente el tañido de un sólo tambor y que serían varios los tocadores de *mayobuacán*, los cuales marcharían al frente de la teoría danzante o tocarían en el centro de la rueda de los bailadores, acompañados del son de otros instrumentos, como flautas y pitos, y sobre todo del ruido de los cascabelejos que los danzantes llevaban en los cintos, brazales y jarreteras.

La gran afición a bailar, que tenían los indios antillanos, llamó la atención de los historiadores, desde los primeros años del descubrimiento y población. Ya Pedro Mártir de Anglería dice que "los indios aman también la danza, siendo bastante más ágiles que nosotros, en primer lugar porque a nada se dedican con más gusto que a la danza, y en segundo, porque van desnudos y los vestidos no pueden entorpecerlos".

Los ejecutores de un *areíto* bailaban, sin duda, con todos los músculos de su cuerpo y no sólo con las piernas. Así ocurre en

las danzas primitivas, por lo general. Las Casas dice que “dando mil saltos y haciendo mil gestos”. Describiendo ciertos antiguos bailes *mitotes* de México, Cervantes de Salazar cuenta que los indios cuando danzaban en los templos hacían diferentes mudanzas e iban “magnifestando sus buenos o malos conceptos, sucios o honestos, con la voz, sin pronunciar palabras y con los meneos del cuerpo, cabezas, brazos y pies, a manera de matachines, que los romanos llamaron *gesticulatores* que callando hablan. A este baile llamaron los nuestros *areíto*, vocablo de las islas de Cuba y Sancto Domingo”¹⁹⁵. Según Las Casas, Oviedo y otros, los indios en los *areítos* “danzan sueltos y trabados de la mano”, o bien “trabados brazo con brazo”, “en rengle” o sea en hilera, o en corro, “a la redonda yendo y viniendo”, o “en arco”, formados los danzantes en línea semicircular, o “en muela”, es decir formando ángulo la línea de los bailadores. Por sus pasos se mueven “adelante y atrás a manera de un contrapás”, ora “pasean”, ora “saltan”, ora “voltean”. Lo cual no impedía que en conjunto y por lo general todos bailarían muy ordenadamente sus ritmos, ajustados a la danza colectiva. Las Casas admiraba este arte coreográfico de los *areítos*, diciendo: “... era cosa de ver su compás, así en las voces como en los pasos, porque se juntaban trescientos o cuatrocientos hombres, los brazos de los unos puestos por los hombros de los otros, que ni una punta de alfiler salía un pié más que el otro, y así de todos”¹⁰⁶. Y en otra ocasión escribe Las Casas: “El principal de cada lugarejo guaba y regulaba los suyos, bailando, y saltando, y cantando todos juntos, con tanto compás y orden, que las voces, y saltos, y meneos de todos no parecían sino una voz, y saltos y movimientos de sólo uno”¹⁰⁷. Según el mismo Fray Bartolomé: “Las mujeres por sí bailaban con el mismo compás, tono y orden”.

Con los escasos datos de los cronistas no se puede aventurar hipótesis alguna acerca de si esa forma de baile “en corro” se relacionaba con el tipo de casa circular que era el *caney*, siguiendo la teoría de Curt Sachs que hace correlativas las formas del baile con la construcción de la casa¹⁰⁸. Según este musicólogo, los bailes circulares corresponden a pueblos de chozas en círculo y los bailes en filas a aquéllos de casas rectangulares. Los indocubanos tenían *caneyes* de planta circular y *bobíos* de base rectangular, si bien no sabemos si una y otra forma arquitectónica procedían de culturas originariamente distintas, como es verosímil.

El *caney*, que era el edificio principal, de función religiosa y tribal, tenía la planta circular como los templos de Mesoamérica consagrados a *Quetzalcoatl* y demás dioses del terrífico huracán¹⁰⁹, y es probable que los *areítos* de tipo circular o espiraloide se refiriesen a los ritos consagrados a ese temidísimo meteoro. En Cuba los indios tenían también casas de base rectangular y los *areítos* se bailaban “en corro” y “en rengle”, en rueda o en hilera, y también en líneas sinuosas como la serpiente, según la hipótesis de Sachs, Marro y otros; pero nada puede inferirse con visos de seguridad tocante a esa correspondencia de ciertos fenómenos morfológicos y decorativos en las diversas artes plásticas.

Que en los *areítos* debió a veces de comprenderse algún alarde de resistencia física, parecen demostrarlo las condiciones de algunos de tales bailes, que serían de ese tipo especial y a ese efecto organizados. López de Gómara, aludiendo al final de ciertos *areítos*, dice que los indios en la fiesta “comen callando y beben hasta emborrachar. Quien más bebe es más valiente y más honrado del señor que les da la cena”. Pero los *areítos* a veces representan un agotador consumo de energía física, pues según se lee en los cronistas “les dura tres o cuatro horas, sin tomar resuello”. Los indios “bailan seis horas sin descansar, algunos pierden el aliento”. El baile del *areíto* “a veces les dura desde un día hasta otro”. Y sobre todo, se advierte que “el que más baila es más estimado”. Esto hace pensar si ese tipo de *areíto* sería un rito de *passage* que tenían que “pasar” los jóvenes para justificar su valor; una ceremonia equivalente a esa curiosa danza de prueba que tenían los aruacas de Guayana, en la cual los bailarores, cada uno con un látigo en la mano, apenas comenzaba la danza ellos marcaban el compás con latigazos dados al unísono, y de tiempo en tiempo se destacaba una pareja de ellos que, frente a frente, se entraban a zurriagazos rítmicos, cada uno contra las rodillas del otro, hasta que uno se rendía¹¹⁰. Este baile era un rito de *passage*, como diría Van Gennep, para entrar los hombres en la plena varonía tras esa prueba de resistencia. Pero no hay dato para creer que la practicasen los indios antillanos. Los cronistas seguramente habrían señalado entre los aruacas de las Antillas un rito tan sorprendente, si allí lo hubiesen descubierto.

Las danzas de los *areítos* eran, sin duda, miméticas, como lo son todas las primitivas y particularmente las rituales que constituyen una presentación mágica, pre-presentación o re-presenta-

ción". En ocasiones imitarían con sus ademanes y pasos las faenas que se proponían realizar, para cuyo rito propiciatorio era el *areíto*. Las Casas refiere un caso en que "de cada compañía iba uno delante, vueltas las espaldas, hasta la puerta de la casa del señor, entrando en la casa, no cantando; uno fingía que cazaba, otro que pescaba, los demás modestamente saltando; y así entrados, usando del arte oratoria como si la hubieran estudiado, alababan al rey o señor y a sus progenitores y sus hazañas con diversos gestos y ademanes"¹¹¹. López de Gómara, refiriéndose a los indios de Cumaná, dice que "entran luego todos haciendo seiscientas momerías: unos hacen del ciego, otros del cojo; cuál pesca, cuál teje, quién llora, quién ríe, y uno ora muy en seso las proezas de aquel señor y de sus antepasados"¹¹².

Acaso en alguna de esas pantomimas trataban de evocar a tales o cuales dioses, cuyas eran las tareas o figuras a que aquéllos aludían con sus movimientos alegóricos, tal como ocurre hoy día en Cuba con muchos bailes de la santería afroide. El P. Du Tertre, que trató de los indios de las Antillas francesas, describe un baile que aquéllos ejecutaban durante los eclipses de luna, cuando creían que *Maboya*, la Serpiente del Viento, se la iba a tragar. Todos bailan entonces en ronda, "saltando los dos pies juntos, una mano sobre la cabeza y otra sobre la nalga; sin cantar, pero lanzando de cuando en cuando gritos lúgubres y espantosos"¹¹³. Por todos esos detalles se deduce que ésta no era sino una danza mimética del huracán, según explicamos permenorizadamente en otro lugar¹¹⁴. De los *areítos* de Puerto Rico escribió Iñigo Abad: "Todos sus bailes eran imitación de algún asunto (...). El de la guerra era el más expresivo de todos; en él se representaban todas las acciones de una campaña completa, la partida de las tropas, su entrada en el país enemigo, las precauciones del campamento, las emboscadas, el modo de sorprender contrario, la furia del combate, la celebración de la victoria, la conducción de los cautivos; todo se representaba a los espectadores con tanto ardor y entusiasmo que parecía combatían de veras, conformaban los gestos, fisonomía y voces a las circunstancias respectivas del asunto, acompañando siempre la música y canto"¹¹⁵. La mímica jugaba, pues, un gran papel en la coreografía indoantillana. Toda danza primitiva de carácter ritual es pantomímica y con frecuencia se desarrolla en forma de mimodrama. Esta elocuencia mímica es observada entre los actuales indios suramericanos, en cuyas historias y danzas

se imitan todos los gestos, ademanes y movimientos de los personajes y animales que intervienen en la acción. Ciertos bailes rituales de los indios, dice el Marqués de Wavrin, "exigen la colaboración de verdaderos actores".

Parece que en los *areítos* de los indios, como suele ocurrir en otros pueblos de culturas similares, los hombres se adornarían por lo general más que las mujeres. Según los cronistas, éstas a veces tomaban parte en los *areítos* "desnudas y sin pintura alguna si eran doncellas", pero si casadas usaban "sólo unas bragas", es decir las típicas *naguas* o *enaguas*, tejidas de algodón. Según Gómara: "Las mujeres se untan con estas colores para danzar sus *areytos* y porque aprietan las carnes"¹¹⁶.

Los ritualismos simbólicos de los *areítos* exigían en los bailarines ciertos elementos decorativos. Sobre todo se pintaban el cuerpo de rojo, con el zumo de la bija, y de negro con jugo de la jagua, como hacían en todas las ocasiones ceremoniales. Sin duda, los bailarines iban "muy galanes". Según Las Casas y otros contemporáneos suyos, "tiznase de veinte colores y figuras; quien más feo va les parece mejor". Iban "pintados de negro, colorado, azul y otros colores", o "enramados de flores y plumajes, unos con coronas, otros con penachos, otros con patenas de oro en el pecho"; "y todos con caracoles y conchas a las piernas para que suenen como cascabeles y hagan ruido". Las Casas, contando de los indios de Cumaná, dice que "allegábanse muchos hombres y mujeres adornados cada uno de las mejores joyas, y si se vestían de algo, al menos las mujeres con lo mejor que alcanzaban: poníanse a las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos sartales de muchos cascabeles, hecho de oro y otros de hueso. Si andaban todos desnudos, pintábanse de colores los cuerpos y las caras, y, si alcanzaban plumas, sobre aquéllas tintas se emplumaban".

Es verosímil la afirmación de Fewkes de que las plazas de los pueblos indios, o *bateyes*, sirvieran para los *areítos*. Los cronistas, como bien indica Sven Loven¹¹⁷, nada dicen de la existencia de recintos especialmente destinados a bailar; pero dado el carácter religioso de los *areítos*, concordante con el también religioso de los *bateyes*, es probable que en éstos se celebraran las ceremonias. Sin excluir, quizás, los *areítos* mortuorios, como piensa Fewkes. Pero no todos los *areítos* tenían que celebrarse en el *batey* o recinto

donde se efectuaban los religiosos juegos de pelota. Las Casas dice de los *areítos* que tenían lugar con los “indios sentados en torno de una plaza y si no en lo más ancho de su casa”, o sea en el *caney* del cacique, en el palacio, templo o edificio de las ceremonias públicas. Y no se piense que éste tenía necesariamente que ser reducido, pues en algunas de las rústicas habitaciones de los indios podían caber muchos de ellos.

En las descripciones de los *areítos* indios no aparecen más instrumentos musicales que los *cascabeles* y los *atabales* roncós que dice Las Casas, o sea “aquel mal instrumento”, a que se refiere Oviedo; es decir el *mayobuacán*, y aún este autor señala que los *areítos* se celebraban “sin él”, o sea con sólo la música de los cantos y con el rítmico golpe de los pies en el “contrapás”. El nombre de *areítos* fué luego aplicado por los castellanos a ciertos bailes, como los *mitotes* de Nueva España, los *taguí* del Perú, etc.; pero estos bailes de Tierra-Firme solían ser de más atractiva belleza. Según Oviedo escribe, “los (*areytos*) de esta isla, cuando yo los ví el año 1515, no me parecieron cosas tan de notar como las que ví antes en la Tierra Firme y he visto después”. Alonso de Zorita, al referirse a los *areytos* continentales, dice que éstos le “hacen muy gran ventaja” a los antillanos, en los cuales “el canto era muy tosco”¹¹⁸. Debemos, pues precavernos de confundir los *areítos* verdaderos de las Antillas con otros bailes de más valor estético entre los indios de México, y rechazar la errónea afirmación de Sánchez de Fuentes, cuando refiriéndose a que “Rubén M. Campos, el notable escritor y crítico mexicano, nos habla de los cantos y bailes primitivos de los aztecas”¹¹⁹, quiere inferir de este autor “cómo los *areítos* también fueron cultivados por éstos *en igual* forma que lo hicieron nuestros *siboneyes*”¹²⁰. Lo cual no es cierto, porque no se sabe si los *siboneyes* bailaban *areítos* como hacían los *taínos*, ni los *mexicanos* danzaban “en igual forma” que los indios de Cuba, ni Campos dijo tal cosa.

Advirtamos así mismo que danzas ceremoniales y mímicas parecidas a los *areítos* estilábanse también entre ciertos pueblos indios de Norteamérica, próximos a Cuba, o sean los seminóles de Florida, los *creeks*, los *natches*, etc. como fiesta religiosa y ritos agrarios de juegos de pelota, propiciatorios de las lluvias y para bendición de los primeros frutos. Sin que faltaran al final las beoderas orgiásticas¹²¹. Pero cualesquiera que fueran las conexiones étnicas en la ancestralidad de unos y otros indios, no pa-

rece que hubiera interfluencias directas entre ellos en aquellos tiempos.

Fuera de los ya transcritos detalles que dan los cronistas, no hay otros para formar mejor juicio de los *areítos*. En el ya citado libro de Roberto Mateizan se insertaron estas antojadizas inexactitudes, además de las ya citadas, respecto a la música indocubana: “El *areíto* no era el baile aborigen, como generalmente se cree y aún se determina en los libros didácticos”. (...) En su verdadera acepción, el “*areito*” era el verso, que como factor poético, llenaba la condición retórica de la balada y como pieza musical tenía la significación de himno y de plegaria”. Mucho más grave y más falto de verdad es lo siguiente: “Los bailes propiamente dichos eran varios: *diumba*, *titiritaina*, *changüí* y *jarana*. Entre éstos, la *diumba* era el más característico. Mientras unos tocaban y cantaban, otros bailaban¹²². El *changüí*, cuya significación se ha trastornado, era un baile que se ejecutaba repitiendo el mismo contoneo¹²³. La *jarana*, más que el nombre de una danza, era el calificativo de la fiesta en que se bailaba por breve tiempo. Y por fin existía la *guaracha* que era la canción que se improvisaba de momento (*sic*) y que muy bien puede corresponder al *guateque* de nuestros campesinos”. Pero todo esto es irreflexivo y sin el menor fundamento. Esos nombres y bailes no son sino españoles o afroides, como se indica en nuestras anotaciones y en nada se relacionaron jamás con los indios de Cuba.

No puede sostenerse que los indios cubanos tuvieran manera conocida de “escribir” su música, o sea de fijar la parte más elemental y básica de la misma. J. F. Rowbotham¹²⁴ sostiene que los indios norteamericanos algunas veces registraban sus melodías por medio de palos ranurados, indicándose por la posición de las ranuras cuándo debía subirse o bajarse el tono. Los indios chippewa, por medio de un elaborado sistema de signos pictográficos, conservan sus cantos escribiendo aquéllos sobre rollos de corteza de abedul¹²⁵. Y para idéntico propósito los peruanos usaban el *quipus*, según Garcilaso de la Vega¹²⁶. Pero es difícil precisar hasta qué punto valen musicológicamente estas noticias, y en cuanto a las Antillas nada permite aceptar hipótesis semejantes. Aquí habría palos ranurados, pero ni se conocían los *quipus* mnemotécnicos de los incaicos ni las pictografías de otras culturas; ni la menor referencia a esos métodos de anotación consta en los historiadores.

De los *areítos* indios nada quedó más que su recuerdo, y ni siquiera éste en cuanto a lo musical. Francis Augustus Mac Nutt, traductor de las *Décadas* de Pedro Mártir, dice en una nota por él puesta al pie de una página de *Orbe Novo* que “existen algunos ejemplares de *areítos*”¹²⁷. Pero no dice dónde pueden hallarse, por lo que debe de haber confundido los verdaderos *areitos* antillanos con ciertos cantos de los indios centroamericanos, a los que alude Brasseur de Barbourg en su *Grammaire Quiché*, los cuales pertenecen a una cultura étnica muy distinta. Sánchez de Fuentes llegó a sostener que los indios cubanos del cacique Hatuey cantaban un *areíto* “compuesto con referencia a *Anacaona*, reina de la Maguana, hermana de *Mayobanex*, rey de los Ciguayos, y de *Bebequio*, cacique de Xaguará y mujer de *Caonabo*; la inteligencia más clara y la más bien dispuesta de la Isla, según Delmonte”, cuya letra dice así:

Aya bomba ya bombay (bis)
La massana Anacaona (bis)
Van van tavana dogay (bis)
Aya bomba ya bombay (bis)
La massana Anacaona (bis) ¹²⁸.

Y con este tema “indio” aquel músico escribió un poema sinfónico, “típicamente cubano”. Pero el supuesto *areíto de Anacaona* no era sino un *couplet* acriollado por el *vodú* de los negros de Haití en sus guerras contra los blancos¹²⁹.

La supuesta indianidad de tal *areíto de Anacaona* es el argumento principal y de más aparato de toda la teoría de Sánchez de Fuentes; pero carece de base alguna. El músico cubano tomó como sostenes de su tesis los dichos de Antonio Bachiller y Morales y de Miguel Rodríguez Ferrer. En el año 1847 el Congreso de los Estados Unidos nombró una comisión para que estudiara las culturas de las tribus indias aún existentes en América y en el segundo de los volúmenes publicados por aquella comisión investigadora apareció el supuesto *areíto de Anacaona*. Véase su texto como lo reprodujo Bachiller (*Figura 4*) y como ha circulado en Cuba (*Figura 5*). En Bachiller está copiada fielmente la música, tomándola de un artículo especial, titulado *Anacaona*, firmado por el Rev. Hamilton W. Pierson, inserto en el citado Volumen II de la *Información* que dirigió H. R. Schoolcraft¹¹¹. Pero el texto o letra que

recogió Pierson para dicha *Información* no es totalmente idéntico al que damos en la *Figura 5*, que es el generalizado en Cuba, el cual ofrece alteraciones ortográficas que “anacaonizan” más el canto. El texto de Pierson dice textualmente así:

Aya bomba ya bombai (bis)
Lamassam ana-coana (bis)
Van van tavana dogai (bis)
Aya bomba ya bombai (bis)
Lamassam ana-coana (bis)



Fig. 4.—El supuesto areíto de Anacaona, según copia de Bachiller.

Bachiller y Morales en su erudita obra *Cuba Primitiva* dió cuenta de tales datos; pero Sánchez de Fuentes, sin transcribirlos textuamente, aparentando basarse en su texto literal, escribió lo siguiente: “Ampliando nuestras noticias acerca de este *único testimonio* (sic) de la musicalidad de los indoantillanos, diremos que el citado escritor manifiesta que “de las Antillas no se en-

Areíto Antillano

...*A* - *ya* *bom*ba *ya* *dam* - *boy*, *A* - *ya* *bom*ba *ya* *dam* -
boy, *La* - *massa* - *na* - *so* - *o* - *na*, *La* *massa* - *na* - *so* -
e - *na* - ^(En) *van* *van* - *ta* - *va* - *na* *do* - *gay*, *van* *van* - *ta* - *va* - *na* *do* - *gay*, *A* -

Fig. 5.—Transcripción moderna del apócrifo areíto.

cuentra otra cosa”, añadiendo que se supone que este *areíto* sea de Haití”. Y en otro lugar añadió: “Sin que nosotros podamos garantizar la absoluta veracidad de dicho *areíto*, hay que fiar en la bonrada labor de Bachiller y Morales”¹³¹. Pero aquél prescindió indelicadamente del texto completo de Bachiller, quien jamás afirmó que tal *areíto* fuese genuino; antes al contrario. Como bien ha dicho Arrom: “No estando seguro de que estos versos fuesen la letra de un verdadero *areíto*, Bachiller los cita con gran cautela, y nos remite al capítulo XII de su mismo libro, donde, con probidad de investigador honrado, añade: “... En cuanto al *areíto* de Anacaona que he copiado en capítulo anterior, y cuya música se ha colocado en otra parte de este trabajo, no es todo lo auténtico que era de desearse, fué facilitado a Schoolcraft por el reverendo Hamilton Pierson, quien lo obtuvo de Guillermo J. Simone, de Port-au-Prince”¹³². Bachiller añade que este Mr. William S. Simónise “era vecino de Charleston, aunque residió mucho tiempo en Haití”. Y sigue: “en lo que hace a la música, dice Pierson que es superior a la de las tribus americanas de los Estados Unidos; pero D. Joaquín Pérez, dominicano, en sus *Fantasías Indígenas*. (1877), copia la parte de una tradición que se conserva referente a ese *areíto*, en que puede haber semejanza y la diferencia es de explicarse por la de la ortografía de las dos partes: francesas y española: *bombé* (española) *bombai* (francesa). He oído pronunciar a dominicanos *gombé*”¹³³. Además de esto, Pierson hace constar que “durante mis viajes (por Haití) nada más encontré que pretendiese ser una reliquia del lenguaje o música de sus aborígenes”, que acerca de aquel canto “no puedo juzgar de su autenticidad”, y el resto de su artículo no es sino una larga y fiel reproducción de lo que Washington Irving dice, en su *Christopher Columbus*, de la vida y asesinato de la desgraciada *Anacaona*, “la reina de los caribes” (*sic*). Como se ve, el polígrafo Bachiller no aceptó como genuino *areíto* indio el recogido por Schoolcraft en Santo Domingo, y Arrom ha podido hacer este comentario: “Los investigadores menos cautos, dando por cierto lo que Bachiller ofrece como dudoso, han fundado en ese hallazgo toda una serie de ilusorias afirmaciones en cuanto a los orígenes de nuestra música y nuestra lírica”¹³⁴.

Miguel Rodríguez Ferrer en su obra, de ciertos méritos hoy demasiado olvidados, dice así: “Según Oviedo, que más circunstanciadamente describe estos bailes públicos a que llamaban *areytos* ó *cantares*, en estos bailes era cuando recordaban sus historias

con el recitado del monótono canto con que se acompañaban, ya individual, ya en coro, tomándose las manos unas veces, trabándose otras de brazo á brazo, y siguiendo todos el compás y el canto de cierto guía ó bastonero que daba algunos pasos adelante y atrás, y todos danzaban en torno al compás de las palabras del guiador que recitaba la historia, cuyos versos y palabras repetían hasta que este mismo bastonero, maestro ó guiador de la danza acababa dicha historia, cuyo relato duraba a veces desde uno a otro día, según el propio cronista que he venido copiando al describir lo que era este baile. Tales eran estos *areytos*, entre los que fueron muy nombrados el de San Juan de Puerto Rico, durante el que se resolvió por los indígenas un levantamiento y la muerte del valeroso Salazar, como el de Anacaona en Santo Domingo, que fué una de las fiestas más esplendentes de aquella princesa india, tan viciosa como desgraciada. En la propia Cuba, según Herrera, “el primer *areyto* celebrado por sus indígenas con argumento europeo, fué el que mandó hacer el cacique Comendador (...) en obsequio de Nuestra Señora la Virgen, madre de Jesús. Y estas danzas, aunque ya con grandes modificaciones propias de la civilización y del tiempo, las he contemplado aún en los campos de Cuba, tras de cuatro siglos que allí las vieran por primera vez los españoles. La raza india ha desaparecido y la danza ha quedado. Todavía, según lo pude presenciar un día en la parte oriental, en Mayarí, á la margen del río Sevilla; y en la parte occidental, por las Vegas de la Consolación del Sur, eran incansables sus guajiros cuando se entregaban por noches enteras a esta danza, recitando ciertos cantos en los que hay también una voz que hace de solo, y muchas otras que hacen de coro, como allá en los pasados tiempos. ¡Legado tradicional de unos a otros! ¿Y acaso la afición de la cubana, a su reposada y ondulante danza de salón, en la que también es incansable; necesita de otro origen?”¹¹¹ Esta creencia de Rodríguez Ferrer sobre la vigencia de los *areítos* en los campos de Cuba, todavía en las décadas finales del siglo XIX, es pura ilusión. Ya él mismo dice, sin precisar cuáles eran, que esas danzas él las ha contemplado “ya con grandes modificaciones propias de la civilización y del tiempo”.

En lo único que se parecerían tales danzas campesinas, vistas en Cuba durante el siglo pasado, a las propias de los indios cubanos era en que durante unas y otras se entonaban “ciertos cantos con una voz que hace de solo y muchas otras hacen de coro”. Pe-

ro así ocurre en Cuba desde hace siglos, aún desaparecidos los indios, en todos los bailes que los negros trajeron de Africa y también en ciertos bailes de los guajiros blancos oriundos de España, con los mismos cantos improvisados y responsoriales. El mismo Rodríguez así lo reconoce implícitamente al decir en este párrafo de su obra: “Nuestros cronistas no nos han trasmitido, con seguridad, cuáles eran estos cantos; existieron, y en mis viajes de exploración por la Isla encontré su forma trasmitida, muy especialmente entre los guajiros o montunos de la Vuelta Bajo; pues aún cuando *no fuera ya su baile un areíto* tan pausado como el de los indios, sino *más bien el baile andaluz que llaman zapateado*, todavía noté que *se improvisaba* durante el mismo baile cierta recitación cantada como el indígena lo hacía, y que todos los demás repetían un mismo pensamiento, copla ó estribillo, según era costumbre entre los indios hacerlo”¹³⁶. Aseméjense en el canto improvisado por un solista y respondido por el coro, y nada más. Ni tambores, ni maracas, ni cascabeles, sólo guitarra o tiple y guayo. Ni rueda de numerosos danzantes tras de un *tequina*, sino baile por parejas y el *zapateo*. ¡Nada indio!

Esto aparte, tampoco Rodríguez Ferrer aceptó el *areíto de Anacaona* como auténtico. Pero Sánchez de Fuentes acudió a Macías¹³⁷, uno de tantos autores de la segunda mitad del siglo XIX que se señalaron por sus “numerosos y hasta ridículos errores nacidos del prejuicio de negar la supervivencia de voces indígenas en el habla contemporánea de los cubanos”. Sobre la letra del supuesto *areíto de Anacaona*, dijo Macías que está escrita en el español que hablaban los indios, (*sic*) y añadió: “Véase cómo lo hubiera dicho el marinero Rodrigo de Triana”: *¡Haya bomba! ¡Ya bomba bay! ¡La macana floranrea! Ven, ven, tovana* (de “tova”, como “pavana” de “pava”) *do bay*, etc.” Pero no parece que un argumento tan banal merezca ser considerado seriamente.

Contra la autenticidad indígena del consabido *areíto* se presenta el razonamiento importantísimo de que su música aparece escrita en la escala heptatónica, propia de los blancos conquistadores, en vez de la pentafónica que debía de ser la de los indios de Cuba, como la de los demás indoamericanos. Pero esto no arredró a Sánchez de Fuentes. El reconoció que “es fácil comprender que se dude de la autenticidad de este *areíto*, que, como hemos visto, está dentro de la escala heptafónica, hoy en uso”. Pero arguye de esta caprichosa manera: “todo induce a creer que nues-

tros indios adoptaron la escala heptafónica de los españoles, y es *seguro* que antes de la conquista cultivaron, como todos los indo-antillanos, la pentafónica, atributo de muchos pueblos primitivos, pero desconocida en España”. Esta inducción carece de base alguna; pero, no obstante, su autor dice: “estimamos, *por tanto*, que este *areíto* fué escrito (*sic*) por los indios cuando ya la conquista abrió a sus actividades y gustos, nuevos horizontes. Repetimos que todo induce a creer —y la supervivencia (*sic*) del *areíto de Anacaona* confirma nuestro aserto— que nuestros indios llegaron a “escribir” sus *areítos* con la gama de sonidos, para ellos de toda novedad, de los españoles, debido, entre otras razones, al mimetismo, tan corriente en las razas primitivas”¹³⁸. Este argumento es de lo más huero. ¡Los indios cubanos de la época de la conquista ya *escribiendo* solfas al estilo que los europeos sólo lograron mucho tiempo después! Aparte de que también es pura fantasía esa idea del “mimetismo tan corriente de los primitivos”, como si éstos fueran simios. “Este fenómeno de mixtificación, añade Sánchez de Fuentes, de verdadero injerto, ha ocurrido, sin duda, en todos los contornos de la América española, y la música de nuestros aborígenes, si perdió su pureza con la conquista, al adoptar una escala distinta y acaso una nueva forma, conservó cierto encanto de primitivismo, cierto perfume que ha perdurado dentro de la policromía de nuestro cancionero”¹³⁹. ¡Pura e insustancial palabrería!

Apretado por dicho argumento, Sánchez de Fuentes acepta que “los haitianos continuaron utilizando la escala de cinco sonidos, o distintas escalas pentafónicas, ya que no eran iguales las que cultivaron los indios de América”; pero recuerda que según Las Casas, “los cantos y bailes de los indios de Cuba eran más suaves, mejor sonantes y más agradables que los de Haití”, y de esto infiere que los cantos de los cubanos siboneyes (*sic*) eran “mejor sonantes” porque estaban precisamente “escritos de una gama más rica, de siete sonidos”¹⁴⁰. Esta hipótesis es puramente imaginativa. Equivale a suponer que los dispersos indios de Cuba, inmediatamente después de iniciada la conquista de la Isla por los españoles, cambiaron sus hereditarios sistemas tonales por el de sus conquistadores, con tal rapidez que Las Casas, en el breve tiempo que él pasó en Cuba, ya advirtió la diferencia en suavidad y mejor sonancia de la música cubana, sin darse cuenta de que esto era porque los indios ya habían aprendido a tocar y cantar

como los españoles. Un fenómeno tan hondo y repentino de transculturación en la música, que está en lo más profundo de la psiquis humana, jamás se dió en parte alguna; ni siquiera en el caso de un pueblo sumergido totalmente por una gran oleada de invasores, lo cual no ocurrió en Cuba, donde los españoles fueron escasos y los indios los combatían.

¿Cómo pudo haberse dado esta vertiginosa transformación musical en el brevísimo período desde que, después de la planificación cometida a Sebastián de Ocampo en 1508, se inicia la ocupación de la Isla por los europeos, allá por 1512 (según Las Casas, que estuvo en ella), hasta 1515, cuando Fray Bartolomé se fué de Cuba para no volver jamás? ¿Y con cuáles elementos musicales podían haber influido los españoles sobre los indios, sus *tequinás* y sus masas corales, para que éstos en sólo dos años desecharan los cantos sagrados de sus abuelos y los transportaran todos al exótico sistema heptatónico de Europa? ¿Acaso contarían los españoles con algunos otros instrumentos que no fuesen algún tambor de guerra y alguna vihuela, como la de aquel Juan Ortíz, que sólo por ser vihuelista dejó su nombre en las crónicas? ¿E iban los indios a cambiar su música típica por la de los invasores, a quienes odiaban, y contra los cuales cantaban precisamente sus *areítos* de guerra?

Adviértase por otro lado que jamás dijo alguien que el titulado *areíto* de Anacaona era una supervivencia de los indios de Cuba¹⁴¹; todos sus sostenedores convienen, cuando más, en que dónde se cantaba tal *areíto* era en la isla Española, Haití o Santo Domingo. Rodríguez Ferrer pensó haber “visto” *areítos* en Cuba; pero nunca dijo que uno de ellos fué ese de la mártir Anacaona. Sin embargo, Sánchez de Fuentes pretende que aquel pseudo *areíto* era cubano, aunque heptatónico, y no pentatónico de las vecinas islas y patria de Anacaona. ¿Cómo llega aquel autor a tamaña inferencia? Ante todo dice que Anacaona fué la autora de tal *areíto*. Bien pudo ser autora porque ésta era “una muy notable mujer, muy prudente, muy graciosa y palanciana en sus hablas y artes y meneos, y amantísima de los cristianos”, según Las Casas. Y además, como dice Pedro Mártir de Anghlería, “componía con gran talento *areítos* o sean poesías”. Pero el hecho, supuesto, de que su nombre de *Anacaona* figure en el texto del imaginario *areíto* basta para pensar que no fué ella su autora. Sánchez de Fuentes resuelve el problema a su manera típica; haciendo que, por vuelo de fantasía,

Anacaona viniera a Cuba y aquí compusiera el tal *areíto*. Nada autoriza a creer que Anacaona estuvo en Cuba ni que aquí hiciera música. Jamás abandonó las delicias y deberes de su "corte" como mujer del gran Caonabo y hermana del cacique Behequio, y luego como heredera de su cacicazgo de Xaraguá, hasta que ella, "amicísima de los cristianos" como escribió Las Casas, en medio de solemnes festejos en su honor fué sorprendida y asesinada por éstos, sus compañeros quemados vivos y ella ahorcada ante su pueblo, por orden y arteria de Frey Nicolás de Ovando, Comendador de Alcántara y gobernador de la isla. No obstante su famosa vida, pasión y muerte, dice Sánchez de Fuentes: "Reconocidas por todos los que nos hablan de la conquista las envidiables dotes intelectuales de esta infortunada cacica, bien pudieron ser otros *areítos* escritos por ella los que se cantaron en Santo Domingo y en Haití con ocasión de las fiestas mencionadas, y éste que nos ocupa bien pudo ser producto de su númen en esta Isla, ya que nuestros aborígenes, como casi todos los indios de las Antillas, eran apasionados por el canto y el baile, y sólo se les atribuye como otra distracción el *batey* o juego de pelota" (...) "Pudiera ser que este *areíto* de Anacaona fuera de la Española importado a nuestra Isla (Cuba) por dicha reina"¹⁴².

Sánchez de Fuentes piensa con lógica que los españoles trajeron a Cuba sus bailes y cantos. "Fuése en bailes o contradanzas, dice, donde se cantasen ciertas tonadas de las que nos habla Esquivel y Navarro en sus discursos, es lo cierto que algunas de éstas tenían por sobrenombre las *Folías*, el *Villano*, el *Canario* y otras por el estilo, que fueron sin duda las primeras que hubieron de bailar los castellanos en Baracoa, en Santiago de Cuba y en las demás villas de la Isla"; y éstas "sirvieron de materia prima para la *amalgama que forzosamente hubo de producirse* en la música cubana de aquellos días"¹⁴³. Pero aparte de ser imposible que las *folías*, el *villano* y el *canario* se pudieran bailar en Baracoa y Santiago en la época que se supone haber venido a Cuba la cacica de Xaraguá y aquí compusiera su *areíto* en escala heptatónica, por la muy sencilla razón de que cuando se pobló Cuba y se fundaron aquellas villas, ya Anacaona había muerto en martirio, con la colaboración de Diego Velázquez que aun no había conquistado esta Antilla; recuérdese que en aquellas primeras albas del siglo XVI, todavía en vida de Fernando el Católico, tales bailes no eran populares en Castilla. Pero nada de esto tenía importancia para

Sánchez de Fuentes, quien llegaba en sus obstinadas lucubraciones a esta rotundez: “Nosotros, situados en un plano de lógicas consecuencias, opinamos que, dada la amplia referencia de los historiadores acerca de *este areíto* que estudiamos, y teniendo en cuenta las razones que apuntamos en este trabajo, *no se puede impugnar, sin una base convincente, su autenticidad*”.

A Sánchez de Fuentes tampoco le bastó que Miss Helen H. Roberts le escribiera: “Yo tengo una obra muy importante, compilada por el bibliotecario de música en la biblioteca pública de la ciudad de New York, que contiene todos los nombres y diseños de la música indiana que se conocen, y en ella *no hay ninguna referencia a la música de los siboneyes*. En cambio, hay muchos antecedentes de la del Brasil, México, Venezuela y otros países de América”. Bien pudo alarmarle la noticia de Miss Roberts, al asegurarle ella, con la gran experiencia que tiene en estos asuntos, que los diseños atribuidos por el maestro Simóne a los ciboneyes, y que él titula “Canto a la Aurora”, “Canto a la Tarde” y “Canto de Guerra”, “*acusan origen africano*”¹⁴⁴. ¿El discutido *areíto* no fué acaso otro maridaje musical de Africa, con el músico heptatónico y francés de Haití?

Los indios creyeron, en la primera época de sus contactos con los conquistadores, que sus *areítos* eran compatibles con la convivencia de ellos y los intrusos. Aun cuando los *areítos* tenían una función religiosa, los indios quisieron armonizar su gregaria liturgia del *areíto* con las ceremonias del culto eclesiástico de los españoles. Para ello se guiaban por un criterio de sincretismo religioso análogo al que luego manifestaron en América los negros africanos en relación a los blancos. Así como en las santerías afro-americanas de hoy día, son folklóricamente combinables *Changó* y *Santa Bárbara*, *Ochún* y la *Virgen de la Caridad*, así para la incipiente síncretis indohispánica *Atabeira* era compatible con *Santa María*. Para ellos esta imagen fué un nuevo *cemí* muy poderoso, el cual, según cuenta Anglería, hacía milagros a favor del cacique, apareciéndose personalmente en sus batallas y guerreando contra sus enemigos. Así se explica que los indios cubanos compusieran cantos y celebraran *areítos* en su devoción.

El cronista Herrera relata ese hecho en esta forma: “... ciertos castellanos, después de haber sido de él (del cacique de Macaca llamado Comendador) bien recogidos y tratados, se fueron

de viaje dejando un marinero, que por enfermo no pudo seguirlos, el cual, con lo que sabía de cristiano, aprendiendo algo de aquella lengua, enseñó al cacique y a los suyos algunas cosas de Dios, y en especial los impuso en la devoción de la Virgen Madre de Dios, diciendo que era reina del cielo y piadosísima y santísima, mostrándoles una imagen suya, que en papel llevaba, y recitándoles muchas veces el *Ave María*. Indújoles a que hiciesen iglesia, como casa de Nuestra Señora, y un altar en ella. Hecha la iglesia, la adornaron, lo mejor que pudieron, poniendo muchas vasijas de comida y agua, creyendo que de noche o de día, si tuviese hambre, comería... El Comendador, y todos, entraban en la iglesia y se hincaban de rodillas, las cabezas bajas, juntas la manos, muy humildes, diciendo: *Ave María, Ave María*, porque más adelante, si no eran muy pocas palabras, no podían aprender... Fué inestimable la devoción que el cacique y toda su gente tuvieron a Nuestra Señora, en cuyo honor le compusieron cantares y bailes, repitiendo en ellos muchas veces *Santa María*...¹⁴⁵. Las Casas dice textualmente que los indios “tenían compuestas como coplas sus motetes y coros en honor de Nuestra Señora, que en sus bailes y danzas, que llamaban *areítos*, cantaban dulces, a los oídos bien sonantes”¹⁴⁶. Lo cual ocurría después de 1512, ya cuando la invasión ocupadora de Cuba por mando del Adelantado Diego Velázquez de Cuéllar.

Arrom ha comentado con realista criterio este relato de los cronistas: “Como puede colegirse, la noticia de que estos *areítos* tuviesen argumento europeo se ha interpretado con excesivo optimismo. Fuera de las palabras *Ave María, Ave María*, poco conocieron, no sólo de la lengua sino aún de la doctrina, aquellos cándidos indios que ponían “*muchas vasijas de comida y agua*”, por si la estampa sintiere deseos de satisfacer necesidades corporales. Tales ofrendas prueban que los indígenas consideraron la estampa simplemente como un zemí más entre los numerosos que tenían, ya que ésa era la forma de reverenciar sus figurillas de madera o de barro. Además, si, permitiendo cierta libertad a la imaginación, admitiésemos que estos cantares a la Virgen son el injerto de un incipiente *villancico* en un *areíto*, no cabe duda de que el injerto no prendió, pues ningún fruto ha dado posteriormente. Los *areítos* desaparecieron sin dejar huella alguna en la literatura de los colonos”¹⁴⁷.

Los indios, como es común entre los vencidos, tenían que acu-

dir a la socarrona simulación para defenderse en su impotencia. Bien claro lo daba a entender Cervantes de Salazar, precisando lo que entonces significaban tales *areítos*. “En estos bailes, cuando esta tierra se comenzó a conquistar, tractaban los indios la muerte y la destrucción de los españoles á que el demonio los persuadía. Son los indios tan aficionados a estos bailes que, como otras veces he dicho, aunque estén todo el día en ellos, no se cansan, y aunque después acá se les han quitado algunos bailes y juegos, como el del *batey* y *patol* de frisoles, se les ha permitido, por darles contento, este baile, con que, como cantaban alabanzas del demonio canten alabanzas de Dios, que sólo merece ser alabado; pero ellos son tan inclinados á su antigua idolatría que si no hay quien entienda muy bien la lengua, entre las sacras oraciones que cantan mezclan cantares de su gentilidad, y para cubrir mejor su dañada obra, comienzan y acaban con palabras de Dios, interponiendo las demás gentílicas, abaxando la voz para no ser entendidos y levantándola en los principios y fines, cuando dicen “Dios”¹⁴⁸.

Esto no obstante, mientras en la Española y demás Antillas, sin excluir a Cuba, quedaban núcleos de indios en resistencia contra los conquistadores que les arrebataban sus tierras y les destruían sus familias, instituciones sociales, templos, libertades, sembradíos, poblados y hasta sus vidas, aquéllos cuando trataban de realizar algún importante acto colectivo acudían a celebrar un *areíto*, o sea su gran rito religioso y tribal, cuya profunda función de cohesividad gregaria no comprendían los españoles. Se sabe por ejemplo que “en la conjura” de los caciques borinqueños, en Guaynía, se cantó un *areíto*, jurando y prediciendo la muerte de los invasores, antes del alzamiento de 1511, pero se ignora la letra y ritmo de este *areyto*¹⁴⁹. El mismo Coll y Toste alude al supuesto *areíto de Anacaona*, diciendo que “entre los populares de Haití, según Guridi, había el *areyto Ayí, ayá bongbé*”, “primero muerto que siervo”, y añade con muy buen juicio: “Si las dos primeras palabras llevan radicales indoantillanas, la tercera parece africana”. Y opina que quizás “esa canción pertenece a la época en que los negros empezaron a alzarse en la Española y a irse a los montes en son de rebeldía para sacudir la esclavitud. Del largo período de alzamiento del cacique Enriquillo en el Baoruco (La Española) debería conservarse algún *areyto* guerrero; pero los cronistas no dicen nada sobre este particular”.

Es completamente imaginario el aserto de que: “El último *areíto* de carácter nacional cantado en Cuba cuando aun ésta gozaba de su primitiva independencia indígena, según cuentan las crónicas, fué el conocido por *Ayi Aya bombé*, que alguien ha querido traducir por “*Primero muerto que siervo*”. La leyenda ha considerado a este *areíto* como un himno de libertad ante la amenaza de la invasión hispana. Se atribuye este *areíto* a Hatuey, quien huyendo de Haití por la persecución de que era objeto de parte de los españoles, como cacique que había sido de la provincia de Guajabá en la Española o Santo Domingo, se trasladó a Cuba en 1511 con muchos de los suyos”¹⁵⁰. En verdad, las crónicas nada cuentan de ese *areíto* y la tal leyenda es sólo una bien intencionada superchería patriótica que el romanticismo cubano del siglo XIX creó para exaltar al héroe aborigen y hacerle entonar un canto libertador, un anticipado “Himno de Bayamo”. El rebelde Hatuey celebró con sus guerreros el famoso “*areíto del dios Oro*”, como ya hemos dicho; pero ese *areíto* nada tuvo que ver con el imaginario *Ayi, Aya Bombé*.

Es cierto que los *areítos* fueron cantados en estas islas mientras hubo núcleos de indios. Refiere López de Gómara que “los españoles, acodiándose más al oro que al prójimo, . . . derribaron los ídolos de sus altares . . . vedaron todos los ritos y ceremonias que hacían”¹⁵¹. En éstas se cantaban los *areítos*. Estos fueron proscritos “como contaminados de idolatría”¹⁵². Por una de las leyes de Burgos, promulgadas el 27 de Diciembre de 1512, se prohibieron los *areítos*, “que son los bailes que los indios tenían”, de lo cual se lamentaba el P. Las Casas como de una de tantas iniquidades cometidas “debajo de aquella palabra fíngida y colorada, muchas veces repetida en las leyes y con que Dios fué irritado, conviene a saber “*que sean bien tractados*”¹⁵³. Pero los gobernantes de la conquista debieron de comprender que esa prohibición de los *areítos* implicaba una muy profunda y doliente herida a los pueblos indios, como que penetraba en lo visceral de sus instituciones sociales, y era una medida impolítica, más excitadora al encono y a la rebeldía que a la “pacificación”, como entonces se decía, que trataba de “sopearlos” para el trabajo. Así fué que durante el gobierno en las Indias del astuto Cardenal Ximénez de Cisneros, por medio de una comisión de frailes jerónimos, se cortó aquella perniciosa restricción de los *areítos*, disponiéndose por el artículo 15º. de las “Ordenanzas para el tratamiento de los indios”,

promulgadas en Zaragoza el 9 de Diciembre de 1518, como sigue: "Otrossy, porque avemos seydo informados que sy se quitasen a los dichos indios sus *areytos* e se les inpidiesen que no los hiziesen como suelen, se les haría muy de mal, hordenamos e mandamos que no se les ponga ni consyentan poner ympedimento alguno en el haser los *areytos* los domingos e fiestas, como lo tienen por costumbre, e ansy mismo los dias de lavor, no dexando de trabajar por ello lo acostumbrado"¹⁵⁴.

En Cuba se tuvieron análogas peripecias tocante a los *areítos*. Los clérigos abominaban de ellos; pero las autoridades políticas tenían que otorgarles cierta tolerancia para no sublevar a los indios. En la famosa "experiencia de Bayamo", institución originalísima establecida por el gobierno para probar si un grupo de los indios era capaz de adaptarse a los usos y costumbres de Castilla, a la religión de los blancos y a su sistema de explotación del trabajo, hubo que contar con los *areítos* como uno de los elementos cardinales de más difícil transculturación¹⁵⁵. Después de sus iniciales fracasos, la experiencia fué reorganizada; así vemos que en la *Instrucción para el Padre Francisco Guerrero de la manera que ha de tener con los indios que se pongan en libertad*, fechada por el Gobernador Guzmán en Santiago el 3 de Abril de 1531, se le ordenó a este clérigo de las experiencias, lo siguiente: "Y porque esta gente se vea sin quien con tino los vea y ande sobre ellos, es cierto que todo el tiempo que puedan han de exercitar en la *bulrrería* de sus *areytos* y porque, aunque esto es rruyn cosa dexárselos hazer, su Magestad por sus hordenanças no ha mandado del todo rrepoballe éstos, les aveys dexar hacer las fiestas solas y defenderles que no se pinten ni pongan aquellas maxcaras del diablo que suelen ponerse; hacerlos entender la burla que es los *bebites*"¹⁵⁶. Es decir, se le consentirá a los indios cubanos la *bulrrería*, o sea el divertimento de sus *areítos*, pero se les prohibirán las pinturas, máscaras y figuras diabólicas que se ponían para sus rituales *areítos*. Parece que esta proscripción no iba a ser meramente verbal, pues dice Irene A. Wright que el P. Guerrero, en caso de retener aquéllos alguna fe en las creencias idolátricas de sus antepasados, tenía que recordarles que eran "malos cristianos" y que "éstos eran quemados, como sin duda ellos ya se habían dado cuenta en los casos mencionados de Juan Muñoz y Escalante"¹⁵⁷, víctimas de la Inquisición.

Esta instrucción es documento importante para la etnografía

indocubana porque atestigua que los aborígenes de la región oriental usaban de máscaras con figuras monstruosas, que los conquistadores calificaban de diabólicas, de la misma manera que acontecía en numerosos pueblos indios del continente, así en el sur como en el norte y en Mesoamérica, y como después ha podido verse entre los negros africanos con sus “bailes de diablitos”, muy comunes antaño en la Habana y otras ciudades de América en ocasión de las fiestas de los días de Reyes y de San Juan y en las procesiones católicas del Corpus Christi; y aun hoy día se pueden observar en Cuba en los ritos religiosos de los ñañigos y otros afrocubanos. Son genuina supervivencia africana de caretas, vestidos y liturgias, como en otras naciones de América, por ej. en Venezuela, donde mantienen su simbólica adaptación católica. Estos *areítos* con figuras enmascaradas pueden implicar muy significativas conexiones étnicas con ciertas culturas aborígenes de Suramérica; pero no cabe aquí su dilucidación. Además, dan base para inferir que en esos *areítos* con máscaras se trataría de ritos fúnebres e iniciarios, o “*de passage*”, como suelen ser tales ritos en los pueblos donde se practican y como aun los vemos entre los afrocubanos.

El regio criterio a favor de los *areítos* fué mantenido. Por Real Cédula de 29 de Septiembre de 1532, se prescribió que a los indios se les respetaran sus costumbres: “Les dejaréis hacer sus *areítos* los días de fiesta, siempre que no sean contrarios a la religión”, añadiendo estas reglas básicas: “Les quitaréis los vicios, les doctrinaréis, velaréis como sean holgazanes, sino que trabajen como labradores de Castilla”¹⁵⁸.

De todos modos aquella experiencia de “transculturación dirigida”, como quizás hoy se diría, no tuvo éxito, como era de esperarse. Ni los españoles ni los indios se prestaban a ella, y éstos seguían resistiéndose al yugo y celebrando sus ancestrales *areítos* para estimular sus anhelos defensivos.

Los indios creyeron tener una favorable coyuntura histórica para ellos cuando la Isla fué despoblándose de españoles a consecuencia de las sucesivas expediciones a la Florida y demás costas de Tierra Firme. Ante la renovada insurgencia de los insumisos indígenas, los procuradores de los ayuntamientos de la Isla, reunidos en su junta de 1540, dirigieron a Carlos V haciendo constar lo siguiente: “En esta ysla nunca faltan yndios malhechores,

como vuestra Magestad sabe, y esto es por el poco aparejo y posibilidad que ay para conquistallos, y en los términos de la villa de Asunción (Baracoa) y confines a esta cibdad (Santiago) andan más yndios alzados que en otras partes, los quales se hazen fuertes en la punta que dizen del Hermayei, y por ser allí la tierra muy fragosa no tienen temor de ser sojuzgados y especialmente viendo como ven y conocen que ya son pocos los onbres en esta ysla de quien pueden temer, y esto se platica y canta en los *areytos*, asy dellos como de los otros que están de paz, diciendo que ya no podemos durar mucho en esta tierra porque no quedan en ella syno los enfermos y los que poco pueden"¹⁵⁹. Además, la intolerancia clerical persistía. El obispo Sarmiento, deseoso de explotar a su colmo el trabajo de los indígenas, decía que "como los yndios no tengan que hazer, no se ocuparán sino de *areítos* y en otros vicios y deszoluciones", pero este prelado era un tipo tal y tan acusado por sus desafueros, que el mismo emperador Carlos V, por carta de 11 de enero de 1541, le previno que enmendara su proceder, si quería evitar que procediera contra él. Todavía muchas décadas después, y con referencias a los indios de la Florida, que estaban bajo su jurisdicción diocesana, un obispo de Cuba abominaba expresamente de los *areítos* de los indios floridanos.

Según expresa Irene A. Wright, sin citar la razón de su dicho,¹⁶⁰ todavía por 1576 existían indios cubanos, que ella denomina *cubebños*, los cuales, aun indómitos, seguían su vida salvaje "cantando bailando, envenenándose y ahorcándose por decenas, aniquilándose en las minas y tramando rebeliones durante el *tiempo muerto*, cuando aquellos laboreos se cerraban". etc. Algunos pequeños núcleos de indios quedaban por entonces perdidos en las selvas, como el grupo de unos 60 *macuriges* que descubrió por 1576 el Capitán Cristóbal de Sotolongo por la vecindad de lo que hoy se denomina Ciénega de Zapata; pero no parece verosímil que en esos pequeños grupos se mantuviera el *areíto* en su dramática estructura tradicional. El curioso detalle del bizarro Capitán Juan Ferrer de Vargas, mestizo hijo de español y de india cubana, del que se murmuraba que había sido traído de Bayamo a la Habana para que enseñara "el bello arte de danzar al hijo del gobernador Carreño", nada puede significar en cuanto a la persistencia del bailoteo indígena; a pesar de que Irene A. Wright, de quien tomamos estos datos y habladurías, sugiere que el capitán "quizás devino experto en danzar a causa de su sangre india", la cual aunque "parece que

se consideraba un detrimento social para los teñidos de ella (...) aligeraba los pies para bailar”¹⁶¹. Esta no pasa de ser una de las antojadizas interpretaciones típicas de esta autora tocante a la historia de Cuba; no expresando en nota alguna de donde tomó tales noticias, es forzoso no darles mayor consideración. El capitán Ferrer de Vargas, puesto al mando de la Fuerza de la Habana, aunque mestizo tenía laureles marciales ganados en Europa, y parece que si era experto en bailes y gustoso en enseñarlos al hijo del magnate, ese debió de ser arte por él aprendido en el Viejo Mundo donde estaban muy en boga ciertas danzas de corte en que se lucían los caballeros, amén de que los bailes populares de allende eran muy distintos.

El *areíto* se extinguió cuando los indios antillanos perdieron su personalidad cultural. Los indígenas, con el tan brutal como civilizado impacto del alienígena Renacimiento latino, sufrieron algo definitivamente más grave que las conquistas, crueldades, tiranías, expoliaciones, servidumbres, hambres y enfermedades; perdieron su deseo de vivir. ¡Tanatomanía colectiva! Se suicidaban los indios y las madres no parían. Huelga de brazos caídos, de sexos caídos, de vidas caídas. Todo un pueblo se fué a la muerte; a otra vida, porque ya en la mundana habían perdido la fé en su cultura. Los indios murieron con su último *areíto* y se llevaron consigo su secreto. El *areíto*, ya muerto, siguió interesando como un elemento romántico en la perspectiva histórica de los indios; pero ni los músicos ni los literatos saben del arte vital de los indios cubanos nada más que lo poco que hemos recogido en estas páginas. “Ya en pleno siglo XX, Sánchez Galarraga ha escrito una pieza teatral a la que llama “*Areíto siboney en tres jornadas*”. Innecesario es decir que, fuera del imaginario ambiente indio de la trama, nada tiene que ver con la perdida tradición indígena”. Así dice Arrom¹⁶².

Si el apócrifo *areíto de Anacaona* no es de *Anacaona* ni siquiera es *areíto* ¿qué es en definitiva? Ya dijimos que “no era sino un *couplet* usado por los negros del *vodú* haitiano en sus guerras contra los blancos”, como ya se había publicado hacía más de un siglo. Un escritor francés, en su muy interesante obra sobre Haití¹⁶³ y refiriéndose a las ceremonias religiosas de iniciación de los sectarios del afrohaitiano *vodú*, transcribía textualmente estos versos que allí se cantaban con estribillo:

“Aia, bombaia, bombé,
Lamma samana quana,
E van vanta, vana docki
Aia, bombaia, bombé,
Lamma samana quana”.

Allergretto agitato

A ia bombaia bom-bé a ia bombaia bom-bé lam
ma sama naquana lam ma sama naquana E van van-ta va
na docki A ia bombaia bom-be a ia bombaia bombé lam
ma sama naquana lam ma sama naqua na

Figura 6.—Canto afrohaitiano, según Drouin de Bercy.

Se decía que estos versos, en lenguaje *créole* y con vocablos africanos, significaban: “Nosotros juramos destruir a los blancos y todo lo que ellos poseen; muramos antes que renunciar a ello”. Así lo copia el mismo Moreau de Saint-Méry, tomándolo de otro historiador francés y antiguo colono, Drouin de Bercy, quien trató antes que él de las revoluciones libertadoras de Haití en un libro de 1814¹⁶⁴. Esos mismos versos y su interpretación los hizo suyos, casi un siglo después, otro autor francés al tratar de la vida e historia de la isla llamada La Española¹⁶⁵. En fin, estos datos han sido recogidos por uno de los más culminantes etnógrafos contemporáneos de Haití, el Dr. Price Mars¹⁶⁶. Véase el texto literal y musical (Figura 6).

Este profesor, en otro de sus ensayos de etnografía¹⁶⁷, toma de Drouin de Bercy y de Moreau de St-Méry, quien fué el primero que estudió con detalles los cultos religiosos afrohaitianos conocidos por *vodú*, no sólo la transcripción del texto literal y musical que luego se supuso fuese un *areíto*, sino también la comparación de aquél con un canto litúrgico propio de las conjuraciones en el *vodú*. Moreau de St-Méry, después de referir ciertos ritos mediante los

cuales el neófito es preparado y puesto en el centro de un círculo negro trazado en tierra por un personaje que él llama "Rey del Vodú", dice que éste, "golpeándole en seguida ligeramente en la cabeza con una pequeña paleta de madera, entona esta canción africana:

*Eh! Eb! Bomba, Hen! ben!
Canga Cafio té
Canga mouné déle
Canga doki la
Canga li...*

que repiten a coro los que le rodean formando círculo; entonces el recipiendario se pone a temblar y a bailar, lo que se llama *mon-ter vaudoux*".

Estos precisos textos del *vodú* han sido reproducidos varias veces. En el libro del P. Op-Hey¹⁶⁸, se lee que en la iniciación del *vodú* el fetichero entona un canto africano, ininteligible para el autor, que dice así:

*"Eb, eb, Bomba, ben, ben,
Canga bafio té
Canga moun dé lé
Canga do ki la
Canga li"*.

Un escritor norteamericano de fines del siglo XIX¹⁶⁹, refiriendo una reunión de fanáticos del *vodú* cruzado con cristianismo, describe el frenético baile de la *calinda* (en Cuba la *caringa*) y el canto de *cangá*, que no es sino dicho conjuro del congo haitiano, pues dice así:

*"Eb! Eb! Bomba, ben, ben,
Canga bafio, té,
Canga mouné de le,
Canga do ki la,
Canga lí"*.

Aquí la ortografía varía un poco por su transcripción inglesa, pero fonéticamente viene a ser igual.

Seabrook¹⁷⁰, ha reproducido también esos dos breves textos en *créole*, diciendo haberlos recibido de Price Mars, pero nada añade él por su cuenta. En las ceremonias del *voodoo* o *boodoo*

en los Estados Unidos también fué registrado el consabido conjuro afrohaitiano, Ortiz Oderigo, tomándolo de textos norteamericanos, trae esta versión; con la ortografía a la inglesa¹⁷¹:

*Eb! Eb! bonc, bonc,
Canga bafie tay
Canga moon day tay
Canga de Keelab
Canga li!*

Monseñor Cuvelier¹⁷² dice que dicho canto *vodú* es en honor de la serpiente *Mbumba* (Bomba), y añade que según la ortografía habría que escribirlo así:

*Eb, eb, Mbumba,
Kanga bafioti,
Kanga mundele
Kanga ndoki (la)
Kanga (li).*

Moreau de St Méry después de transcribir dicho canto *vodú* sigue diciendo: “Compárense con el canto del cual Drouin de Bercy da la música, las palabras y la traducción:

*“A ia, bombaia, bombé
Lamma ramana quana,
E van vanta, Vana docki”.*

“Traducción: Juramos destruir a los blancos y todo lo que ellos poseen, moriremos antes que renunciar a ello. Tengo esta traducción por algo sospechosa. Desde luego no nos dice a que idioma africano pertenece. Varias palabras, tales como *Aia bombé*, parecen más bien provenir de la lengua de los aborígenes de la isla. En todo caso, una traducción local les atribuye como un grito de guerra que significaría: “Antes morir que ser esclavizados”. Es así como los letrados de la corte del Rey Henry Christophe lo ritmaron y lo hicieron adoptar a los que rodeaban al arrogante monarca”. Según el haitiano Emil Nau, la letra del supuesto *aréito de Anacaona* no es “sino una invención de los juglares del Rey Christophe I de Haití, quien queriendo halagarse a sí mismo, comparándose con el cacique Enriquillo, urdió en su *Sans Souci* el estribillo que fué luego cantado en la mesa augusta y real”¹⁷³.

De estos datos resulta que el referido canto fué utilizado como himno de guerra por los haitianos bajo el gobierno de su rey Christophe, tan conspicuo cuando sus luchas por asegurar la consolidación de la independencia nacional de su país. Y se sabe también que a Moreau de St-Méry le dijeron que la consabida letra era en un idioma africano no precisado, si bien el historiador francés lo estimó dudoso, inclinándose a creer que algunas de sus palabras, cita precisamente *Aia bombé*, provenían del lenguaje de los indios aborígenes. Hacía bien Moreau de St-Méry en tener por "sospechosa" dicha traducción, porque ésta era totalmente inexacta, aunque no lo era su oriundez africana. Al referirse Arthur Ramos a estos versos, tomándolos de Price-Mars, dice atinadamente que en ellos parece haber voces derivadas del *quimbundo*¹⁷⁴. El texto de esta canción en nada alude a guerras, ni revoluciones, ni a juramentos de vencer o morir; y era realmente africano, congo, y en definitiva también lo era el texto del apócrifo *aréito*, como habremos de ver.

Observamos ante todo que el texto del supuesto *aréito* de *Anacaona* guarda innegables equivalencias fonéticas con el reportado por Drouin de Bercy. Cotéjense sus textos, renglón por renglón, como sigue, y se sorprenderán sus estrechas aproximaciones:

Anacaona:	<i>Aya bomba ya bombay</i>
Drouin de Bercy:	<i>Aia Bomba ia bombé</i>
A.	<i>La massana Anacaona</i>
D.	<i>Lamma-rama-na quana</i>
A.	<i>Van van tavana dogay.</i>
D.	<i>E van vanta vana docki.</i>

Es, pues, fácilmente comprensible que el texto llamado de *Anacaona*, del cual no aparece dato alguno hasta después de 1874 y precisamente facilitado por un caballero que vivía en Charleston (E. U.), no sea sino una derivación del texto anterior, del que ya se tenía constancia pública, por la obra de Drouin de Bercy, desde el 1814. Pero ¿qué significa ese canto afroide de las tropas del rey Christophe, consignado en el texto de Drouin de Bercy?

Hágase otra comparación, como ya indicó Moreau de St-Méry, entre el texto de Drouin anterior a 1814 y la fórmula ritual de los *vodú* según Moreau. Véase el siguiente cotejo:

- D. *Aíá, Bomba-ia bombé*
 M. *Eb! Eb! bomba. Heu! Heu!*
 D. *La mmasa (o mmara) na kuana*
 M. *Canga Cafiote.*
 Canga moun delé
 D. *E van vanta vana docki*
 M. *Canga..... docki tá.*
 Canga í.

Las relaciones fonéticas entre uno y otro texto son evidentes; y toda ambigüedad se disipa cuando se traduce la fórmula ritual de los vodúistas del lenguaje *congo créote* en que está escrita; como es fácil apreciar sabiendo que una fórmula casi exactamente igual se ha usado siempre en las liturgias centenarias de los llamados brujos congos (*tata nganga* o *ngangulero*) de Cuba y se sigue recitando en nuestros días, como hemos oído repetidas veces. La fórmula del *vodú*, (que como se sabe es una religión formada en Haití por la sincreisis básica de varias ceremonias africanas y muy señaladamente de las de los negros *arará* y *fon* del Dahomey y de los del Congo y Angola), atendiendo a los vocabularios congos y del *créote* o *patois* de Haití, debe ser redactada ortográficamente como sigue, que es tal como correctamente aun se pronuncia en Cuba:

!Jei! ¡Jei!, ¡bomba! ¡Jei! ¡Jei!
Kanga Bafiote,
Kanga Mundéte
Kanga Ndoki (ta)
Kanga (ti).

La voz "*jei!*" es la que los afrocubanos dicen mucho por la castellana "*¡eb!*" o "*¡be!*". Es exclamación de estímulo que usan los negros mandingas para "*jalear*" a los bailaradores, según cuenta Migeod¹⁷⁵. Pero se usa también en otros idiomas.

Los monosílabos "*ta*" y "*ti*" que aparecen en la fórmula afrohaitiana no se pronuncian en Cuba; pero sí en Haití en cuyo vernáculo *créote* (compuesto de voces y giros del idioma francés y de otros africanos) "*ta*" y "*ti*" no son sino dos palabras *créotes* "*ta*" y "*tui*" que en español dicen "*allá*" y "*el*" y que en Cuba no se estilan.

Con frecuencia esa evocación conjuradora para *kanga* o “encangar”, como dicen los *nganguleros* afrocubanos, a ciertos entes ultrahumanos, se extiende a otros antepasados. Así se le oye decir también al brujo:

¡Kanga mumgonga! (los chinos)

¡Kanga ndundu! (los albinos)

¡Kanga mbaka! (los enanos) etc.

La voz *bomba* no es sino la del idioma congo *mbumba*, que en Haití fué afrancesada como *bombé* y castellanizada en Cuba como *bomba*; la cual significa en Africa y las Antillas una imagen, fetiche o habitáculo material de una entidad sacra o mágica que es invocada por los *tata ngangas* o hechiceros. Las palabras *¡Jei!* no son sino interjecciones para llamar la atención del espíritu que está en la *mbumba* o “prenda”, como también se dice en Cuba, con el cual se va a trabajar la operación de hechicería. *Kanga* significa en congo “*amarrar*” y por metáfora “*amarre*” o “*hechizo*”. Todo embrujo es, en rigor, el “*amarre*” de una fuerza, de una voluntad o de un destino. *Bafioté* es en el mismo idioma congo el plural de *mfiote*, “hombre negro”. *Mundele*, también en ese lenguaje bantú, significa “hombre blanco”. *Ndoki* quiere decir en ese lenguaje “espíritu” o “brujo”. Por otro lado, las voces del *créole* “*E van van ta vana*” equivalen a “*ovana, vana, vana*”, repetición de *ovana* o simplemente *vana*, que en congo como verbo significa “*garantizar*”, “*realizar*”, y además es un vocablo locativo que se usa para indicar el objeto de la acción, como “*aquí*”, “*hacia aquí*”, “*sobre esto*”, etc., cuando el objeto está en las manos del que habla. En este caso, *vana* significaría que la acción del conjuro, “*amarre*” o *kanga* se proyectaría sobre el *kanga* o hechizo que el brujo tenía en sus manos, mostrándolo a la “prenda” o *mbumba*. *Kanga vana* es “*amarra aquí o esto*”. La palabra *conga ta*, que aparece interpolada entre las tres *vana*, es un verbo de sentido continuativo, que en este caso intensifica la acción del conjuro (o *kanga*) que se dirige (o *vana*) sobre el hechizo que se exhibe en la mano, como efectivamente hace el *tata ngangas* en Cuba cuando invoca a los manes para un “trabajo”.

Con estos antecedentes, la traducción al castellano de los seculares versos del *vodú* haitiano será como sigue:

*!Eb! ¡Eb! ¡Bomba! ¡Eb! ¡Eb!
 ¡Conjuro a los negros!
 ¡Conjuro a los blancos!
 ¡Conjuro a los espíritus! ¡Allá!
 ¡Conjúralos!*

Cuvelier ha dado la siguiente traducción al francés de dicho canto *vodú*:

*Eb, serpent Mbumba,
 Arretez les noirs,
 Arretez les blancs
 Arretez les ndoki
 Arretez-les.*

Como se ve, Cuvelier traduce *Kanga* por “*arretez*”, que equivale al “amarrar”, que es el sentido directo del vocablo. Debemos ratificar el significado del vocablo *mbumba*, que Cuvelier traduce por “serpiente” con cierta confusión. En realidad la voz *mbumba*, en idioma congo, según el diccionario de Bentley, significa “imagen, fetiche” y también “secreto y misterio”, y se aplica en el sentido preciso que ya hemos explicado. En congo, según el citado diccionario, a la serpiente no se le dice *mbumba*, sino *nioka*, y los congos de Cuba le dicen aun hoy día *ñioka*. Es posible que una serpiente esté vinculada por arte mágico a una *mbumba* y de ahí habrá surgido el equívoco del misionero, llamando *mbumba* impropiamente al ofidio o *nioka*, que no es sino un servidor de la *mbumba*, que en criollo de Cuba se denomina *bomba* y en castellano “prenda”. Es verosímil también que haya contribuido a la impresión el hecho de que, según se atestigüa con el citado diccionario de Bentley, al pitón o majá en congo se le llama *mboma* y a cierta otra culebra, la *coronella*, se le dice *mbomba*. Pero esos términos no son sino aproximaciones fonéticas a *mbumba*, cuyo sentido es preciso e indubitado en el Congo y en Cuba, donde se conserva.

Falta traducir algunas palabras que figuran en la primitiva versión haitiana que trae Drouin de Bercy del canto que luego se supuso de *Anacaona*. El segundo verso dice: “*Lam ma sama na quana*, según consta de la letra del canto (*Figura 4*), lo cual equivale con mejor ortografía a “*La masa mana kuana*”. La expresión *La masa mana* bien pudiera significar el nombre personal

del espíritu del muerto que está en la “prenda” o *mbumba*; pues en tales ritos del manismo hechicero de los bantucubanos se considera que en el habitáculo material (caldero, tinaja o *makuto*) del ente que se conjura reside, preso por el *tata nganga* que lo domina con su magia, el espíritu de un muerto, como el demonio familiar que estaba encerrado en una redoma por el alquimista medieval. Ese espíritu de un antepasado, en vida tuvo un nombre individual conocido, el cual debe ser necesariamente invocado para que su espíritu acuda “personalmente”, mediante el conjuro del brujo, a trabajar bajo sus órdenes. Así se hace en Cuba, aun hoy día, en la brujería de origen congo. La “prenda” o *mbumba*, además, tiene por lo general un nombre de divinidad específica, representativa de una fuerza de la naturaleza, como por ejemplo, “El Rayo” o “*Nsasi*”, y además recibe en los conjuros, que se dicen de manera críptica, el nombre del difunto cuyo espíritu y huesos están en el receptáculo susodicho, junto con ciertos líquidos, piedras, metales, palos, restos de animaluchos y amuletos sacramágicos que le suman sus misteriosas fuerzas. Así, hemos sabido de prendas de la brujería conga en Cuba que se llaman: “*Mamá Cbola*”, “*Ma Rosario*”, “*Mari Ata*”, “*Ma Ofai*”, es decir con los nombres que en vida llevaron las personas, generalmente tenidas por poderosas brujas, y de cuyos esqueletos mondos se tomaron los huesos que están en la *mbumba* y constituyen su “fundamento”. Estos nombres son expresados generalmente en esa forma abreviada; pero por lo común es mucho más largo y difícil su verdadero nombre, el que jamás se dice en público porque es el apelativo secreto del espíritu mediante cuyo conocimiento el brujo lo puede dominar al conjurarlo ritualmente. Por ejemplo, sabemos de una “prenda” bruja que fué muy temida por sus poderes, cuyo nombre era “*Maiafama Bataua Samatakún Sunsu Carabatí Cubrí Congo Simba Nkita Mauna Nkita Lemba Kuna Mbansa*”. Todas estas palabras, unas criollas y otras africanas, formaban el nombre sagrado de la temible “prenda” o *nganga* que poseía un brujo fallecido hace no mucho y famoso por sus batallas contra otros hechiceros al servicio de magnates poderosos, en una de las cuales fué vencido y muerto por otro más astuto, que “lo templó”. Y lo mismo tuvo que acontecer en Haití en cuanto al nombre de cada *mbumba* o *bombé*.

En el caso histórico que aquí nos interesa, la *bomba* cuya fuerza mánica se invocaba en el conjuro o *kanga* del *bafio*, el *mun-*

dele y el *ndoki*, quizá se llamara “*Mana*”, que en *créole* podía ser: *Ma Ana*, o sea el espíritu de una blanca mujer hispánica llamada *Ana* en su vida, cuyo cráneo u otro hueso estaba allí depositado.

No obstante esa verosimilitud, creemos que no sea satisfactoria tal traducción y nos parece más convincente la que sigue, comprendiendo todo el susodicho verso, que entendemos así en lenguaje del *vodú-congo*:

Arefo: “*La-massa-na Anacaona*”
 Drouin: “*La mma-sa (o ra) -na-kuana*”
 Vodú-congo: “*Loá m marasa, mana, kuana*”.

Loá, que en el francés de Haití se pronuncia así, aun cuando se escribe *loi*, es el nombre genérico que en el *vodú* se da a los sacros númenes, que los lucumís dicen *oricha*, y la santería criolla, “santos”.

Marasa no es sino el vocablo *Marassás* que en *vodú* significa ciertos espíritus gemelos o “jimaguas” que se consideran malévolos o díscolos y algo heréticos o “judíos”¹⁷⁶, parecidos a los espíritus que en Cuba se dicen *chicbirikú* o *checherikú*. Los *chicbirikú* o *checherikú* de Cuba son dos duendes o espíritus gemelos que van por ahí de hechicería, enviados por un brujo. Esta palabra parece formarse del lucumí, “trabajo de muerto”. Los *chicbirikú* congos son dos idolillos, “muñecos” o *tekes* que el hechicero *nganga* “carga” y envía a operar un hechizo. Pero a esos los congos suelen decirles los “dos *ndoki*” o espíritus, y alguna vez *mojiganga*. Es posible que la voz *chicbirikú* proceda de los negros del sur de Angola, entre los cuales *esisí* significa “albino”. Los mayombe del bajo Congo creen que los albinos son espíritus niños.

En Haití se pronuncia aquel vocablo como *marasá*. Allí se distinguen los *marasá* guineos, los *marasá* criollos, los *marasá petro* (que están relacionados con las creencias de los congos) y los *marasá satán*, o satánicos, que, también dentro de las supervivencias congas, deben ser equivalentes a ciertos entes sobrenaturales “para malo”, heterodoxos o “judíos”, como se dice en Cuba. Aun hoy en Haití se invoca a los *marasá* diciéndoles: “Sois vosotros a quienes corresponde libertar a Guinea. A vosotros, que habeis expulsado a Judas de Guinea”. Es decir son aún “libertadores”. El culto de los gemelos es muy extendido en Africa, no sólo en Dahomey, donde se dicen *kokoví*, como señala Price Mars; sino en

Yoruba (*ibedyi*) y también entre los bantús. De estos procede la voz *jimaguas*, muy usada en Cuba (*Jimagua* se forma de *jima* "preñez" y *akua* "compañero", o sea "compañero de embarazo"). Pero el vocablo afrohaitiano *marasá* proviene también de las lenguas bantús, donde la raíz *asá*, en las formas *basá*, *wasá*, *basá*, *pasá*, etc., es la más extendida para significar "gemelo", particularmente en los idiomas que fueron hablados por los negros antillanos. Así, en Angola, Congo y Luango se dice *basá*, con diferentes prefijos. en el norte y noroeste del Congo Central se dice *ma-asá*; y por el Oeste del Camerón y la Guinea española, como en el lenguaje bambuku, se pronuncia *muwasá*, y en el duaba *mawasá*. La ascendencia conga de los *marasás* haitianos parece evidente, lo cual concuerda con el carácter también congo de los restantes vocablos del consabido conjuro cantado.

Mana es verbo congo: "cumplir totalmente", "terminar", "acabar de realizar"; y en ese verso equivale, pues, a "terminen", "realicen totalmente" el hechizo. *Kuana* es un vocablo litúrgico de la hechicería conga, que en especial significa "jalar o halar de un solo golpe" y también "escupir", "disparar", o sea "realizar una acción violenta, instantánea y repentina". ¡*Kuana!* era una expresión conminatoria al ente conjurado, la cual acentuaba el anterior imperativo *jmana!* Y fué de esas palabras de la brujería conga de donde, por artificio fonético y de romanticismo, fué derivado el supuesto nombre de *Anacaona*.

Se trata pues de unos versículos de la magia del *vodú* y de los congos, que debieron de repetirse muchas veces en las ceremonias litúrgicas de los sacerdotes afrohaitianos en aquellos días de la heroica guerra, pues se sabe que ellos intervinieron muy activamente en el desarrollo de los movimientos bélicos de los negros independentistas contra los dominadores blancos y sus partidarios y tropas.

No cabe dudar de que los negros haitianos en las luchas por su libertad personal y nacional fueron ayudados por sus ideas religiosas africanas y la influencia de sus sacerdotes y hechiceros. Dessalines era "hijo" del dios *Loko* (en lucumí *Oricha Oko*), como aun cantan en los templos o *jun-fó* del *vodú*. Sus creencias ancestrales se reflejan en el pabellón nacional, creado por Petión. Los colores y trofeos guerreros de la bandera de Haití son los de *Ogún*, el dios bélico de los dahomeyanos y yorubas. La alegórica palma real que

con un gorro frigio figura en el centro de su escudo en la del dios *Aviazán* (en Yoruba *Osain*), emblema de poder¹⁷⁷.

Es fácilmente comprensible que los patriotas haitianos, deseosos de ocultar el carácter radicalmente africano de aquellas palabras de conjuro a los manes bantús de sus antepasados, inventaran, para decírsela a los blancos que les interrogaban, una traducción falsa pero verosímil, como un canto revolucionario propio de la época. Más cohibido aún debió de encontrarse el citado Monsieur Guillermo Simone, de Port-au-Prince, que facilitó el canto a los norteamericanos, quien residía nada menos que en la negrófoba ciudad de Charleston, (E. U.). Y fuera por artificio de Mr. Simone, o mejor aún de los hispanoparlantes hijos de Santo Domingo, donde estuvieron investigando los antropólogos nombrados en 1847 por el Congreso de los E. U., la fórmula embrujadora de los congos vodúistas, que ya había pasado en Haití a ser un supuesto himno guerrero de los negros libertadores, luego en boca de los dominicanos, se convirtió en el himno rebelde de la sacrificada cacica Anacaona, que era para los dominicanos, inspirados por un romanticismo idéntico al de los libertadores de Cuba, lo que para éstos fué el mártir Hatuey. Ya hemos visto que, según las fábulas, el mismo himno fué atribuido a este Hatuey como a su paisana Anacaona, ambos caciques muertos por la libertad.

Pero si estos antecedentes históricos y traducciones bastan para dilucidar la africanidad de la letra del ilusorio *areíto* indio, ¿qué puede decirse en cuanto a su música? Nadie acompañó a Sánchez de Fuentes en su campaña indianizadora. El musicólogo argentino Carlos Vega, al margen de esta controversia, escribió así: “El *areíto* antillano también es español, aunque atribuido en Cuba, no a los africanos, sino a los primitivos indígenas de Cuba”¹⁷⁸. Ignoramos cuál fué el canto español que tuvo en cuenta el citado musicólogo del Plata para formar su juicio. Acaso sea un romancillo del siglo XVIII titulado “*El Señor Don Gato*,” muy popular en España y América, particularmente en la República Dominicana, “donde todavía se le puede oír cantar a niñas de hasta cuatro años”¹⁷⁹. Véase la *Figura 7*, que reproducimos de la excelente colección de Edna Garrido. Como se advierte enseguida, la estrecha parentela, si no la identidad, entre el falso *areíto* y el real romance es evidente. Julio Vicuña opinaba que este romance

de *El Señor Don Gato* es de origen paródico, originado en el romance portugués *Doña Infanta* y en el español del *Cid*, que comienza:

“Sentado está el señor rey
en su silla de respaldo”¹⁸⁰.

Por Galicia anda todavía *El Señor Don Gato*, con el título de *O Gato Namorado*¹⁸¹.

En la rica colección folklórica de Kurt Schindler constan otras cuatro versiones musicales y literarias de *El Señor Don Gato*, en España; tres de la provincia de Soria y una de la de Badajoz, todas ellas distintas de las ya aquí citadas y también entre sí. En cuanto a versiones venezolanas véanse las colecciones de Juan Liscano y de R. Oliveras¹⁸².

14. MUERTE DEL SEÑOR DON GATO

(Versión de Ciudad Trujillo)



Figura 7.—Música del romancillo *El Señor Don Gato*, en Santo Domingo.

Nosotros lo oímos cantar en La Paz (Bolivia). La más completa versión de ese romancillo la encontró en Chile el gran folclorista Ramón A. Laval, por el año 1910¹⁸³; y de ahí la citó Julio Vicuña en sus *Romances Populares y Vulgares recogidos de la Tradición Oral Chilena*.

También ese folklórico *Señor Don Gato* maulló y sigue maullando en los juegos infantiles cubanos. Chacón y Calvo no lo incluye entre sus *Romances Tradicionales de Cuba*; sólo cita una versión gallega. Pero sí figura en la valiosa colección de *El Folklore del Niño Cubano* publicada por Sofía Córdova de Fernández,¹⁸⁴ sin la transcripción musical. En estos últimos años hemos obtenido otra versión, muy reducida y deformada, del romancillo del

infortunado gato, hallada en Güines, en la ciudad de la Habana y en el Cristo (Prov. de Oriente). La letra de esta canción dice así:

“Un gato cayó en un pozo,
Las tripas le hicieron ¡paf!
Arre, pote, pote, pote
Arre, pote, pote, pá”.

“Un chino sentado en un banco
Con los zapaticos blancos
Y las medias al revés,
Arre, pote, pote, pote,
Arre, pote, pote, pá,,.

Es cantada en dicho tres lugares cubanos con la misma letra y música, pero ésta última no es igual a la registrada en Santo Domingo. Esta versión en Güines y la Habana se cantaba a fines del siglo pasado y comienzos del presente en sendos colegios de monjas españolas, lo cual parece demostrar su oriundez trasatlántica. Otra versión cubana algo contrahecha, sin la música y con el título de *El Gato*, ya éste sin señorío, la trae Ana María Arissó en su *Folklore Sagüero*¹⁸⁵. Aun otra versión de *El Señor Don Gato*, en este caso sólo la música sin la letra, hemos visto en una breve colección de música popular de las Islas Canarias, pero difiere¹⁸⁶ de la dominicana, por lo que se puede inferir quizás que dicho folklórico cuento gatuno se revistió de diferentes melodías al ir saltando por mares y naciones.

La hipótesis española de su origen, en cuanto a la letra, ayuda a corroborar la oriundez europea del romance, que transportado en el siglo XVIII a la isla de Santo Domingo, pudo correrse por sus campos y en Haití acopló su música con un conjuro del *vodú*, para ser himno sacro-mágico y patriótico de los haitianos revolucionarios contra los blancos. Este canto afrofrancés al entrar luego en la parte hispánica de la isla, donde debió de resonar pavorosamente durante los veinte años de dominación haitiana, se convirtió, no menos patrióticamente, en himno de *Anacaona*, como heroína epónima de la independencia nacional. Enrique de Marchena copia el consabido *areíto*, tomándolo de Bachiller, sin atreverse a una opinión propia. Sin embargo, parece que ésta es implícitamente negativa y cita opiniones en contra de su autenticidad, como la del músico dominicano Esteban Peña Morell, la de M. Lavoix, quien creía que “dicha anotación está lejos de la certidumbre, cuando hay datos concretos de que la música en el siglo XVI no era apenas sino jeroglífico”¹⁸⁷. Con Ludovic Lamothe, compositor haitiano, dice que “es absurdo que el *areíto* tanga tal

estructura". También rechazaba la genuinidad de tal *areíto* el historiador puertorriqueño Salvador Brau.

Hace poco que el maestro cubano Gaspar Agüero ha dicho: "Por lo que a la música de este canto se refiere, un detenido examen de la melodía demuestra que su fraseo especial, cadencias y sabor tonal, corresponden a la propia de un vulgar *couplet* ochocentista"¹⁸⁸. Slonimsky dice que "poco" ha quedado del pentatónico melos de los aborígenes de Cuba¹⁸⁹; pero esa palabra "poco" es una cortesía eufemista y excesivamente afirmativa. Refiriéndose en otro lugar de su obra (p. 68) a ese controvertido *areíto de Anacaona*, señala que su melodía es evidentemente una adaptación "procustea" de una forma musical europea del siglo XIX, que no puede ni siquiera remotamente ser relacionada con las tonadas de la bella cacica. Y bien sabido es lo que ese adjetivo "procusteo" quiere decir, puesto que se aplica "a quien mide las ideas ajenas por las suyas propias", como hacía aquel ático bandido llamado Procustes con sus prisioneros, cortándoles o estirándoles brazos y piernas para ajustarlos a la medida del lecho de hierro en que después de su despojo les daba tortura.

Alejo Carpentier ha dado este juicio: "Ni la escala, ni el ritmo, ni el carácter melódico de este *areíto*, escrito en nuestro sistema, con sus ocho compases de copla y cuatro de estribillo, tienen el menor aire aborígen. Es decir, no guarda relación ni contacto con otras músicas primitivas de América (...) Lo cierto es que el *areíto* de marras se asemeja, sorprendentemente, a ciertas canciones y rondas infantiles del siglo XVIII, del tipo de *J'avait un petit homme, nommé Titi Carabi, mon ami*, y otras que cantaban los hijos de colonos franceses establecidos en Santo Domingo, antes del levantamiento general de esclavos"¹⁹⁰. Ya en prensa estas páginas, nos escribe Alejo Carpentier haber hallado una versión venezolana del aludido romance *Don Gato*, que "acaba de publicarse en una recopilación oficial del kolklore venezolano", la cual "coincide con el pretendido *areíto*". Y añade Carpentier: "*El Don Gato* es primitivamente un romance francés, contemporáneo del *Mambrú*, que no figura en ninguna de las recopilaciones primeras de romances españoles. Es un romance de mediados del siglo XVIII pasado a España en los días del *Mambrú*". Llevado al estudio de todo el grupo de romances franceses pasados a España y a buscar sus orígenes en Francia, se encuentra con que muchos presentan las mismas características rítmicas, a tal punto

que se hallan en realidad una serie de canciones francesas del siglo XVIII casi idénticas al *areíto de Anacaona*". Incluso hay un toque de corneta reglamentario, de granaderos franceses del siglo XVIII, que tiene las mismas características¹⁹¹. Este origen europeo de tal música, explica que el supuesto *areíto* se corriera no sólo por Haití sino por las demás Antillas en los últimos siglos. Marchena recuerda que Miss Helen H. Roberts "afirma que en Jamaica ha constatado un canto como el *areíto* mencionado por Bachiller y Morales"¹⁹²; pero no que fueran indios el tal *areíto* ni el tal canto jamaicano, ni que éstos pasaran allí por tales.

No cesó un momento Sánchez de Fuentes en su irreflexivo empeño. Si antes llegó a decir que los indios de Cuba "componían diversos romances que diferían luego en el tono melódico, según se tratase de celebrar una victoria sobre los caribes o los enemigos vecinos", (lo cual debió de ser harto difícil, pues no consta que los cubanos tuviesen brega alguna con los indios caribes), en 1929 escribía esta nueva y sorprendente teoría: "En Oriente (la provincia cubana de tal nombre) es donde menos se manifiesta la influencia en las invenciones musicales", lo cual es debido, según aquél, a "supervivencias indias"¹⁹³. Y todavía en 1938 sostenía que la música de los aborígenes "forzosamente se transmitió de generación en generación, realizándose el injerto, desde la época colonizadora, con el rico aporte melódico español". También opinaba que "es incuestionable que la música cubana fué influida por el espíritu de melancolía del indio"¹⁹⁴. Y así mismo atribuyó un origen precolombino a la *abanera*¹⁹⁵. Y ya él había dicho que en la gestación del *zapateo*, el *punto cubano* y la *guajira* han actuado "elementos aborígenes". En fin, concluía de la manera más enfática en cuanto a la influencia de la música india en Cuba: "De manera que no puede negarse la existencia en nuestra Isla de ese factor, rudimentario si se quiere, similar al de México y al de las Antillas Mayores y Menores, pero que, aunque trate de ignorarlo quien opina que en Cuba no ha habido más que música blanca y música negra, fué origen de la primera, y como la segunda, en su aspecto melódico, proviene de la blanca, también, como consecuencia lógica, figuró en la raíz de la misma"¹⁹⁶. Pero nada es más incierto. Decir que la música india fué en Cuba "origen" de la música blanca, y que la africana "en su aspecto melódico" procede de la blanca y por tanto también figuró la india en la raíz de la negra, es realmente un absurdo galimatías.

En conclusión, los bailes, canciones, instrumentos, ritmos y melodías de los indios de Cuba fueron perseguidos, su sentido social olvidado, sus funciones religiosas malditas, sus músicos, cantores y danzantes exterminados, y nada de ellos pasó a los blancos ni a los negros. Los que afirmaron la realidad de un legado musical de los indios de Cuba no fueron capaces de aportar ni una simple demostración objetiva. Esas suposiciones *indoetnofonistas*¹⁹⁷ quedaron en antojadizas fantasías.

Quienes han estudiado profundamente la música indoamericana han escrito: "En las Antillas, donde los autóctonos se han extinguido desde hace mucho tiempo, no puede aspirarse a descubrir influencia alguna indígena en la música popular; sin embargo, ésta no carece de carácter, pero sólo debe su interés a la fusión de las melodías españolas con los ritmos negros, de los cuales salían danzas sensuales, hoy tan conocidas en Europa como en su país originario, siendo su prototipo la *habanera*"¹⁹⁸. Friedenthal ha observado que los indios de América son la raza menos musical del mundo¹⁹⁹. Según dijo con precisión el maestro cubano Amadeo Roldán: "la música india de Cuba está completamente exterminada. La música cubana es simplemente una mezcla de origen español y africano, imperando este último"²⁰⁰. Así, pues, la pobre música de los indios nada intervino en la del pueblo cubano que se formó después de la conquista y poblamiento de la isla por gentes ultraoceánicas.

Con razón, el acucioso musicólogo Adolfo Salazar opina que "En Cuba la música que tuvieron los indios aborígenes, si es que tenían alguna (porque no es obligatorio tenerla), es puro misterio". "Por lo que yo he podido entender, lo que se habla de los indios precolombinos en Cuba es materia litigiosa: desde luego lo que quedase de ellos en cuestión de música es pura hipótesis"²⁰¹. Emilio Grenet piensa que: "Con respecto al elemento autóctono, el indio (...) si algo de él sobrevive en nuestra música, para nosotros es imposible discernirlo. No existe evidencia documental alguna, pues el canto atribuido al indio es de autenticidad muy dudosa"²⁰². Sin embargo, este autor recuerda un argumento de Sánchez de Fuentes, el de que las indias concubinas de los españoles arrullarían a sus hijos con sus ancestrales cantos de cuna. Mas, añade Grenet, que esa influencia debió de ser pronto diluida en los dos elementos de más fuerza, el blanco y el negro. Pero tal influjo no pasa de ser una hipótesis y nadie puede asegurar,

aunque ello parezca verosímil, que las madres indias entonaban melodías para dormir a sus hijitos. Probablemente, se limitarían a un simple sonsonete rítmico, sin canción melódica. De todos modos no es admisible que sobre tan débil suposición pueda inferirse la afirmación del influjo musical del indio. Precisamente en la colección de música de los indios recogida por Harcourt²⁰³ es muy notable la ausencia total de cantos de cuna, como ha señalado Kubler²⁰⁴.

Con juicio definitivo, Gaspar Agüero ha escrito hace poco: "Claramente se comprenderá que con todos los datos suministrados por los mencionados cronistas españoles, no se puede restaurar el menor giro melódico, ni el más mínimo detalle rítmico de esa música aborígen, ni mucho menos demostrar la influencia que ella pudo ejercer en la formación de nuestro folklore musical. Ignórase completamente la existencia de ninguna copia musical que recordara algo de aquellos cantos ciboneyes y que hubiera sido hecha siquiera por algún trashumante vihuélista que los hubiera escuchado. Tampoco la restauración de la menor muestra de esta música aborígen ha podido ser realizada, basándose en la tradición que la misma pudiera haberse conservado. A mi entender, todo cuanto se ha dicho y escrito acerca de la conservación de esa tradición musical, ha sido apoyado en bases falsas, o en conjeturas mal fundadas. Convengamos que si alguna supervivencia quedó de las manifestaciones musicales de los primitivos pobladores de Cuba, tal vez sea ella el uso de las *maracas*, que desde fines del siglo XVI las vemos figurar en nuestras típicas orquestas de baile, formadas por africanos o cubanos descendientes de ellos. Por lo demás, parece lógico suponer que nuestra actual música popular no tuvo nexo alguno con la música de los ciboneyes, la cual desapareció, completamente, sin dejar huellas, como el eco de sus últimos *areítos*, en los albores de nuestro período colonial". Ya dijimos que, tocante a las *maracas*, aun queda el problema de si las *maracas* actuales de la música popular de Cuba son de morfología india o africana.

Es curioso observar cómo los prejuicios racistas y nacionalistas, que arrastraban al desprecio del negro y a la exaltación del indio, hicieron que así como se redujo la música africana a ruidos rítmicos sin hacer aprecio de sus melodías, en cambio, cuando se trató del indio se transcordaron los caracteres de su música y no se habló de su ritmismo pero sí de sus melodías, de las cuales en

rigor tampoco se sabía nada. Siempre que se trató del influjo indio en la música cubana se aludió al elemento melódico, (¡esa sí era música!) y jamás al rítmico (¡ruidos, ni música siquiera!). Sin embargo, la música del indio era en mucho más próxima a la africana de lo que los indianófilos estaban dispuestos a reconocer. . . “Desde el Artico hasta el Sur, la música de los indios de América es principalmente, aunque no de modo exclusivo, “tamborcanto”, (*drum-song*). El tambor y la voz son los instrumentos indios y su música es una especie de concordancia de los dos. Los tambores le dan su ritmo y la voz su melodía. Pero aquellos ritmos no son primariamente los del canto, sino más bien los de la danza, y los ritmos del canto pueden o no seguirlos”²⁰⁵.

Los indios, como los negros, aman los ritmos. Dice Alexander: “Los observadores blancos se maravillan de la aparente dualidad del sentido rítmico de los indios, pues su tambor bate un ritmo mientras su voz sigue otro, aun en los casos que el percusivo le sea acompañamiento. Francis Densmore, halló que de 91 cantos indios con acompañamientos de tambor por él registrados, en 63 las unidades métricas de este instrumento diferían de las de la voz”. El principal instrumento de los indios es el *tambor*, de muchas formas, de madera y de membrana; después, la *ubícua maraca*, y los mejores de viento no pasan de pitos y flautillas destinadas principalmente a sustituir la voz. Pero carecen de instrumentos cordófonos y de percusión de hierro o bronce; no conocen un “piano” como la *marimba* o la *marímbula* y en los demás géneros no tienen la variedad ni la potencia de instrumentos músicos que poseen los africanos. En sus bailes, las mismas características que son comunes a los pueblos iletrados. ¡Pero qué blasfemia no habría sido decir que los *aréitos* se parecían a los bailes tribales de Africa, a ciertas danzas *en rengle* de los bantús, a algunas *de rueda* de los yorubas, y al *arrollao* de la conga cuando la hilera procesional! ¡Cómo era posible sugerir siquiera que la cacica Anacaona, la bella, la gran bailadora, cantadora y poetisa de *aréitos*, pero también la lasciva y “palanciana en su hablar, artes y meneos”, que se ofrecía a los españoles para refocilarse con ellos, podía compararse en su arte, y hecha omisión de su libertad y poderío, con una reina conga de cabildo o con una “mulata de rumbo”, la reina de un “baile de cuna”! Si no hubiesen sido cegados por los prejuicios vulgares, que los apartaban de la objetividad serena, los indianistas hubieran podido suponer cierta

influencia de la música de los aborígenes en la de quienes les sucedieron, más por la vía del ritmismo “primitivista” que por la de los melismos romantizantes; pero, aun así, la música negra, más elaborada que la indígena, ahogó la resonancia de ésta con la superioridad de los instrumentos que no conocían los cubanos de Hatuey y Guamá, los tambores membranófonos, los percusivos metálicos, las melódicas *marimbas* y *marímbulas*, las arpas y liras y los arcos monocordes. La música de los blancos y la de los negros, probablemente ésta más que aquélla por estar más en su contacto, hicieron callar la más atrasada de los indios. Tal como unos y otros, europeos y africanos, en grados distintos pero ambos superiores, acabaron con los indios antillanos por el terrible impacto de sus más avanzadas economías, armas, artes y, en general, por el desbordado torrente de sus exóticas culturas, así les silenciaron su música. O mejor dicho no la dejaron oír, porque la música autóctona debió de sonar hasta que los últimos indios fueron arrebatados por *Mabuya* a los ámbitos siderales, quizás al ritmo de un *areíto* ancestral en “rengle”, ringla o ringlera de “*arrollao*”.

El empeño en realzar la ignota música de los indios de Cuba, mejor fuera decir en descubrirla o reinventarla, a pesar de ser salvajes los indígenas precolombinos de las Antillas y mucho más atrasados que los negros traídos de Africa como esclavos, se explica por una simple reverberación social. El cubano patriota, que heredó el humanismo indófilo de Fray Bartolomé de las Casas, en sus bregas contra el absorbente absolutismo colonial de España, buscó en el indio aborígen, hombre nativo, edénico y de “naturalidad”, como se pensaba en los siglos XVIII y XIX, un atrayente símbolo histórico de la personalidad nacional de Cuba. Hatuey, el indio antillano que murió quemado y negándose a ir al cielo mediante el bautismo por no encontrarse allí de nuevo con los españoles que le robaban su tierra y destruían su pueblo, era el héroe histórico de Cuba Libre. El cubano independentista exaltó al indio, dotándolo de todas las virtudes; ya había desaparecido y por tanto no tenía que ser subyugado, bien podía ser subido alegóricamente a la cúspide de la pirámide ideal de Cuba. Pero ese mismo cubano no intentó siquiera hallar el simbolismo nacional en un negro; por ejemplo, en el rebelde Aponte, descuartizado por las autoridades por querer acabar con la dependencia colonial y sobre todo con la esclavitud. Todo lo étnicamente negro fué envilecido; todo lo históricamente blanco tenía que ser evitado

por español; lo nacional criollo aun no estaba fundido por un hervor común al fuego del heroísmo patrio. Por eso el cubano adoptó por su patriarca al indio Hatuey, y todo lo indio fué emblema de cubanidad, como lo español lo fué de tiranía y lo negro de barbarie. Pero ese motivo, a la larga, no podía justificar la tergiversación de la verdad.

Acaso pueda servir de disculpa el antecedente de que el genial Lope de Vega incurrió también en graves errores y anacronismos, cuando quiso llevar a su comedia *El Nuevo Mundo* un *areíto* de los indios antillanos, un supuesto baile de los indígenas de Guanajaní, al presentarse ante ellos Cristóbal Colón²⁰⁶. La rítmica de los versos, la sonoridad percusiva, la repetición de las frases, todo parece indicar que Lope de Vega tomó por modelo un canto de los negros, que él bien conoció en España; diríase un *son* de nuestros días. Y en esto anduvo acertado, por las proximidades esquemáticas de la música india y la africana. Pero Lope de Vega jamás hizo salir de su prodigiosa pluma mayor sarta de disparates como los que ensartó en esas estrofas. Verdad es que el gran dramaturgo sólo tenía como objeto el arte teatral, sin pretensiones académicas ni de acuciosidad científica que pudieran perturbar las enseñanzas escolares y la justa orientación del espíritu nacional. Nuestro impugnado autor cubano jamás aportó a favor de su tesis un dato objetivo, ni una citación de documento aducible, ni una inferencia convincente, desde que muchos años atrás le formulamos nuestra impugnación radical. Sin embargo, en algunos ambientes locales se disimularon tales errores por simples prejuicios y no será superfluo habernos entretenido en este concluyente análisis crítico. Sin esa "limpieza" definitiva, no era aconsejable entrar en la fronda folklórica y popular de la música de Cuba, en la cual una inspiración clara, real y fecundamente cubanista no puede buscarse en las indias brumas precolombinas.

El *ciboneyismo* musical no ha muerto. Nacido en la literatura del siglo XIX, al calor del romanticismo nacionalista del cubano que buscaba en las historias y cosas indias unos símbolos evocadores y claros de su personalidad y rebeldía, aquél resurge a veces como las "almas en pena", que antaño salían en las lobregueces de la noche a pedir a los creyentes sufragios para su salvación. Y de cuando en cuando, para las exaltaciones del patriotismo, aún se usa el vocablo *ciboney* como sinónimo de "criollo" y de "reyoyo", con evidente impropiedad. Aun en la música popular cubana,

donde nada hubo de *ciboney*. “Yo soy *ciboney* cien por cien” decía ha poco, con un aritmético yanquismo en boga, uno de los más ancianos, fecundos y valiosos trovadores (autor, músico y cantor, todo en una pieza) de la tradicional juglaría cubana, la que vive en las populares danzas, habaneras, guarachas, puntos, boleros, guajiras y zapateos del siglo XIX, que nada en lo absoluto tienen de indio; pues no son sino músicas blanconazas, de seguro abolenango andaluz, pero movidas con esa morbidez inefable, con ese “no se qué” misterioso, que es característico de toda la música popular típicamente cubana. “Sabrosura tropical” le dicen algunos, echándole al clima la razón o culpa de su cadencioso contoneo. Los criollos decimos mejor que eso; es la *sandunga*, que no es sino la blanca “sa”, o “salero” de Andalucía, mezclada con *ndungu*, la prieta pimienta africana²⁰⁷; es la mulatez. Ese iluso “neociboneyismo” no es sino un anacrónico subterfugio defensivo, de los usuales en la época colonial; una revivencia del espíritu poético de *El Cucalambé* (1829-62), que encubría con alegórica indianidad liberal las reales negruras de la servidumbre. Ha sido observado finamente que las poesías de *El Cucalambé* tuvieron el mérito de interpretar “la facultad poética del folklore cubano, en el don del idioma montuno”, con versos ajustados a la música del campesino blanco; pero el poeta “sustituye el elemento decisivo del negro con un esquema trasnochado, pintoresco y melancólico del *ciboney*”. *El Cucalambé* “llora la esclavitud del indio”, que ya había desaparecido y a quien ya no había interés en desprestigiar, “pero no le dice nada a la esclavitud del negro”²⁰⁸. Cantaba en muy cubanas décimas unas peripecias lejanas en perspectivas de teatro y con telones de presente, pero no los dolores y los protagonistas contemporáneos de la tragedia de Cuba. Pero el *cucalambismo* musical, está en definitiva decadencia. Se va con el octogenario rapsoda Sindo Garay, a quien Cuba debe tantas dulces canciones. Otros músicos y cantores populares están surgiendo, con voces de otro sufrido pasado, de un revuelto presente y de un mejor futuro. El *ciboneyismo* en rigor es “mulatez pasada”, o en trance de “pasar”, ansiosa de que, para el goce común, el ambiente esquivo le disimule sus gracias grifas.

Lo que ocurre en esto y crea equívocos es que la penetración de la africanía en la música popular de Cuba ha tenido, según las épocas, sucesivas oleadas, diversas en intensidad y colorido; y lo “afrocubano” del siglo XX, que se dice *afrocubano* desde que no-

sotros lanzamos ese vocablo en 1906, es de pigmentaciones más intensas y sinceras, ya sin las ocultaciones económico-sociales de la era esclavista, y a veces hasta con la "parejería" propia de los "nuevos ciudadanos" que en Cuba Libre han ido rompiendo sus discriminaciones racistas. Hay una psicología transcultural del *nouveau-citoyen*, similar a la del *nouveau-riche*, a la del "nuevo blanco" y a la del neófito recién converso. Aquella *sandunga* es la afroclubanía musical de los días coloniales, africanía que se contoneaba medrosa y no se confesaba negra ni mulata; se decía sólo "criolla", era criolla "pasá". Música que en el bohío se amulataba sin decirlo, a ritmos y cadencias de Africa; pero sólo con rasgueos de guitarra y sin atreverse a la rimbombancia del tambor. Ayer la música de Cuba ya era algo mulata y lo callábamos o la pasábamos por "rubia" o por india; hoy es más oscura y la confesamos "trigueña", y hasta negroide, sin mentira ni bochorno. Ahora la africanidad de abolengo ya no tiene por qué esconderse tanto y la música popular cubana ha sido invadida por los tambores; en ella impera el *bongó*. El supuesto "ciboneyismo", el "cucalambismo", no es sino criollez mestiza, realmente mulata y sandunguera. Es "música de color" que, para encubrir su canela, va embijada y con indio plumerío. No quiere ir en cueros, en cueros de tambores. Pero de todo esto se tratará con amplitud en nuestra *Historia social de la música afrocubana*, que ahora tenemos en el telar.

Anotaciones. I

1. Las ciencias humanísticas contemporáneas usan el vocablo *cultura* en dos acepciones diversas. "Cultura" es voz que viene de "cultivo", tiene un sentido "dinámico" y significa el cultivo del ser humano en todas sus facultades. En esta acepción equivale a "educación" en su más amplio sentido, y en cuanto a la perennidad de su dinámica implica generalmente un concepto de "progreso". "Cultura" tiene también un sentido "estático" en cuanto significa el conjunto de las capacitaciones de un grupo humano en un tiempo y un espacio dados, o sea el complejo característico de su educación. Estas páginas están destinadas a llegar a lectores no familiarizados con la terminología contemporánea de las ciencias antropológico-sociales y por este motivo consignamos aquí que, por lo general, usaremos la palabra "cultura" en su sentido "estático"; sin dejar de reconocer su esencial dinamismo, antes al contrario, trataremos de exponerlo a través de su desarrollo histórico en cuanto al tema artístico nacional que aquí nos interesa.

2. Usamos las expresiones "culturas blancas" y "culturas negras" no porque creamos que las pigmentaciones leucodérmicas o melanodérmicas puedan implicar un sentido inherente a la cultura. (Véase nuestro libro *El Engaño de las Razas*. Habana, 1946). Queremos significar, a falta de unas locuciones más precisas y fáciles, las características generales de las culturas de los pueblos llamados "blancos", especialmente los de troncalidad europea, y las correspon-

DE LA MUSICA FOLKLORICA DE CUBA

dientes a las culturas de los pueblos llamados comúnmente *negros*, en particular de los negros de Africa.

3. *Martin*, (1944), 180.
4. *Gumilla*, (1882), T. I. p. 67 a 70.
5. "Eris servus servorum fratrum tuorum" Génesis, Cap. IX, vers. 25.
6. *Herrera*. I. lib. 9, cap. 4.
7. *Gumilla*. (1882). Parte Segunda, Cap. I.
8. Ob. cit. Parte Segunda. Cap. XI.
9. *Las Casas*. (1896).
10. *Andrés Rocha*. (1861). Cap. III.
11. *Lizama*. Pág. 3, *Mariana*, Libro I. Cap. II, *Brasseur de Barbourg*, París, 1864.
12. *García*. Cap. XXII y siguientes.
13. *Torquemada*, en su célebre "Monarquía Indiana," cita en su apoyo a *Alejo de Venegas* y cree que los cartagineses se corrieron hasta Cuba (*sic*) (Libro I, cap. IV, pág. 28).
14. Esta tesis ha sido reanudada algunas veces. *Salas*, (1924).
15. El P. Rocha se apoya en *Fray Gerónimo García*, Origen de los Indios, etc.; en ciertos papeles y testamentos de *Fray Bartolomé de las Casas*, del P. *Pedro Simon*, etc. Fué entusiasta mantenedor de la ascendencia hebraica de los indoamericanos el judío *Manasseh Ben Israel*, (1650).
16. *Mier y Noriega*, y *Lozano*.
17. *García*. Cap. XXII.
18. *Gurney*. (1882). Cita de *Firmin*. (1885).
19. *Rouanet*. (1922), págs. 2676 y siguientes.
20. *J. B. Wekerlin*. (1886), pág. 4.
21. *Ortiz*. (1945), (1929).
22. *Wiegrove*. (1931), pág. 445
23. *Fort*. (1881), p. 68.
24. *Sánchez de Fuentes*. (1923).
25. *Sánchez de Fuentes*. (1932), (p. 28). Y en otras publicaciones que se citarán.
26. En la segunda edición de nuestra *Historia de la Arqueología Indocubana*, editada con la traducción de *Harrington*, (1935) (Cap. XIX).
27. *Izikowitz*. (1935), págs. 113, 124 y 127.
28. *Ortiz*. (1935). Tomo II. p. 230
29. *Morales*. (1942).
30. *Las Casas*. (1909). Cap. CCXLIII.
31. *López de Gómara*. (1877). Tomo XXII, p. 201.
32. *Ortiz*. (1947). Cap. XI, ps. 581 y siguientes.
33. *Núñez Cabeza de Vaca*. (1877), pág. 518.
34. *Bernaldez*. (1513) (?)
35. Este instrumento parece imaginario y acaso sea una errónea interpretación de los *fontos* o trompas marinas; más bien se asemejaría a las antiguas liras hechas de un carapacho de tortuga.
36. *Rochefort*. p. 445.
37. *Karsten*. (1926), p. 120.
38. *Loven*. (1935), p. 680.
39. *Sánchez de Fuentes*. (1938), p. 178. (1927), p. 13.
40. *Anglería*. Década III. 1493 a 1526. Véase la ed. en latín de *Joaquín Torres Asensio*, Madrid, 1892.
41. *Zayas*. (1914), p. 357.
42. *Fernández de Oviedo*. (1535). Libro V. Cap. I. Estas figuras constan en una de las láminas puestas al final del Tomo I en la edición de la Real Academia de la Historia.
43. *Colón*. (1892), Tomo II, ps. 57 y 58.
44. *Ortiz*. (1947), ps. 353 y 386.
45. *Wavrin*. (1937), p. 372.
46. *Ortiz*. (1947), p. 611.
47. *Idem*, p. 352.

48. *Figueroa*, p. 101: "y como es uso entre ellos, hicieron la señal de paz con sus tambores, que son unos maderos gruesos y güecos por dentro, sobacados con fuego, no todos de un tamaño, sino el uno mayor, que tendrá cinco varas de largo, que sirve de bajo; los demás van minorando hasta como un coro ó seis tambores que los tocan a la par juntos, y en ellos hacen varios sonidos á compás con armonía que retumba y suena mucho". Cita de *A. Metraux*, (1928), pág. 222.

49. *Mendoza*. (1943), pág. 29.

50. Acerca de estos tambores encorados con piel humana véase a *Oviedo* (1851). Tomo I. Libro VI, Cap. XXXI, ps. 217 - 218.

51. *Sánchez de Fuentes*. (1937), p. 131. Pero ni la *tumbandera* es así ni la conocieron los indios.

52. *Bachiller*, tomándolo de los "fantásticos anales de Haití", de *Rafinesque*, dice que un dios o *Babito III*, llamado *Baio-babao*, fué quien enseñó la música instrumental a los indios, agregando que "tal vez fué el inventor del *babao*, rabel o tiple de tres cuerdas que llamaron también *jabao*. (*Cuba Primitiva*, Habana, 1883, p. 215). Pero no hubo tal cordófono *jabao*. Este nombre parece confuso con el tambor *baiobabao*, citado por *Fray Ramón Pané*.

53. *Izikowitz*. (1935), p. 201.

54. *Las Casas*. (1927), Tomo I. p. 280. Estos *cascales muy sotiles, becbos de madera*" eran las *maracas* y otros sonajeros de pequeños güiros.

55. *Mateizán*, (1933). Estos errores fueron insertos además en *El País Gráfico* (Habana, 5 de febrero de 1933) con ocasión de publicar un artículo de *Laudelino Trelles Duelo*, titulado "En Busca del *Cacicazgo de Ornofay*".

56. *Izikowitz*, (1935), p. 411.

57. *Izikowitz*, (1935), ps. 11, 135, 160, 161, 208, y 312.

58. *Las Casas*, (1909), Cap. XLVII. 1909, pág. 95.

59. *Las Casas*, (1927), Libro III, Cap. CXLIV.

60. *Las Casas*, (1927), Libro III, Cap., XXI.

61. *Las Casas*, (1927), Libro III, Cap. XXIII.

62. *Fernández de Oviedo*, (1535). Libro XVII, Cap. IV.

63. Ob. cit., p. 185.

64. *Las Casas*, (1909), Cap. CCIV.

65. *Ulloa*, (1792, p. 383.

66. Debe escribirse *areíto* y no *areito*. Esa palabra se pronunciaba "con la y luenga", como decía *Las Casas*. Por eso la escribía con la y griega, equivalente a la i acentuada que, en su lugar, debe usarse hoy día. Se ha dicho que *areíto* es voz derivada del diminutivo castellano de *aro*, o sea de *arito*, porque el *areíto* se baila "en rueda como en aro chiquito". Pero *areíto* o *areyto*, "con la penúltima sílaba luenga", como dijera *Las Casas*, es vocablo indoantillano que los españoles aprendieron de éstos y lo extendieron a muchos otros bailes cantados análogos que encontraron entre los indios del Nuevo Mundo. Y los *areítos* no se bailaban siempre en rueda.

67. *Las Casas*, (1909), Cap. CCXLIII.

68. Ob. cit., pág. 207

69. Ob. cit., pág. 173.

70. *Charlevoix*, (1733), Tomo I., pág. 72

71. *Abad*, (1788), p. 38.

72. *Karsten*, (1935), p. 231.

73. *Las Casas*, (1927), Libro III, Cap. XX.

74. *López de Gómara*, (1877), p. 174.

75. *Fernández de Oviedo*, (1535), Libro V, Cap. I.

76. *Fernández de Oviedo*, (1931), p. 484.

77. Libro V, Cap. I.

78. *Karsten*, (1926), p. 80.

79. *Fernández de Oviedo*, (1535), Tomo III, p. 137.

80. *Las Casas*, (1909), Cap. CCXLIII.

81. Es decir que fuere moderado en el beber, que bebiera con "templanza".

82. *Las Casas*, (1909), Cap. CCXLVIII.

83. Cap. XIX de su *Relación*. En *Colón*, (1902).
84. Ob. cit., p. 130.
85. Véase el capítulo sobre *La Danza del Huracán* en *Ortiz*, (1946).
86. *Anglería*, (1493).
87. *Fernández de Oviedo*, (1535), Libro V, Cap. I.
88. *Fernández de Oviedo*, (1931), p. 484.
89. *Fernández de Oviedo*, (1535), Loc. cit.
90. *Las Casas*, (1927), Cap. CXLIV.
91. Ob. cit., p. 175.
92. Ob. cit., Libro III, Cap. IV, p. 42.
93. *Anglería*, (1493), *Década I*, Libro IX.
94. *Firtb*, (1929), p. 323.
95. *Fernández de Oviedo*, (1535), Libro V. Cap. I.
96. *Las Casas*, (1909), Loc. cit.
97. *Firtb*, (1929), p. 326.
98. *Le Jeune*, (1636).
99. *Fernández de Oviedo*, (1535), Libro V. Cap. I.
100. *Gordon*, (1899), p. 91.
101. *Bachiller*, (1883), p. 336.
102. *La Selve*, (1874-1875), p. 357.
103. *Fernández de Oviedo*, (1535), Libro V. Cap. I.
104. *Fernández de Oviedo*, (1931).
105. *Cervantes de Salazar*, (1914), p. 463.
106. *Las Casas*, (1909), Cap. CCIV.
107. *Las Casas*, (1909), Cap. CCXLIV.
108. *Sachs*, (1937), p. 145.
108. *Ortiz*, (1946).
110. *E. F. Im Tburn*, (1883), p. 326, fig. 33.
111. *Las Casas*, (1909), Cap. CCXLIV.
112. *López de Gómara*, (1877), p. 208.
113. *Du Tertre*, (1742). Tomo II, p. 278.
114. *Ortiz*, (1946), p. 630.
115. *Iñigo Abad* tomó estos datos, según dice, de *Roverson* (T. II, fig. 457)
116. *López de Gómara*, (1877), p. 174.
117. *Loven*, (1935), p. 96.
118. *Zorita*, (1585. Ed. de Madrid, 1909), p. 315.
119. *Campos*, (1928), p. 28
120. *Sánchez de Fuentes*, (1928), p. 12.
121. *Campos*, (1928), p. 28
122. *Diumba* es vocablo, tambor y danza de los congos.
123. *Changüi* es vocablo congo, donde significa el tobo balle congo. Ya está esa palabra conga, en la forma *Kisangüi*, en la *Relación* de *Comazzi*, (1687). p. 167. Véanse más detalles en *Ortiz*, (1924), p. 166. *Relación* española.
124. *Roubotham*, (1885-87). p. 198.
125. *Encyclopaedia of Religion and Etibics*. IX, pág. 90-11.
126. *Garcilaso de la Vega*, Lib. III, Cap. XXVII.
127. *Mac Nic*, (1912), Edición de N. York. Vo. I. p. 172.
128. *Sánchez de Fuentes* (1927) p. 13.
129. *Ortiz*, (1929), Tomo II, p. 290 y luego en *Ortiz*, (1940), p. 19
130. *Bachiller* (1883), p. 138. *Pierson*, (1853), p. 309 y siguientes.
131. *Sánchez de Fuentes*, (1928), p. 91
132. *Arrom*, (1944).
133. Loco citato.
134. Con el ambicioso título de "*El canto entre los indios cubanos*" publicó un artículo el *Dr. Antonio de Gordon y de Acosta* en la *Gaceta Musical de La Habana* (1899) p. 91. En él se da un brevísimo resumen de lo ya publicado por *Bachiller* y se alude al *Areíto* de *Anacaona*, sin hacer comentario alguno.
135. *Rodríguez*, (1887), Parte I, ps. 164-165.
136. Ob. cit., p. 140.

137. *Macias*, ((1885), (1899).
138. *Sánchez de Fuentes*, (1928), p. 17.
139. *Ibidem*, p. 15.
140. *Ibidem*, p. 14.
141. Con la excepción de *Enrique Zas*, quien escribió: "Si hemos de dar crédito a las crónicas, este *areíto* de *Agi Aya Bombé*, debió ser el más concurrido y solemne celebrado por los indios de Cuba; pero también el último cantado bajo la égida de sus dioses". ¡Pura imaginación! Como otras muchas afirmaciones, igualmente huecas, de la *Historia de Cuba* de este autor, (p. 216).
142. *Ibidem*, ps. 11 y 12.
143. *Ibidem*, p. 16.
144. *Ibidem*, p. 90.
145. Esta relación aparece por primera vez en la obra del abad *Pedro Martir de Angleria, De Orbe Novo*. (Década II, Lib. VI). De éste la tomó *Fray Bartolomé de las Casas*, quien la consignó en su *Historia de las Indias*, de donde la copió casi literalmente el cronista *Antonio de Herrera*. Ob. cit. Década I, Lib. IX, Cap. VII.
146. *Las Casas*, (1927), Lib. II, Cap. XXIX.
147. *Arrom*, (1944), p. 70.
148. *Cervantes de Salazar*, (1914), p. 39.
149. *Coll*, (1907), p. 202.
150. *Zas*, p. 215.
151. Ob. cit., p. 176.
152. *Serrano*, (1918), p. 394.
153. *Las Casas*, (1927). Lib. III, Cap. XVI.
154. *Serrano*, (1918). *El Gobierno de las Indias por Frailes Jerónimos*. Tomo I. pág. DXCVII.
155. Puede estudiarse en las excelentes monografías de *Cbacón*, (1934) y de *Hanke*, (1935).
156. *Cbacón*, (1934), p. 51.
157. *Wright*, (1916), p. 148. Estas noticias tienen que mantenerse *sub judice*. Ese libro aunque rico en noticias, sacadas en parte de los documentos del Archivo de Indias, de Sevilla, ha de leerse con suma cautela porque está hecho sin las reglas que se exigen elementalmente en casos tales, carece de precisas referencias y notas bibliográficas, ni al pie del dato ni en parte alguna. Miss Wright se conforma con decir que "por cada afirmación de hecho contenida en su obra, la autora se considera obligada a responder indicando el papel de los legajos de dicho Archivo que ella estima como evidencia suficiente para garantizar su afirmación"; y además con declarar enfáticamente que "la historia de la Isla de Cuba no ha sido escrita hasta el presente libro" (sic).
158. *Colección de Documentos de Indias publicados por la Academia de la Historia*. Cita de *Cbacón*, (1934), p. 22
159. *Documentos Inéditos, etc.*, 2da. serie. Tomo VI, p. 95.
160. *Wright*, (1916), p. 195.
161. Ob. cit., ps. 188 y 189.
162. Nota de *Arrom*, (1944).
163. *Saint-Mery*, Tomo I. p. 49.
164. *De Bercy*, (1814), p. 178.
165. *Vaissiere*, (1909), p. 179.
166. *Price-Mars*, (1925), p. 50.
167. *Price-Mars*, (1928), p. 116.
168. *Op-Hey*, p. 260.
169. *C. D. Warner*, (1946,) p. 31.
170. *Seabrook*.
171. *Ortiz Oderigo*, (1944), p. 50.
172. *Cuvelier*, (1946), p. 290. Cuando publicamos la primera edición de este estudio en la *Revista Bimestre Cubana* (Vol. LIX. Enero-Junio 1947) no había llegado aun a nuestras manos este libro de *Mgr. Cuvelier*.
173. Cita de *Marchena*, (1942), p. 28.
174. *Ramos*, (1937), p. 178.

175. *Migeod*, (1927), p. 250.
176. *Courlander*, (1944), Vo. XXIX, No. 3. ps. 343 y 350. *Price Mars*, (1945), p. 41.
177. *Marcelin* (1949).
178. *Vega*, (1932), Oct. 16, Sec. 3ª. p. 1.
179. *Garrido*, (1946). p. 87 y siguientes.
180. *Pardo*, (1943), No. 36, p. 63 y siguientes.
181. Véase letra y música en *Turner*, (1933).
182. *Schindler*, (1941). *Liscano*, (1945). *Oliveras*, (1948), T. I. p. 171.
183. *Laval*, (1928), Vol. III. No. 4, p. 17.
184. *Córdova*. Tomo III. No. 1 p. 72.
185. *Arissó*, (1940), p. 62.
186. *Cobiella*, (1947), Tomo XIII, p. 483.
187. En la obra inédita de *Peña*, *La Folkloromúsica Dominicana*, (1930).
Cita las de *Marchena*, p. 27.
188. *Agüero*, (1946),
189. *Slonimsky*, (1900), p. 179.
190. *Carpentier*, (1947), p. 26.
191. Carta de *A. Carpentier*, 9 de Junio de 1948.
192. *Marchena*, p. 24.
193. En la revista *Pro-Arte Musical*, 19 de Nov., p. 4.
194. *Prólogo a Grenet*, (1939), p. VII.
195. Cita *Grenet*, p. XXIV.
196. *Sánchez de Fuentes*, (1938), p. 178
197. Neologismo del guatemalteco *Jesús Castillo*, (1941).
198. *Harcourt*, p. 3370.
199. *Friedentbal*, (1913).
200. En una entrevista con *Turina*, (1928).
201. *Salazar*, (1939). Vol. XI, No. 31, ps. 13 y 16.
202. *E. Grenet*, (1939), p. VIII.
203. *Harcourt*, (1925), p. 168.
204. *Kublert*, (1946), p. 392.
205. *Alexander*, (1917), Vol. IX, p. 11.
206. *Lope de Vega*, T. XI, p. 357.
207. Véase *Sandunga*, en *Ortiz*, (1924).
208. *Muñoz*, (1948).

II

La expresividad musical y oral de los negros africanos

SUMARIO: Influencias negras en la música afrocubana.—Músicas negras: conga, carabalí, dahomeyana y yoruba.—Necesaria consideración de los factores geográficos, históricos y sociales de la música afrocubana.—Música de arriba y música de abajo.—La historia de Cuba ha vibrado en sus tambores.—El estudio de la música afrocubana está por hacer.—Sus dificultades.—Su “secreto”.—Sus enemigos.—La hipergamia musical de la hermosa afrocubana con el joven tecnicismo.—Preludios musicales del negro en África.—Afirmación de la música africana.—“Los negros tienen música”.—Desdén por la música de los negros.—“Apenas puede llamarse música”.—“Música ficta”.—“La música negra es un alboroto”.—“El negro es el ser más músico de la creación”.—Su ya reconocido arte musical.—No depende de la “raza”.—Su música ingráfica y su poesía preletrada.—Su musicalidad y su locuacidad.—“El negro habla que te habla”.—Oradores y poetas.—El triunfo cosmopolita del tambor.

Si fantástica fué la afirmación de un originario y trascendente indianismo en la música de Cuba, no menos infundada es la actitud negadora de su mulatez. Y es sin duda menos excusable, porque las fuentes afroides de la música popular de Cuba siguen manando a nuestros ojos, y a nuestros oídos, sin que los historiadores de la música nacional les hayan dedicado la debida atención. Pero ya nadie puede dudar de la oriundez africana de los más característicos elementos del folklore musical de Cuba, aun cuando todavía sea regateada la extensión de su influencia. Negar cierta progenitura africana en lo más típico de nuestra música folklórica sólo puede obedecer a un rezagado prejuicio de vanidad racista y desorientada, o a un total alejamiento de los estudios elementales de nuestra etnografía, o a ambas cosas, hijas gemelas de la ignorancia. Cuba, en cuyo desarrollo demográfico tanto han sido y son, y aún habrán de ser por tiempos venideros, los hijos de África y sus descendientes, ha tenido necesariamente que reci-

bir en su música los aportes del negro. Esto es claramente lógico; lo contrario sería absurdo, tratándose de una gente tan música y tan numerosa y permanente en Cuba como los negros africanos.

Para estudiar la música de Cuba, especialmente la afrocubana, habrá, pues, que comenzar apreciando las características de las músicas blancas y las de las negras. En cuanto a las blancas podemos dar por supuesto en los lectores de estas páginas un conocimiento general de sus elementos presentes e históricos; en cuanto a las músicas negras tendremos que acudir a los antecedentes africanos, a lo que nos enseña la historia y a las noticias, tampoco abundantes, de los exploradores, antropólogos y musicólogos que investigan las culturas negras del Africa. Por esto el presente trabajo inicial acerca de los fontaneros y la historia social de la música afrocubana podría ser subtitulado "Sus preludios negros en Africa". Si los pueblos de culturas párvulas, llamados generalmente "primitivos" aun cuando con cierta impropiedad, pueden en algún modo y con reservas ser considerados como "nuestros antepasados contemporáneos", según muchas veces se ha escrito, esto equivale, como se ha dicho en otras palabras igualmente paradójicas pero analógicamente atinadas, que ellos son "nuestros contemporáneos históricos". Y siendo así, el conocimiento previo de ciertos elementos de las culturas de los pueblos que se fundieron en Cuba nos podrá dar idea de sus valores, como antecedencias históricas o ancestralidades étnicas, y parece imposible prescindir de su estudio con carácter preludeal.

No ignoramos que los estudios y aprovechamientos de la música de "nuestros contemporáneos históricos" han de hacerse con cautela. No siempre pueden considerarse las culturas llamadas "primitivas" como antecedentes necesarios de las que por más civilizadas se podrían tomar por cronológicamente "secundarias" o "ulteriores". "Los llamados pueblos primitivos no representan el grado más primitivo de una evolución siempre ascendente en línea recta, sino culturas independientes y completas en sí, procedentes, como la nuestra actual, del intercambio entre individuo y mundo circundante, y resultado de una evolución histórica no menos larga y orgánica. Su música no constituye una fase preliminar de la nuestra, sino un mundo propio con sus propias leyes y su propia historia. Así, pues, aunque no nos permite obtener conclusiones directas sobre el pasado de nuestra propia cultura musical, nos ofrece, no obstante, una idea sobre el proceso evolutivo de otras

culturas musicales. Nos permite el estudio de la etnología de la música y de su historia mundial. Ante todo, nos enseña a considerar nuestra música presente como un fenómeno parcial de toda la música existente en el mundo, una de tantas posibilidades de cultura musical, una de las múltiples ramificaciones posibles del sentir musical, cuyas manifestaciones se pueden observar en sus más diversas formas a través de todos los continentes”¹. Esto es tanto más importante en relación con la música negroafricana, generalmente mucho más “atrasada” que la de los blancos, si la consideramos en las perspectivas de una evolución, pero más “avanzada” que la de éstos en algunos de sus valores, como habremos de ver. De todos modos, nadie podrá estimar debidamente la música afrocubana sin oír las resonancias del Continente Negro.

El análisis de los caracteres de la música africana que han influido en la formación de la de Cuba, no es fácilmente hacedero. La música afrocubana es el entrecruzamiento de las originalidades musicales de pueblos muy diversos, no sólo de blancos, sino de *naciones* de negros muy distintos. Tan distintos unos de otros que hasta se diferenciaban por su color y su pelo. “Hacíanse las compras de esclavos en Africa de diversas partidas llevadas del interior a las costas; compuestas de personas de varias lenguas y naciones; por lo cual se notaba gran diferencia en el color de los esclavos, que unos eran negros de pasa negra, otros de un negro retinto y pasa azafranada, y otros de un color pardo pálido aunque el mayor número pertenecía a la primera clase”².

Los negros traídos a Cuba eran, pues, de etnias muy distintas unas de otras, que cubrían gran parte de un continente, y traductoras de sentimientos e ideologías dispares. Decir la “música africana” es locución algo imprecisa por lo genérica, como decir “música europea”, ya que “puede asegurarse con certeza que no existe *una* música africana, pues hay casi tantos estilos de música nativa en Africa como en Europa, cuyas variedades difieren no solamente en cuanto a su forma y estructura en general, sino más específicamente tocante a los ritmos empleados”³.

Al estudiar la música afrocubana habrá, pues, que distinguir al menos, porque la presencia de algunas variedades originarias ha de permitir hacerlo, la música cubana de ascendencia *dajomé*, de la *lucumí*, de la *carabalí* y de la *conga*. En Cuba hay música *bantú* o *conga*, preferentemente en los bailes más generalizados;

tenemos música *carabalí* en los ritos de los ñañigos; algo de música *arará* o *dabome*⁴ y, por fin, esa música africana que en Cuba parece ser la más conservada y varia, la de las liturgias religiosas de los negros *yoruba*,⁵ que constituye uno de los más caudalosos veneros de la música negra en la Gran Antilla. Aparte de otras músicas marginales menos importantes, como la de los negros *gángá*, la de los *takúá* la de los *iyesá*, etc. Y cada una de estas músicas "de negros de nación", o nacionales, trajo a Cuba sus peculiares instrumentos de varios timbres y estructuras.

Esto no obstante, es indudable que los pueblos del Africa Occidental, así como ocurre con los de Europa, pueden en cierto modo ser considerados como un conjunto cultural, por ciertas cualidades que tienen en común, según advierte Fela Sowande, el musicólogo yoruba⁶, y por eso son posibles y hasta inevitables ciertas generalizaciones. Habrá que señalar, por ejemplo, el tipismo de ciertos tambores de muy ceñida caracterización étnica, pero también habrá que estimar el valor de los tambores afrocubanos en general. Y por otra parte, habrá también que descubrir y analizar numerosos sincretismos que han fundido elementos de diversas culturas negras en creaciones criollas; enlaces a veces intrincados de las varias culturas africanas entre sí y de éstas con las blancas.

Hoy día es a veces imposible clasificar los temas y elementos musicales de los afrocubanos por razón de su oriundez. Ya ha sido tal en Cuba la miscegenación de los negros africanos con los blancos, y tan distintos y alejados unos de otros fueron los pueblos a quienes los negreros les arrancaron sus hijos para sedimentación de las riquezas y sociedades de América, que hoy debemos contentarnos muchas de las veces con aceptar genéricamente la ascendencia africana de una aportación negra a nuestra contextura social y folklórica, sin poder precisar a qué cultura, lengua o pueblo podemos atribuirlos.

Al historiador de la música afrocubana le será muy difícil penetrar en el campo objeto de su estudio por la escasez de informaciones, pues en Cuba la música de los negros jamás fué estudiada y así los escritores nativos como los viajeros que pasaron por el país sólo escribieron meras impresiones acerca de ella y trataron de sus aspectos sociales, no ocupándose de su transcripción ni de su análisis. Todavía está por hacerse una positiva explo-

ración que estudie su estado actual y es de esperarse que los musicólogos emprendan su estudio con propósito científico; pues su labor, si hecha con seriedad y más allá de simples excursiones pasajeras, habrá de poner en descubierto interesantes hallazgos como los que suelen ocultarse en las selvas inexploradas, así en cuanto a las manifestaciones de vida todavía presentes como a ruinas reveladoras del pasado.

Por fortuna, en Cuba aun sobreviven caracteres bien marcados que permiten asegurar la raigambre ancestral de algunos trazos musicales, instrumentos, cantos y bailes, y ocurre lo mismo en cuanto a los manaderos de la vernácula poesía mulata. En este país, como acaso ocurre también en Haití y en Brasil, están tan vivas aún las religiones y magias de diversos pueblos africanos, con sus liturgias, músicas, cantos y danzas, sus ritos todavía se practican a veces con tal pureza, que el estudio de esos elementos culturales puede aquí hacerse en ocasiones con mayores facilidades y penetración que en la misma Africa. Y, lo que es también significativo y a muchos parecerá paradójico, las supervivencias africanas pueden muchas veces hallarse con mayor autenticidad etnográfica en las ciudades que en los distritos rurales, como a su costa aprendieron algunos extranjeros empeñados en descubrir el folklore afrocubano por los campos y serranías en vez de escudriñar por los barrios marginales de las grandes poblaciones. Y no hay duda de que esos "cantos de hechicería constituyen una muy rica y *muy bella* parte de la música popular", como se dice autorizadamente de la brasileña por Mario de Andrade y su discípula Oneyda Alvarenga⁷, así como de la cubana venimos diciendo nosotros y puede convencerse cualquiera que no tenga su oído obtuso por los prejuicios. Y tampoco cabe dudar del gran interés histórico y nacional de su estudio musicológico. "Precisamente por la circunstancia de conservar tal vez casi intactas las características de la música negro-africana, estos cantos de las diversas hechicerías tienen una importancia grande en el estudio de nuestra música popular. Por el examen detallado de ellos y por su comparación con los demás cantos de creación legítimamente nacional se podrá llegar quizás a conclusiones más seguras sobre la influencia que ha tenido el negro en la formación de la música brasileña"⁸. Y lo mismo puede decirse tocante a la de Cuba.

Los vertederos de la música afrocubana, que son los ritos mágicos y religiosos africanos, muchos de ellos supervivientes en Cuba,

están totalmente por estudiar y hasta por discernir, porque en cuanto a ellos los viejos historiadores de la música cubana los han eludido completamente, como Serafín Ramírez; o, lo que es peor, sin estudiarlos ni en lo superficial siquiera, los han confundido a todos unos con otros, como hizo Sánchez de Fuentes.

La penetración del investigador en las reconditeces de los ritos sacromágicos, donde mana la música negroide con más límpida africanía, no es fácil aunque no sea imposible. La misma resistencia que los exploradores y los etnólogos encuentran en Africa para estudiar allí las ideas y liturgias de los negros, por la reluctancia de éstos á hablar de sus creencias y prácticas religiosas o mágicas con los blancos, se experimenta en Cuba. Lo que Rowley dice del bantú, que prefiere parecer necio o carente de toda religión antes que hablar de sus credos con los blancos, también ocurre en Cuba. Los blancos, tanto más cuanto más ignorantes son ellos, generalmente se mofan de las culturas actuales de los negros y con frecuencia los apostrofan y hasta persiguen con inepticia e injusticia. Por eso el contacto con los músicos africanos suele ser de innegable desconfianza recíproca y es trabajoso vencer su desvío. Algunos han recurrido a utilizar la amabilidad, el interés y los instrumentos de los músicos de color que se buscan la vida tocando música criolla en los bailes populares y cabarets elegantes, los cuales conocen a veces la música religiosa de Africa que sigue resonando en Cuba, y por medio de éstos se acercan a esa música litúrgica. En los últimos años se ha adelantado bastante en esto, desde que en 1936 nosotros llevamos por primera vez al público profano los toques de tambores *batá* de los ritos de la santería lucumí y luego, casi cada año, hemos tratado del mismo tema en sendas conferencias⁹. Para ello tuvimos que convencer a los dioses negros mediante "rogaciones" y "sacrificios", renuentes como estaban a las tentativas de la simonía, y aquéllos nos favorecieron con la permisión de que, en ambientes profanos y para fines de cultura, pudiesen sonar los sacros tambores y cantarse algunos bellos trozos del inmenso himnario lucumí. ¡Gracias sean dadas a *Changó*, el dios de la música! Desde entonces los tambores *batá* y los cantos han salido a los micrófonos, a los fonógrafos y alguna vez a las orquestas sinfónicas en los auditorios y hasta a las películas en los cines; pero, no vacilamos al decirlo, con frecuencia esa música no es la verdadera ni ortodoxa. Hay en esa resonancia profana algo de herejía y simulación. En

parte, porque los verdaderos músicos tamboreros que conocen profundamente la música sagrada como sacerdotes consagrados para ese ministerio músico, o sean los *olubatá*, son muy escasos y no se prestan siempre a las apetencias mercantiles de los extraños; además, porque los otros músicos, aunque frecuenten los templos del culto y tengan sus toques en el oído, no son maestros en su difícil ejecución por los tambores *batá* y carecen del extenso repertorio rítmico y melódico de aquellas liturgias; y, en fin, porque los músicos que son expertos ejecutantes de los toques ocultan por lo general al menos una gran parte de su repertorio y no se entregan a los virtuosismos y floreos característicos que brotan de los tambores cuando el entusiasmo inspira a los artistas que en los templos experimentan el favor de la intuitiva proximidad del trance teofánico. Esto aparte de los frecuentes fraudes de que son objeto los "infieles" que quieren captar los secretos musicales de los ritos, sin trabajo paciente y mutua confianza, por sólo el favor de unas monedas. Es explicable, pues, que la música llamada "negra" que ha sido reflejada por ciertos discos, películas, radiofonías, teatros y cabarets, sea a menudo falsificación, a veces cínica, de la que luego se ríen los músicos afrocubanos y... los dioses. Así, pues, la captación de esa música en toda su extensión y hondura no puede hacerse de manera improvisada ni en breves incursiones, sobre todo por los extranjeros que no pueden ponerse "a tono" con la psicología de esos núcleos humanos donde la música brota.

No parece inoportuno prevenir aquí a los estudiosos de la música negroide de Cuba acerca de la "peligrosidad" de numerosas transcripciones fonográficas de música litúrgica, que desde hace pocos años se están presentando al comercio en discos impresos y lanzados a la venta, sin garantía alguna de autenticidad tocante a su carácter etnográfico. Más de una vez, por errónea impresión de los recolectores o por irresponsabilidad de los productores, en un solo disco se han incluido con denominaciones equivocadas toques de distintas procedencias y significaciones. Todavía se acrece la peligrosidad de los errores, casi siempre falsificaciones conscientes, en las películas sonoras de la cinematografía comercial, así de Estados Unidos, como de México y de Cuba misma; en las cuales, so pretexto de producir films con escenas típicas del pueblo cubano, presente o histórico, mezclan disparatadamente músicas, lenguas, cantos, instrumentos y bailes de di-

ferentes culturas africanas con el más "fresco" desenfado, de manera incalificable, según fuere el capricho de los autores y directores irresponsables y las conveniencias y perversiones del mercantilismo. Estas mixtificaciones por medio de la cinematografía, que lo mismo ocurren en la música brasileña y de los demás países de América, son verdaderas estafas de la verdad, hoy día impunes, que contribuyen a corromper la música popular y prostituir su arte ingenuo.

La mera recolección de esas músicas y cantos religiosos de los afrocubanos requiere una seria y sistemática labor, más allá de la reproducción en discos para la venta comercial. Pero con eso apenas hará sino empezar su faena el musicólogo en Cuba. Tendrá que emprender, así de esa música religiosa como de la afrocubana en general, el estudio analítico de sus características, de sus intrincados ritmos, de sus rústicas escalas¹⁰, de sus formas musicales y estróficas, de sus armonías, de sus instrumentos típicos, así de los africanos como de los criollos aquí inventados o transformados y de los nuevos usos de los instrumentos europeos, de sus combinaciones orquestales, de sus cantos, voces y temas, de sus improvisaciones, de sus numerosos bailes, con sus supervivencias coreográficas africanas y adaptaciones criollas, etc.; en todo lo cual hay materia para el entretenimiento prolongado de varios doctos especialistas.

El mismo campo etnográfico de Cuba aun está por estudiar, en lo geográfico, en lo histórico y en lo cultural. El mapa étnico de Cuba está por hacer, las camadas étnicas producidas por las sucesivas inmigraciones durante varios siglos están por describir, la dinámica social de las distintas fluencias culturales está por analizar. Y es indispensable tener alguna idea de esos factores aunque sea somera y esquemática, para poder deducir algo científico en cuanto a la formación de la música afrocubana, que no se ha originado por una simple mezcla de esencias sino por un proceso muy accidentado. Así vemos, valga por ejemplo, cómo por razones geográficas e históricas la música negra da en la Habana productos diferentes que en Santiago de Cuba, por consecuencia de haber sido éstas dos ciudades dos focos diversos de las radiaciones culturales en la isla, así de los influjos negros como de los blancos. Cada una de las seis regiones o provincias de Cuba tiene caracteres étnicos distintos, que influyen en su música. En cada provincia, por ejemplo, el sistema actual de los tambores

africanos es diverso. En la música, como en otro aspecto cualquiera de la vida social cubana, estudiar los intrincados contactos, enlaces y mixturas de las diversas culturas negras, que llegaron a Cuba desgarradas pero conservando mucha de su ancestral complejidad plurinuclear, con las varias culturas blancas, también desgajadas de sus troncos europeos y movidas por distintas orientaciones de intereses, es tarea tan trabajosa y difícil como la de extricar todas las matizaciones de la mulatez en los cruces de los pigmentos.

Los sincretismos originados por los enmarañamientos genéticos y étnicos tienen que ser estudiados, además, en relación con el ambiente y las presiones sociales en que aquéllos se produjeron. Porque los factores humanos de la cubanidad no son simplemente negros de Africa y blancos de España, revueltos y refundidos en un crisol hirviente con la hoguera del trópico, sino negros arrancados de sus tribus y sopeados en esclavitud y blancos desarraigados de sus villorrios y aldeas y ahupados de repente a un rango de amos y en afán de incondicionado medro. Si el que llegaba a América como chapetón, ya por sólo cruzar el Atlántico dejaba de ser el campesino mísero, el villano pobrete, el criminal fugitivo, el pícaro aventurero, el clérigo vagante o el hidalgo sin algo, para convertirse ipso facto en un "blanco", con privilegios leucocráticos sobre grandes masas de gentes "de color"; el negro traído a la fuerza como esclavo, por sólo entrar en el barco negrero y luego en el barracón, ya no era un típico negro mandinga, guineo o congo tal como sus connacionales, sino un "negro" mutilado por el profundo trauma psíquico del violento arranque y un oprimido por la servidumbre que lo deformaba si no lo destruía por aplastamiento. Al llegar a Cuba los españoles dejaban de serlo para trocarse en "blancos", en "indianos" con privilegios, que luego se acrecentaban a veces con los que antaño provenían de la iglesia, la milicia o la casa real, según la estructura política de España, amén de los que nacían del dinero. Por su parte, el africano de "nación", al ser trasplantado en América, ya quedaba casi "desnacionalizado" y se convertía en "negro"; sólo en "negro", por su cultura en "bozal" y por su vida en "esclavo". Y unos y otros, blancos y negros, sumergidos en un ambiente extraño para todos y disociador, con leyes regias que se acataban pero no se cumplían, con ordenanzas para el provecho exclusivo de quienes las acordaban, con morales escurridizas propias de sociedades improvisadas con elementos he-

terogéneos, y todos exóticos, con posiciones interinas, convivencias provisionales, tensiones constantes, codicias sin frenos, frustraciones desesperadas; todos "de paso", en fricción, en odio, en miedo y en relajo. Posturas sociales controvertidas, invertidas, subvertidas, pervertidas. Y esa sociedad de disonancias sociales tuvo, como era natural, una música peculiar en cuya formación y desarrollo han influido aquéllas y sin cuyo estudio ésta jamás será bien comprendida.

Además de esto, fuera de la exploración del campo boscoso o enmaniguado de Cuba, para apreciar los múltiples imbricamientos culturales con que las circunstancias históricas codeterminaron el desarrollo de la música afrocubana, habrá que conocer los focos secundarios de la difusión de la música negra, pues las transculturaciones de los negros africanos se extendieron por Europa desde tiempos muy anteriores al descubrimiento que hizo Cristóbal Colón, especialmente por España y Portugal, y luego por todo el Nuevo Mundo; y las poblaciones negras que se establecieron a uno y otro lado del Océano Atlántico, y las mulatas que de aquéllas se derivaron, fueron cambiando entre sí sus artes musicales. La música afrocubana, como la afroide de los demás países de América, se nutrió principalmente de los aportes musicales que directamente le trajeron los diversos esclavos de Africa; pero también recibió influjos, aunque indirectos, de los numerosos negros y mulatos que habitaron en España, especialmente en la costa atlántica de Andalucía, y luego en otros países americanos, no sólo en los hispánicos sino en los dominados por portugueses, franceses, británicos, holandeses u otros. Por eso, para apreciar la formación de la música afrocubana habrá que acudir con frecuencia a los recíprocos contactos de la música popular de Cuba con las de España y las de América.

Cada pueblo tiene su propio arte, desarrollado no sólo según sus componentes étnicos y culturales sino en consonancia con su configuración social y sus vicisitudes históricas. La música, como todo otro elemento sustantivo de una cultura, no puede ser bien apreciada en sus valores sin conocer su función en la integridad del sistema de esa misma cultura, de la cual aquélla forma parte. La música en general, así sus expresiones como sus instrumentos, responde a factores muy complejos; sin el estudio de éstos, aquélla no puede ser comprendida. Siegmeister claramente los ha agrupado así: "Son específicos factores que determinan el desa-

rollo de la música los siguientes: a) la posición social y económica del compositor si éste es siervo, campesino, clérigo, noble, villano, capitalista u obrero; b) el tipo de auditorio para quien se crea la música, sus gustos e intereses; c) las condiciones de la ejecución, el lugar, etc.; d) las condiciones tecnológicas, como la estructura orgánica de los instrumentos, la instrucción o preparación de los músicos, etc.”¹¹. Esto aparte de los factores locales de carácter geográfico, ecológico, tradicional, idiomático, cultural, histórico, etc. La historia de la música es algo más que una biografía de sucesivos genios compositores y de famosos ejecutantes, más que una bibliografía cronológica de producciones, programas y bailes, más que un catálogo clasificado de instrumentos. La música no puede ser históricamente conocida sino en relación con todos los demás elementos de la específica cultura humana de que ella misma forma parte: la religión, la magia, la literatura, la escuela, la moral, la esclavitud, el feudalismo, la corte, la iglesia, la guerra, la agricultura, la industria, el comercio, el lujo, el salario, la miseria, la prostitución, el crimen; todas las vibraciones sociales aportan su sonoridad a la gran simfonía musical. Si así ocurre en la música de cualquier pueblo, con más razón ha de advertirse en la música popular de Cuba por las grandes complejidades étnicas, políticas, económicas, religiosas, artísticas y sociales de todo género a través de las cuales ha corrido la historia de esta nación.

Aunque muchos crean diversamente, dice el agudo musicólogo y antropólogo George Herzog, “la música no es un lenguaje universal. Rasgos que en un estilo poseen un cierto valor emocional o simbólico, pueden tener una significación completamente diferente en otro estilo, y pueden reaccionar en un medio enteramente distinto. En la música siempre deberá ser tenida en cuenta la diferencia entre el funcionamiento formal y el emocional o simbólico”. La música, precisamente por ser un lenguaje, es un aparato de intercomunicación inventado por los humanos, es fenómeno artificial o de cultura, condicionado por las cuatro dimensiones de todo fenómeno existencial, por la espacialidad y la temporalidad, pero también por la ambientalidad y la individualidad. Algunos se conforman, para eludir la relatividad musical, con el concepto de una “música abstracta”; pero las abstracciones por sutiles que sean no excluyen la ineludible relatividad de todo lo real, a menos que aquéllas se confundan con ideas de lo absoluto y de lo irreal. No puede hablarse de “música absoluta” sino por absurdo conven-

cionalismo. No hay absolutos en todo lo humano y la música es lenguaje del mundo de los humanos.

No hay música "pura", ni deshumanizada. Toda música es humana y, si se quiere, "impura" o "puramente humana", que es lo mismo. Aun la que se dice más "deshumanizada" no es sino una estancia de humanidad en circunstancias dadas de tiempo, espacio y mundo. ¿Qué cosa es la pretendida "deshumanización" sino una actitud ilusiva que, también por serlo y precisamente por ello, es esencialmente humana? Toda música es un inequívoco acto humano integral, es decir emocional, intelectual, volitivo, psíquico, fisiológico, individual, social y ecológico; es un acto en la plenitud humana, que así fluye del cerebro como del vientre, de la sangre como de las hormonas, de la tierra como de la atmósfera, de todo el "yo" y de todo "lo demás". Y no hay verdaderas evasiones de la actualidad. Se escapará uno parcialmente de una actualidad pero no será sino para entrar en otra, distinta pero igualmente humana. Todo acto humano, el hambre como el amor, la digestión como la música, es racionalmente inconcebible sin una "actualidad", que no es sino el nudo que en cada instante y punto hace el individuo con el tiempo y las circunstancias.

Todo esto puede advertirse de una manera muy clara en la historia de la música afrocubana. Cada conmoción social de Cuba tiene su repercusión en la música, en la que suena y resuena, y en la que se escapa y apenas se oye. Estudiar la música afrocubana es investigar toda la etnografía y la historia social de Cuba y la posición en ella de los negros y de los blancos. La formación y la trayectoria históricas del pueblo cubano están expresadas en su música; pudiera decirse que la vida de Cuba ha vibrado siempre en sus *guayos* y *tambores*, se ha movido siempre en sus danzas y se ha traducido en sus canciones. Como escribió *Lola María*: "¡Cuba, mi tierra adorada, con su eterno enigma siempre interpretado por la musa del baile!"¹².

Cada situación social tiene su propia música, sus danzas, sus cantos, sus versos y sus peculiares instrumentos. Las fluencias inmigratorias de musicalidad han transcurrido en Cuba a lo largo de cauces sociales muy accidentados, como las más típicas corrientes fluviales de la tierra cubana, mansas o torrentosas, límpidas o turbias, y en ocasiones sumergidas en cavernas para luego rebrotar con más caudal y a plena luz. Unas músicas entraron en

Cuba como propias de los conquistadores y de la clase dominante, otras como de los esclavos y de la clase dominada. Música blanca, *de arriba*, y música negra, *de abajo*. Por eso sus manifestaciones han sido muy cambiadizas, sus influjos muy distintos y variable su trascendencia en la plasmación de la musicalidad nacional, según las peripecias sufridas por la estructura económica, social y política del pueblo cubano. Hay músicas, bailes, cantos e instrumentos de la ciudad y del campo; de una región cubana, como la Habana, diferentes de los de otra, como Santiago; algunos escondidos como por bochorno de su ínfimo rango social o por presión de los racismos misonegristas, otros disfrazados para pasar por blancos, y otros audaces, conscientes de su linaje, de su función y hasta retadoramente altivos. La historia de Cuba está en el humo de su tabaco y en el dulzor de su azúcar¹³ también está en el sandungueo de su música. Y en el tabaco, el azúcar y la música están juntos blancos y negros en el mismo ajeteo de creación, desde el siglo XVI a los tiempos de ahora. Blanco, azúcar y guitarra; negro, tabaco y tambor. Hoy día, sincresis mulata, café con leche y *bongó*. Historia vivida en *contradanza* y *tango*, *habanera* y *danzón*, *rumba* y *bembé*, *conga* que arrolla y *son* que enerva.

Las manifestaciones de la música afrocubana son muy complejas. Se dan en los ritmos, las melodías, las polifonías y demás elementos musicales, y en todas sus expresiones, como bailes, cantos e instrumentos, en una multitud de tipos estéticos y funcionales. El campo de la música criolla de Cuba es, pues, muy extenso.

El estudio de la música afrocubana tiene que comprender el simultáneo de otras artes populares, de la poesía y de la danza, que han estado históricamente consustancializadas con esa música y que aun lo están casi siempre en la actualidad, en lo que esas artes del sonido, de la palabra y del movimiento tienen de medularmente común, en sus interdependientes formas, sentidos y funciones.

La poesía cubana de inspiración negroide tardó mucho a emanciparse de la música. La poesía verdaderamente africana, la que perdura en los ritos religiosos, todavía sigue confundida con los melismos de aliende, aun en los casos, como sucede entre los congos, en que ya es frecuente y a veces constante el uso del lenguaje castellano aunque deformado por incorrecciones bozalo-

nas y criollismos. Es muy rara en Cuba la expresión poética en lenguaje africano que no sea canto ni tenga compañía de música. Entre otros motivos porque los lenguajes de los negros traídos de Africa son tonales y su mera elocución es ya en cierto modo una línea de sinuosidades mélicas. En congo, carabalí, lucumí, arará y demás lenguajes de los que en Cuba fueron esclavos, las recitaciones poéticas y los discursos grandilocuentes no se pueden decir sin un “dejecito”, o como en Cuba decimos vulgarmente, sin “cantico”, que se aproxima a un “cantao”.

La poesía de inspiración negroide tuvo en Cuba que amularse y dominar el idioma blanco, el castellano, que fué la lengua común, *lingua franca*, de todos los negros de Cuba, para poder vaciar sus expresiones en molde ajeno a la música. Primero fué el verso de un encantamiento, luego el de un cantar bailado; aun sigue siendo así la poesía mulata vulgar. Después, sólo hace unas pocas décadas, en Cuba Libre, cuando el mulato se ha sentido más liberto de mente y de prejuicios, es cuando se ha dado la floración de la poesía blanquinegra, mixtura de Africa y España, con innegables e intensos o leves matices de mulatez, que son muy ostensibles en las formas, los ritmos, los temas, etc. Claro está que excluimos de esta poesía negroide la del poeta mulato, como Plácido, que en pleno siglo XIX se empeñó en triunfar como autor de “poesías blancas” dignas de antología castellana y lo logró; al igual que un negro cubano, Brindis de Salas, fué un violinista de renombre mundial, ejecutando sólo “música blanca” de ideación y facturas europeas; o como aquel talentoso músico cubano “de color”, el maestro Lico Jiménez, que fué director del Conservatorio de Hamburgo (Alemania) y sólo compuso música europea selecta.

La poesía mulata a que nos referimos ahora es solamente la germinada en Cuba en este siglo. con muy pronta, encomiástica y popular difusión, debida a musas amestizadas y escritores descendientes de abuelos blancos y negros como Nicolás Guillén, de hijos de negra y chino como Regino Pedroso, o de ancestros blancos como José A. Portuondo, y de otros muchos con diversas pigmentaciones. Pero, aun estos versos mulatos, es difícil que no se puedan cantar ni acompañar de tambores, y algunos de ellos son de esencial musicalidad como, por ejemplo, los *sones* de Guillén. Igualmente ocurre con los bailes de oriundez africana o contextura negroide. En ellos están siempre entrelazadas la música y la canción. No podrá pues ser comprendida la música africana ni sus hijas de

Afroamérica sin estudiarlas primero en sus líneas fundamentales, con la canción, la poesía, la danza y las pantomimas de los negros. Así, pues, el campo que debe abarcar esa investigación es muy extenso:

Nosotros no hemos podido hacer sino iniciar su estudio sistemático sólo en los aspectos etnográfico, histórico y social, aportando datos objetivos, apuntando hipótesis nuevas y proponiendo algunas conclusiones que nos guardaremos de estimar definitivas sin ulteriores investigaciones y una bien cernida depuración crítica.

El estudio objetivo, científico y artístico, de la música afrocubana requiere ante todo limpieza completa de prejuicios, así de los racismos misioneristas como de los rutinarismos académicos y de los vulgares, que anublan las mentes. Y hasta de los fáciles moralistas, ingenuos o hipocritones, para quienes toda música de negros es un barullo cacofónico para ocasión de impudicia y relajo. Esa iluminación racional es todavía algo difícil, aun en la plenitud de este siglo XX. No sentimos todavía con suficiente intensidad esa "irritabilidad ante el prejuicio" que pedía Ichaso, no sólo en el orden musical sino "en el estético, en el ético y en el político".

Sin duda, se presentan otros obstáculos para el conocimiento inteligente de esa música en sus expresiones más genuinas. Los manaderos de la música afroide no son visitados, salvo muy raramente, por quienes podían aprovecharse de sus linfas. No es que aquéllos sean inaccesibles; pero su estudio no puede hacerse con improvisación y sin gran asiduidad costosa en trabajo, tiempo, paciencia y dinero, ni sin una firme vocación por las investigaciones, las cuales en Cuba hasta ahora no suelen merecer auxilios ni compensaciones económicas ni sociales y sí, en cambio, la indiferencia cuando no el desdén más despectivo.

Aparte de esto, surgen dificultades de carácter técnico para la recolección y el análisis de una música que se separa de la tradición predominante en la cultura troncalmente europea. Los recursos usuales de la musicografía "blanca" son insuficientes. "El célebre violinista Bohrer me ha confesado que ensayó inútilmente a descifrar una parte de contrabajo ejecutada todas las noches en "La Habanera" por un negro que no conocía una sola nota"¹⁴. Emilio Grenet piensa certeramente que, "en rigor una *habanera* (...) jamás se ha escrito, porque, como hemos dicho

con referencia a nuestros más característicos ritmos, lo esencialmente característico de la *habanera* no vive en el ritmo ni en la melodía, sino en una calidad espiritual expresada en manos duchas y graciosas variaciones..." Grenet añade: "Puede considerarse que su guía creadora es su estructura rítmica; pero si el músico no está imbuído de "sentimiento cubano", el producto músico nunca será una *habanera* en el sentido más estricto del vocablo"¹⁵. Torroella, el popular compositor y pianista, nos decía: "La música típicamente cubana no se puede escribir, no se puede empautar bien. Y es natural que así sea porque mucho de ella nos viene de los negros, y éstos cuando llegaron a Cuba, tampoco sabían escribir". "Pero ya muchos negros escriben", nosotros le argüimos. Y él nos replicaba: "Si, pero ¿tú no sabes que en los negros siempre hay un secreto?" Así lo daba a entender también a fines del siglo pasado aquel gran músico "de color" que fué Raimundo Valenzuela cuando, interrogado sobre la lectura y ejecución de la figura insólita del "*cinquillo*", que tanto intriga a los estudiosos de la música afrocubana, decía que nunca la explicaría porque el *cinquillo* era "un secreto" y si los músicos extranjeros lo llegaban a descifrar le quitarían su "vivío" a los artistas cubanos¹⁶. Su música es su secreto. Cuando el maestro Amadeo Roldán dirigía en la Orquesta Filarmónica su *Rebambaranba*, al llegar a cierto momento de su composición dejaba libres de su batuta a los tambores para que éstos ejecutaran a su modo ciertos complicadísimos ritmos. Y hay que advertir que Roldán inventó para sus notables piezas afrocubanas algunas normas de transcripción gráfica. Desde antaño los músicos europeos se desesperaban por su impotencia en ejecutar y escribir la solfa de la música criolla que tanto les atraía.

Hoy ya no se tiene reparo en aceptar la imposibilidad de llevar al pentagrama la música negra. "Dudo si es posible con el actual método de notación fijar la transcripción absolutamente fiel de todas las peculiaridades rítmicas de la música africana; pues su verdadera naturaleza se resiste a la fijación"¹⁷. No ha de bastar la técnica musicográfica usual; es preciso nada menos que una empresa de laboratorio y la utilización sistemática del fonógrafo impresor, del ritmógrafo, del metrónomo, y hasta de la fonofotografía, si hay que registrar formas coreográficas¹⁸. Tocante a la transcripción de los bailes y sus pasos y figuras, nos encontramos con los mismos obstáculos que todos los antropólogos

al tratar de describir las danzas de los primitivos. Para la inteligencia del *ballet* clásico existe un vocabulario coreográfico donde cada paso tiene su nombre. Desde 1482, con el maestro de baile Michel Toulouse, hasta nuestros días, con la ingenios a *estenocoreografía* de Rudolf von Laban (1928), se ha avanzado mucho en la técnica de escribir la notación de los bailes. Pero es aun imposible llevar a un papel pautado los rápidos y complejísimos movimientos de las danzas africanas, en las cuales intervienen pies, piernas, caderas, torsos, brazos, manos, cabeza, rostro, ojos, lengua y, en fin, todos los órganos del cuerpo en sus expresiones mímicas que han de comprender pasos, ademanes, visajes y figuras incontables. Así lo advierte con razón Phillipha Pollenz, aun después de considerar las modificaciones meliorativas que al método taquígráfico de Von Laban ha ido introduciendo, con la aprobación de este mismo autor, el *Bureau of Dance Notation* de Nueva York. Habrá, pues, que esperar a otros mejoramientos del método y sobre todo a la cinematografía especialmente adecuada a ese propósito.

Aun con todo aparato instrumental, ciertos elementos de la música afrocubana serán de captación difícilísima. Algunas de estas dificultades musicográficas parece que se hacen insuperables para el más rico elemento de la música afrocubana, cual es el percusivo y rítmico, si atendemos a que "los sonidos de los tambores y de otros instrumentos de percusión, cuando son tocados con cierto sonido indefinible, propios de los africanos, no son registrados por el fonógrafo ordinario"¹⁹. Por otro lado, "es esencial reconocer que las transcripciones y los análisis de las grabaciones fonográficas, no importa cuán cuidadosamente se encuentren realizadas, y no obstante toda su importancia, nunca pueden contar la historia completa de la relación existente entre los estilos musicales del Nuevo Mundo y de Africa, ni tampoco establecer las diferencias entre la música de las distintas regiones del Nuevo Mundo. Pues, como lo observó Hornbostel, el problema comprende también la consideración de lo intangible de las técnicas del canto y de la costumbre motora que acompañan al canto, así como de las progresiones verdaderas"²⁰. Sin duda, la música africana, toda ella y en sus instrumentos, cantos y bailes, tiene un "misterio"; se decía que sobrenatural, hoy todos lo califican de inefable, pero todavía hay quienes creen que es inspiración de los demonios y otros cosa de brujería.

El estudio de la música afrocubana es, pues, muy difícil y

está por hacer. Aquí y allá se han dado algunos datos interesantes y opiniones dignas de ser recordadas; pero aquéllos son escasos y de éstas las más son hijas de criterios precipitados, cuando no enconadamente subjetivos. Aun no tenemos en Cuba una obra de investigación en ese campo como las brasileñas de Renato Almeida y de Mario de Andrade. Emilio Grenet en su libro *Popular Cuban Music*²¹ ha formulado observaciones e hipótesis valiosas y directas sobre los influjos negros en la música popular de Cuba. También es meritorio el ya citado estudio de Gaspar Agüero. El reciente libro de Alejo Carpentier sobre *La Música en Cuba* es una acertada apreciación de sus perspectivas históricas y globales. Pero el folklore musical afrocubano no ha sido abordado. Un estudio metódico, de positiva objetividad, de análisis etnográfico y de estética depuración, que abarque todos los aspectos de su evolución social, de su genuina caracterización y de su aprecio artístico y científico, aun no se ha hecho. Sabemos de ciertos estudios monográficos en preparación y los esperamos anhelosos, pues no pocas faenas de ese género serán indispensables antes de llegar a una síntesis definida para su debida valoración.

Sin duda, las perspectivas están cambiando, aunque lentamente. Ya no se ignora el fracaso de los compositores de América, así la del norte como la del sur, durante el siglo XIX, en crear obras musicales de valor supremo y definitivo en lo que se ha llamado la "música universal". En cuanto a la generalidad de los compositores de la América Latina, se ha dicho que "la mayor parte de de sus esfuerzos fueron pálidos reflejos de ciertos compositores europeos, de las más azucaradas obras de Chopin, o superficiales repsodias que trataban de aplicar la pirotecnia de Liszt"²². Y algo muy parecido se puede decir también de la música de los Estados Unidos²³. "Entre nosotros, durante todo el siglo XIX, se ha llevado a cabo una absurda mezcolanza de valores. El título de *compositor* se ha otorgado, sin dificultad, a tales mediocridades, a tan pobres aficionados, a tan modestos *erzats*, que los verdaderos trabajadores de un arte sonoro incipiente se han visto empequeñecidos por la obligatoria convivencia con los peores "colegas". América, continente de líricos, ha producido un género de *compositores* casi inverosímil; ha glorificado a centenares de músicos que no tenían la menor noción de forma, el menor conocimiento de la ciencia de su arte; sujetos incapaces muchas veces de orquestar sus propias producciones, y hasta de demostrar auténticos

conocimientos de solfeo. Mal orientados, nuestros públicos han cubierto de laureles a compositores que creaban música a la buena de Dios, inventando melodías con la riente irresponsabilidad del poeta árabe que “produce” poesía verbal, a la sombra de un árbol, rodeado de un corro de oyentes. Consecuencia: el siglo XIX americano no nos legó verdaderos maestros, y carecemos, en música, de todo lo que pudiera llamarse una “tradición técnica”. Por ello nuestras primeras creaciones sonoras serias de este siglo, no han salido aún, a pesar de notables aciertos parciales, del período de tanteos” (...) “En América Latina se ha escrito demasiada *música bonita*; ha llegado el momento, para nosotros al menos, de escribir música sólida. El canto del sinsonte tiene ya muy poco que enseñarnos; nuestra ciencia verdadera se oculta bajo la piel de chivo del *bongó* y el “yunque de plata” de las *claves* (...) La música cubana encierra valores universales y valores locales. ¡Sólo quienes quieran descansar en un perfumado panteón de mediocridad deben optar los segundos!...”²⁴ También tocante a Cuba, hace una veintena de años decía Francisco Ichaso: “el folklore, que en nuestro país es tan pródigo, tan sustancioso... ha sido desfigurado, contrahecho, por usar de ese afán italianizante” (...) “la generalidad de nuestros músicos continúa cultivando la clásica melodía italiana, mal encubierta con baratos retales de criollismo, como forma suprema del arte musical”²⁵. Pero ya se ha evidenciado, también por los extranjeros, cómo una parte selecta de los mejores compositores latino-americanos de estos tiempos (Chávez, Villa-Lobos, Caturla, Roldán, etc.) se han dado cuenta de la riqueza de su poliétnica herencia musical. Y hasta se ha señalado la iniciativa de ciertos compositores extranjeros que han trabajado con los temas y ritmos afroides de los países hispánicos. Recuérdense la *Rumba Symphony* de Harl Mac Donald y, de Gershwin, su *Cuban Overture*. Y la obertura de la versión orquestal de *Sau-dades do Brasil*, que el compositor francés Milhaud desarrolló sobre el tema de un danzón cubano de Antonio Romeu²⁶. Y aun otras composiciones pudieran mencionarse. Citemos aparte a Edgar Varése, quien emplea en su sinfonía *Ionization* los instrumentos percusivos cubanos conocidos por *claves*, *güiros*, *maracas* y *bongó*. Verdad es, digámoslo también, que cuando Nicolás Slonimsky dirigió en la Habana la ejecución orquestal de dicha obra en un concierto de música “ultra-moderna”, hubo crítico de la prensa habanera que lo llamó “loco”²⁷, Mas “loco” debe de ser entonces

Prokófiev cuando en su cantata a *Alejandro Nevsky*, glorificadora de los triunfos de ese guerrero ruso del siglo XII sobre los caballeros teutónicos, empleó el sonido de las cubanas *maracas*; y también fué “loco” Stravinsky cuando en su *Sacre du Printemps* introdujo una parte para un *güayo* criollo.

Esto en cuanto a la *música de arriba*, a la “alta música”, que une la genuina inspiración nacional a la técnica moderna más avanzada, pues en cuanto a la música popular cubana nadie discute su constante difusión. La selecta colección de música popular cubana hecha por Emilio Grenet en 1939, y publicada por el gobierno de Cuba para la Feria Mundial de Nueva York demuestra la gran producción de música popular del país, en lo que va de siglo, a un cuando en esa colección no se comprendieron otros compositores igualmente conocidos²⁸. Todas esas piezas son populares y más o menos impregnadas de la típica mulatez que origina la nación criolla, de ese inefable “sentimiento cubano” a que alude Grenet, y en muchas de ellas está muy aflorado el germen folklórico que les sirvió de inspiración. Y toda esa música tiene auditorio cosmopolita. Los más autorizados críticos y cronistas señalan el influjo inequívoco de la música cubana en la popular de los Estados Unidos, del Brasil y de las demás naciones de la latinidad americana, y aun en los centros de esparcimiento de París, Londres y demás capitales del mundo donde la musa Terpsícore sigue recibiendo culto. Para citar lo que ocurre en Brasil, país tan rico de música popular brotada de manantiales negros y blancos, véase lo que dice textualmente Oneyda Alvarenga en su recién editada monografía: “La indiscutible influencia que recibimos de España nos vino de sus colonias en América a través de danzas afro-hispanoamericanas, como el *tango* platense y la *babanera* cubana, que participaron en la formación del *maxixe* brasileño. La influencia de Cuba continúa viva hasta hoy. Por ejemplo, muchos de nuestros actuales *sambas* urbanos muestran la acción de la *rumba*. Data de pocos años el hermoso y célebre *O que é que a baiana tem* (disco “Odeón del Brasil” No. 194984), del cual se puede afirmar que de brasileño sólo tiene la lengua en que está cantado; el resto (melodía, ritmo, línea del canto, tratamiento de los instrumentos acompañantes) es de evidente influencia cubana”. Recientemente Marshall W. Stearns²⁹ ha puesto de relieve la influencia revolucionaria ejercida estos últimos años por Chano Pozo, Mario Bauza y otros músicos cubanos, tocadores de *conga* en los cabarets neoyor-

kinos, para la transformación del *jazz* norteamericano en el sentido de una mayor complicación rítmica y un desbordamiento de disonancias. Y hay que decir que el virtuosismo de Chano Pozo, no obstante sus floreos con sus dos manos en un tambor de *conga*, nunca podía alcanzar la maravillosa polirritmia de los afrocubanos tamboreros de *batá* en la liturgia lucumí, cuando tres músicos, cada uno con dos manos, tañen un conjunto de seis membranas.

En el rápido torbellino que ahora experimenta la música popular de América, nunca falta la música de Cuba, la cual se está fundiendo con las otras en un sincretismo continental. Como observa Arthur Ramos, el cine está divulgando y mezclando las músicas populares de toda América: los bailes afroangloamericanos, los *tangos* del Plata, la *rumba* antillana y las *sambas* brasileñas. “Están brotando formas nuevas curiosísimas. Asistimos recientemente a una tentativa de estilización en un *film* norteamericano dedicado al Brasil, titulado *Carioca*, música mixta de *samba* y *machicha* brasileñas, *fox* norteamericano y *rumba* de Cuba”³⁰. Esa película, que un periodista criollo calificaría de típicamente “jologudescas”, recorrió toda América y es ejemplo de la atracción popular y “taquillera” de la música afroamericana y del peligro que está corriendo de intoxicarse en un *sonoro cocktail* continental de chabacanerías. Y no habrían de faltarnos otros muchos ejemplos de las músicas que ahora se sirven en el mercado cosmopolita con etiquetas folklóricas falsificadas, tal como acontece con los tabacos habanos.

Sin duda, la popular música afrocubana está corriendo serios peligros, aparte de los impedimentos que todavía se le oponen por los prejuicios racistas. En el mismo campo del arte, no escasean quienes, aun estimándola, le hacen poco favor. La gozan, pero la enferman; la hacen lucir, pero no la cuidan; se entregan a ella como amantes de placer, pero no le hacen hogar de creación y buena prole. La explotan como el codicioso que tumba un monte de seculares caobos para vender sus ricas maderas, sabiendo que éstos no volverán a crecer ni él habrá de ocuparse de la resiembra forestal.

Los buenos músicos compositores se interesan en las fluencias folklóricas y populares con el exclusivo propósito de aprovecharlas en las obras de su propio estro. Intención ciertamente muy plausible y estimulable, pero el compositor no es quien conserva

fielmente los ejemplares folklóricos para la posteridad, ni quien los estudia y enseña para el conocimiento general; a veces los oculta para que sólo él pueda aprovecharlos engastándolos, como diamantes de las abuelas, en una joya moderna de su propia montadura. De la misma manera que el novelista o el poeta sacan del folklore bellos temas y formas, pero los remodelan ajustándolos a su propio arte, el cual puede hasta ser magistral, pero de todos modos inevitablemente desnaturalizador de su prístino carácter y de sus ingenuos valores. Nadie se atrevería a impugnar el aprovechamiento del folklore por el genio en sus creaciones estéticas; pero es indudable que éste no lo sostiene ni cultiva y, precisamente para que la inspiración folklórica pueda ser lealmente difundida y perenne, es necesaria una objetiva e independiente tarea de conservación y sanos estímulos. Y es tan cierto como lamentable que en Cuba el arte musical y el literario, en cuanto a sus riquezas populares y folklóricas, están todavía fuera de los conservatorios y academias. Esta queja puede extenderse ciertamente a toda la América Latina, según Francisco Curt Lange. "No se hace nada, dice él, por mantener el acervo folklórico en sus manifestaciones prístinas; por el contrario, se asiste a su explotación y deformación con una complicidad que va de la indiferencia a la instigación. La etapa folklorizante, en sus aspectos mercenarios, ha alcanzado ya un límite en el que debe definirse de una vez el porvenir de la música latinoamericana"³¹. Lo mismo se tiene advertido en la *Música Popular Española*, por López Chavarri: "Los tesoros de la lírica popular se van perdiendo. La entronización de la vulgaridad ambiente, la influencia del "españolismo" de teatro y de cuplés, los bailes eróticos de "sociedad", la estúpida propaganda del acordeón y del piano mecánico, todo contribuye al desamor hacia los valores líricos del pueblo. Sólo una enérgica acción de las voluntades puede lograr que renazca pujante la canción popular".

Algunos países de América están trabajando bien el atesoramiento de su riqueza folklórica. Pero insistamos en lamentar que en Cuba nada decisivo se ha podido hacer todavía³² por falta de comprensión y apoyo oficial, aquí donde tanto dinero público se dilapidaba dolosamente en malversaciones impunes y en inversiones inútiles y ridículamente pomposas, tanto de pensar que han de poder ser extendidas a las naciones las teorías del economista Veblen acerca del "despilfarro ostentoso", o del "consumo conspicuo",

característicos de ciertos altos rangos sociales, el cual recuerda los tiempos selváticos de los *areítos* indoantillanos.

En Cuba con frecuencia solemos confundir en la música lo folklórico con lo meramente popular, y decimos que son “folklóricas” hasta las canciones italianizantes de la burguesía blanca recién sacadas del horno por autor contemporáneo y conocido, cuando sólo tiene de la *folkmusic* un tanto de su estilo rítmico, y algo de la morbidez tradicional en la música cubana. Alguna vez podría convenirles, cuando más, el calificativo de *folkoide*, que alguien creó para casos tales: pero indudablemente es una impropiedad denominar “folklórica” a la música que no pasa de ser “popular” por el destino que su autor se propuso darle; o mejor dicho, *popularista o popularizable*, porque en definitiva no pocas de esas músicas compuestas para el pueblo no son aceptadas por éste y no llegan a ser realmente “populares” más que en el deseo de quien las compuso. Piensa el insigne maestro brasileño Villa-Lobos, que “un músico verdaderamente creador es capaz de producir por obra de su propia imaginación melodías más auténticas que el mismo folklore”; mas, aun siendo ellas genuinamente compuestas, lo serán “a estilo folklórico” pero en rigor no serán verdadero folklore si el *folk* no las prohija y trata como suyas.

Otros músicos hay que aun no saben comprender las patéticas esencias del arte afrocubano como efluvio de las profundidades étnicas de Cuba. A fuerza de sentirse superiores, no pueden mirar hacia abajo sin sufrir vértigos. Sin puro genio de artistas, piensan poder llegar a la consagración por medio de artilugios, por los alardes técnicos, los preciosismos formalistas, los formulismos matemáticos, los preceptismos retóricos, haciendo música ultrasofisticada, inemotiva, inexpresiva e incomprensible, sólo tolerable por reducidos cenáculos de iniciados en una fe convencional. Son los enfermos de musicalismo *logogénico*, como quizás diría Curt Sachs. Músicos todo *logos*, anémicos de *patbos*. Estatuarios de belleza de museo, sin los rojos glóbulos del arte vivo. Música mentalista para el cálculo más que para las hondas expresiones de la vida. Ocurre a veces con la música como con la poesía, la cual con frecuencia ha sido desnaturalizada en su esencia por el predominio de sus formulistas expresiones gráficas. A menudo se olvida que la música es algo más que solfa en el pentagrama y la poesía más que locuciones bien metrificadas según modelo y alineadas en el papel. Una y otra son esencialmente artes sonoras

y la graffa no puede pasar en ellas de ser sólo un medio imperfecto para fijarlas; no obstante, a veces los escritores de melodías y de versos se envanecen del mérito estructural de sus artificios formalistas y quieren sobreponerlos al de las esencias fónicas y emotivas de la verdadera estética. Hay músicos y poetas que no saben escribir y hay musicógrafos y escritores de estrofas, que, aún siendo hábiles artesanos, no son artistas en verdad. A los primeros los entienden y admiran todas las gentes, a los segundos sólo los aplauden los iniciados en las cábalas del gremio. Musorgsky decía que "El arte es un medio para hablar con la gente y no un fin en sí". José Martí había jurado guerra a muerte a la "poesía cerebral". ¿No la tendría jurada también contra la música que no fluye sino sólo del cerebro?

"Se debe confesar que el mal ejemplo vino, tiempo atrás, de los grandes maestros: *la rhétorique musical les a perdus*. Ella les dió esa manía que en arte es la impertinencia de los sabios y los hace tan ridículos cuando a ella se aferran"³³. Música retoricista pero en definitiva tan cacofónica, por exceso de preceptiva y artificiosidad, como lo es el ruido de una cerradura, por defecto de articulada selección de sonidos. Aun peor, que aquélla será sólo la manifestación superenfática de una individualidad sabihonda pero artísticamente estéril, como la del lingüista que conozca las estructuras y preceptos gramáticos de todos los idiomas y no sepa escribir buena prosa en ninguno de ellos; y la cerradura podrá en su rusticidad ser la natural y espontánea expresión de una multitud que hace esa sonación molesta, precisamente para mortificar y hacer befa y, con lograrlo, dice lo que desea haciéndose comprender, y conmueve y lleva una emoción de inequívoco sentido burlesco a quienes la oyen. La artificiosidad por sí sola jamás dará belleza. Será música que por exceso de elaboración se sale de los ámbitos del arte asequible, a manera de una música de vibraciones supersónicas que la gente es incapaz de oír o de un discurso en lenguaje desconocido que, por estrambótico, nadie puede entender. Esa será música sin ánima, música desalmada y sin auditorio, incapaz de plena convivencia en la sociedad humana. En el lenguaje familiar castellano se diría de ella que es "pura solfa" y hasta, por sutil ironía, que es "música celestial". La música para que sea expresión de arte ha de ser más que solfa, por magistral que ésta fuere, y sobre todo plenamente mundana, terrenal y de viva humanidad. La música ha de ser intelectual, pero ella es más que in-

teligencia; y también es, sobre todo, emoción. Es vida que fluye y, en sus momentos supremos, es vida que crea. Por eso es sublime la música del genial Beethoven, porque es superlativamente humana; porque es insuperada de sabiduría, hondísima de emoción, habilísima de técnica, amplísima de sonoridades, sincerísima de expresiones, y, sobre todo, es una estupenda y cálida palpitación de vida, de anhelo humanísimo y por tanto creador. Claro está que es respetable y productora de ciertos goces la buena música, la buena, aunque sea "intelectualista"; pero mucha de la que como tal se presenta no pasa de ser simple y fríamente "académica", en el peyorativo sentido que ya suele tener este adjetivo, que con ropaje profano de "intelectual" o "profesional" quiere encubrir su auténtica insignificancia, o truco de ultramodernismo que disimula la falta de originalidad.

Estos maestros de mera artificialidad recuerdan la infeliz postura social, muy conocida antaño en los ambientes de forzadas transculturaciones, cuando unas gentes extranjeras y humilladas trataban de reajustarse a su nueva ambientalidad cultural, imitando en todo a los dominadores. Así surgieron aquellos individuos que apenas salían de la esclavitud y aun sin salir de esta horrible supeditación, en su vivo anhelo de subir, aprovechaban las ocasiones para vestirse de casaca y alto sombrero, como los blancos potentados, y hablar "fizno", como la gente encumbrada, con expresiones culteranas, llenas de palabras altisonantes y giros rebuscados. Eran los llamados "negritos catedráticos", tipos peculiares de aquellos tiempos de incipientes acomodamientos culturales, quienes, por su erróneo procedimiento ascensional, se apartaban de todos los rangos sin ajustarse de hecho con ninguno; y en la pretensión de pasar como superiores por mera artificiosidad simuladora, sólo ganaban burlas, despegos y descengaños. También la música a veces tiene sus "catedráticos", sin discriminación de pigmentaciones, y hay que evitar en nuestros países el "catedraticismo" musical (*passer le mot*), tanto como ayer se evadieron las ilusiones de los negritos que a fuerza de querer pasar por refinadamente cultos se expresaban en lenguaje que el pueblo calificaba de "superferrolítico". Quienes lleven sus habilidades por esas desviaciones del verdadero arte creador, jamás comprenderán los efectivos valores genéticos de la música que fluye de los pueblos y serán obstáculos a una sana musicalidad nacional, fecundamente cubanista.

No es inoportuno referirnos aquí a cierto episodio reciente en el desarrollo de la música soviética, el cual puede llevar, si es mal interpretado, a criterios equívocos e inconvenientes en cuanto a la música popular de Cuba. Un Congreso de los Músicos Soviéticos tomó acuerdos que se resumen en estos párrafos del viejo compositor Vasilenko: “Educad la música soviética en la *corriente realista*. Utilizad y seguid desarrollando las tradiciones de la música clásica. Bebed en el tesoro de la obra popular. Cread una música en la que la enjundia ideológica, la claridad del lenguaje musical y la elegancia se combinen con la perfección artística y la maestría profesional”. “No hay duda de que en el futuro más próximo los compositores soviéticos —lo mismo los viejos que los jóvenes— alegrarán a su pueblo con nuevas obras musicales que, *próximamente a todos los hombres soviéticos*, respondan a sus gustos artísticos y a sus necesidades espirituales”³⁴.

No es difícil explicar la razón de esta “política”. Los críticos musicales de la U. R. S. S. quieren evitar que los más brillantes compositores de aquel país se desvíen, como algunos venían haciendo en los últimos tiempos, hacia una música “que no llama a nada”, música “formalista”, “sin texto”, “inexpresiva”³⁵, música que aquí diríamos “insocial”. La política soviética, sintiéndose en guerra inconclusa, trata de tener movilizadas la música, en servicio militar perpetuo y obligatorio, para que ella, toda ella, ayude a mantener la mayor cohesividad en la unión social de su pueblo. Por eso quiere evitar que sus grandes músicos contemporáneos, como Shostakovich, Muradeli, Prokófiev, Jachaturian y otros, se distraigan en lo que califican de “modernismo decadente”.

Aparte de las circunstanciales razones políticas en que basan este criterio, otras hay que también son comprensibles, dentro y fuera de la U.R.S.S., como son las alusivas a ciertas insanas manifestaciones de *snobismo* y de *imitativismo extranjerista*. No es sólo en aquel país donde se han sentido esos fenómenos psicosociales, característicos de toda época de transición. Sin desdoro de los noveles maestros soviéticos, fué quizás inevitable que también ellos en algún caso fuesen afectados por la psicología del neófito, que apenas arriba a un ambiente social de más prestigio que antes le estuvo vedado y sabiéndose capaz, trata de probar con “parejería” sus condiciones hasta lograr su entrada en los altos rangos; y para ello olvida a veces sus tradicionales características, por valiosas que éstas sean, y se lanza a imitar incondicionalmente

a los que son tenidos por triunfadores en el "gran mundo", hasta en sus vicios y maneras dudosas. No es de extrañar que en los años del arribo a las altas planicies, muchos músicos de naciones noveles hayan sido arrastrados por el impaciente afán de imitar a ultranza a los compositores extranjeros más en boga en el auditorio cosmopolita, para demostrar así que ellos, los novicios, son tan capaces o más que aquellos otros, los maestros avanzados, y por ese propósito han usado y abusado del innovacionismo, o "novelería" como diríamos en Cuba, quizás hasta esas expresiones ultramodernistas, hipertróficas y casi caricaturescas, que I. Kramlev califica de "pensamientos convulsos-alógicos". Sus mismos críticos aceptan que aún en ese campo algunos compositores tuvieron éxito, incorporándose con elevada categoría a la música paneuropea; pero esto no impide que se les tenga por noveleros estridentes, entregados a un arte subjetivista e individualista, llevados hasta una forma infecunda que "no llama a nada" por ser de una incomprendibilidad casi esotérica. Esto aparte de algunos pecados, no siempre veniales, de snobismo y de "falsa originalidad", encubridores de inconfesas frustraciones. Todo esto ha ocurrido otras veces y en otros países, en tales noviciados históricosociales, y allí en la Novísima Rusia tuvo también que pasar.

Todas estas consideraciones, las políticas y las personales y circunstanciales, pueden explicar claramente las causas de tal censura soviética; se quiere que toda la música que ahora produzcan los artistas del país engrane siempre en el ánimo popular; que no haya música de clases, ni de conventículos, ni música de arriba ni música de abajo, sólo música socialista y nacional, apartada de ensimismamientos y extranjerías. Para ello se ordena que se sigan los modelos y estilos de los grandes músicos rusos del pasado. En este criterio hay, sin duda, un positivo "conservatismo" que tiene su lógica en U. R. S. S. porque los grandes compositores rusos (Musorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodin, Tchaikovsky, etc.) bebieron a raudales en las fuentes folklóricas de su patria, y, por tanto, sus clásicas músicas son entendidas por aquel pueblo. Esa música clásica es allá *folk-music*. Ese "conservatismo musical" de la tradición popular rusa combina por eso, aunque parezca paradójico, con el "revolucionarismo social" del presente orden soviético. Este se opone, sin embargo, al espíritu que algunos críticos llaman "archirevolucionarismo", "anarquizante" e "individualista", por el fundamental motivo de que la innovadora música modernista que se

venía introduciendo por los compositores soviéticos estaba divorciada del gusto del pueblo, no era del *folk*, y, como señala Jrennikov, “provocaba en el público confusión, que no justificaba los gastos realizados”. Y en estos tiempos de pugnacidad defensivo-ofensiva en que está la U.R.S.S. ésta no quiere tolerar confusiones que desorienten, ni despilfarros de energías que debiliten, ni fermentos individualistas que desintegren su ingente esfuerzo social. Pero, dicho esto, no parece que el criterio soviético, explicable en sus circunstancias socio-históricas, tenga que ser copiado en lo estético *ad pedem literae* por otras gentes de diferente formación étnica y de tradiciones distintas. Cada etnia tiene su *folk* peculiar, es un *folk*.

Ante todo, no parece que Stravinsky y otros maestros modernos puedan ser excomulgados del arte por una infalibilidad artística. El *Tantum Ergo*, la *Marcha Real*, el *Himno de Riego*, *La Marsellesa* y la *Internacional*, pongamos por ejemplos, podrán ser músicas prohibidas en un país u otro por causas políticas, acertadas o erróneas; pero no podrán ser condenada por absolutismos estéticos, negadores de la libre inspiración, que es la llama del arte. Si Igor Stravinsky en su “Consagración de la Primavera” trata, como él dice, de dar “expresión al miedo que vive en cada alma sensible al entrar en el contacto de las fuerzas ocultas”, no puede ser reprochado por usar con éxito medios sonoros adecuados para esa impresión de “sobrenaturalidad”, tomados precisamente de los ritos sacramentales primitivos. Quizás podrá estimarse como socialmente nocivo que un compositor refleje “el canto de los instintos salvajes y bestiales”; acaso ese tema sea inconveniente en ocasiones, pero si el autor ha de interpretarlo, no ha de ser criticable como impropio si con fines realistas emplea precisamente instrumentos, ritmos y cadencias de la selva y de la desnudez primeval. Alegando esas mismas razones, son contrarios a esos temas y a sus músicas algunos misioneros en Africa y Oceanía; pero otros, igualmente en las misiones catequistas, creen que las músicas llamadas “primitivas” nada tienen de bestialidad y que sus valores estéticos y emotivos pueden aprovecharse para otras nuevas sublimaciones religiosas, precisamente porque esas músicas entre aquellas gentes son tradicionales, son intensamente “populares”, muy inteligibles y cargadas de sugestión colectiva. Cuando Stravinsky dice: “para mí no es el sentimiento, sino el ritmo y el movimiento, el fundamento del arte musical”, no hace sino adoptar un criterio de los

básicos de la música africana, que es música inspirada para la acción, así como la clásica de los blancos lo es para el oído y la meramente mentalista o formalista lo es para el cálculo. Quizás pueda pensarse con Jrennikov³⁶ que “Stravinsky, para complacer a Diaguilev, utilizaba las referencias a la antigua vida popular rusa para burlarse de sus imágenes a nombre de los intereses del espectador europeo, para subrayar el *asiatismo* ruso, la rudeza, los instintos animales y los motivos sexuales”. Lo mismo puede opinarse razonablemente de ciertos compositores, cubanos y extranjeros, que emplean los motivos musicales del folklore vernáculo, acentuando su *africanismo*, sólo para las excitaciones eróticas y simplistas de las estragadas gentes de las grandes urbes civilizadas, lo mismo que allí hacen también los músicos de *jazz* y de *rag-time*. Pero el empleo de la música de los bajos estratos sociales o sea la verdaderamente folklórica no puede calificarse necesariamente de “reaccionaria”. Primeramente, porque hay elementos en las músicas convencionalmente llamadas “primitivas” que son más “avanzados” que sus análogos en la música occidental de toda Europa, sin excluir la moscovita. Las captaciones contemporáneas de ciertos elementos estéticos, hechas por la música occidental en la africana o afroamericana (por ejemplo, ciertas complejidades rítmicas y polifónicas), serán sin duda innovaciones en ciertos ambientes que, a más de ser allí impopulares, podrán parecer regresivas por prevención contra sus oriundece étnicas; pero en realidad ellas pueden obedecer a un progresivismo tendente a asimilar en la música europea, digamos la superior, ciertos valores extraños que antes no se conocían en ella o no se consideraban accesibles y recomendables.

Además, esa transculturación de valores musicales, que de una etnia, nación o clase pasan a otra distinta para injertarse en ella, es fenómeno social muchas veces repetido y no significa por lo general sino el ascenso de las músicas exóticas, por nuevas, plebeyas o extranjeras, para reanimar el arte con nuevos estímulos, excluyendo cualquier prevención despectiva, ya clasista, nacionalista, o simplemente misoneísta, con que tales músicas sean al principio recibidas. En esas recíprocas compenetraciones transculturales ciertas vetusteces de una cultura pasan a ser renovaciones en otra, lo típico y nativo de ésta entra en aquélla como exótico y foraneo, y viceversa; y en esos cruzamientos se engendra progresivamente un devenir de común superación.

Puede ser sensato tildar de *snobismo* a Jachaturian por usar 24 trompetas en la instrumentación de su *Poema Sinfónico*, y a Prokófiev por combinar 18 contrabajos, 8 arpas y 4 pianos en la orquestación de su *Oda a la terminación de la guerra*. Esto, sin duda, resultará extravagante e individualista para el pueblo soviético como para otro cualquiera. Pero esas cosas y otras más impresionantes han ocurrido antes en la historia social de la música, durante épocas de transición. Handel en Londres se presentó el año 1784 con una orquesta de 252 instrumentos, entre éstos con dos órganos y dos tambores. Para Berlioz su orquesta ideal sería de 465 instrumentos, contando en ellos 30 pianos; y en su famoso *Requiem* (1837) hizo sonar nada menos que 16 tambores. Algo semejante se presenció en la Habana, el año 1861, cuando Gottschalk dirigió una de sus composiciones criollas, "Una Noche en el Trópico", ejecutada por una orquesta de 40 pianos, a cargo de Espadero, Desvernine y los mejores compositores y pianistas del país, además de numerosas *tumbas* o tambores de los ararás, tocados por negros esclavos, que él hizo traer de Santiago de Cuba. Y esta hazaña orquestal la repitió el mismo Gottschalk años después en Santiago de Chile, sustituyendo los 40 pianos por 80 contrabajos, tubas y trombones y 80 cornetas y clarines, amén de numerosos instrumentos de cuerda, y en vez de *tumbas* africanas usó 45 tambores, todos los de la guarnición militar santiaguina. Curt Sachs, que relata algunas de tales rarezas, las atribuye al espíritu revolucionario de aquella época, cuando la música "sería" pasaba del salón del palacio aristocrático al concierto teatral de la burguesía. De todos modos, esas son las estridencias que ocasionalmente se permiten los genios del arte para propaganda de sus ideas, llamar la atención de los remisos y provocarles el interés reflexivo sobre el valor de ciertos insólitos elementos estéticos que se quieren realzar, en esos casos la complejidad rítmica y la percusión polifónica; pero ello no implica necesariamente una decadencia artística, ni una tendencia retrogresiva. Salvo en cuanto se tenga por signo de decadencia toda estridente "novelería". Indudablemente, esas extravagancias personales pueden ser ridículas y reprobables, pero el arte no se detiene por tales "pecadillos" si en los maestros creadores hay algo más que esas disonancias exhibicionistas. Ni pueden confundirse con tales excentricidades personalísimas ciertas sorpresas que a veces ocasionan los genios con sus innovaciones contra las rutinas vulgares y gregarias.

Que Prokófiev use a veces el piano como instrumento de percusión, o que haga sonar unas *maracas* en la evocación sinfónica de un guerrero ruso medieval, y que el violín se emplee a veces como “tamborileo”, serán sin duda innovaciones sorprendentes y hasta chocantes “novelerías” para el pueblo soviético; pero éstas son cosas típicas y corrientes en la música más popular de los afroamericanos y en ésta nada tienen de extranjeristas. En Rusia todo esto podrá ser tenido ahora por peligrosamente “archirrevolucionario, individualista e inoportuno”; pero en ciertos pueblos de América ello es sencilla y sanamente “revolucionario, populista y lógico”. Aquí ello es también “conservador”, en cierto modo, por ser herencia de una tradición étnica que nos aporta con orgullo la riqueza de esos valores estéticamente rítmicos y sensualistas; pero no es “reaccionario” sino simplemente “accionario”, o “revolucionario”, si así se quiere, amén de nacionalista; pues en ello hay algo de relativamente innovador, que es su adopción por la música “de arriba”, después de haber sido de viejo aceptado por el pueblo en la música “de abajo”. Es por eso explicable que en una importante publicación “de color” de los Estados Unidos esa actitud de discriminación crítica haya sido interpretada en parte como un transitorio “prejuicio”. Ciertamente fué de la música afroamericana de donde surgieron ciertas sugerencias innovadoras que en estas últimas décadas han sido aprovechadas por los músicos de Europa en sus creaciones; y se cree por eso que el “prejuicio” está inspirado más por una actitud antiangloamericanista que por un antinegrismo. Se alega que así la música afroide del *jazz* como otras análogas de Norteamérica son de tipo folklórico, nacidas en las masas de las poblaciones negras, en las capas sociales inferiores, habiendo subido luego a las clases altas por su poder atractivo y trascendido a la música “seria” por ciertos positivos valores estéticos que en ella se manifestaron³⁷. De todos modos, no parece que se le pueda negar su progresivismo, pues éste, en Cuba como en todas partes y en la música como en los demás aspectos de la cultura, no consiste en definitiva sino en el fusionismo de los verdaderos valores formados en las diversas culturas, cualesquiera que éstas sean, para una integración general siempre mejor.

En Cuba serían sin duda un exotismo inasimilable ciertos bailes eslavos con sus movimientos violentos, que a nuestro pueblo parecen infantiles y algo acrobáticos, como de muñecos mecánicos, y sobre todo inconvenientes en el clima tropical. De igual manera,

ciertos tipismos de la música y de la danza folklóricas de Cuba han de ser ahora "chocantes" en la Unión Soviética. Las gentes de una nación no siempre comprenden el lenguaje estético acostumbrado en otras lejanas, sobre todo cuando son históricas y étnicamente muy apartadas; pero nada impide la posibilidad de su futura comprensión y de su recíproco regalo, cuando los artistas geniales vayan alquitarando sus mejores esencias, las críticas analíticas las valoricen y las propagandas educativas las afluyan a la circulación universal. Esc sí, los "snobismos", los "inexpresivos" y los obstinados "imitativismos" de la extranjería se capa de modernismos revolucionarios o de aristocraticismos de selectos, debieran eludirse en Rusia, en Cuba y también en todas partes, por ser falsos, estériles y hasta nocivos. Pero el atrevimiento musical del genio que saca de los acervos folklóricos, nativos o exóticos, valores estéticos de resonancias universalmente asimilables, y los expresa con la técnica más efectiva, no debe proscribirse por "archirrevolucionario" ni por "regresivo", porque no es sino la continuidad de la marcha humana hacia la belleza, por vía sinuosa y accidentada, ora individualista o comunitaria, ya luminosa o ya ensombrecida, pero al fin inevitablemente progresiva. Y esto reza para el futuro de la música cubana como para todas las demás.

Otro riesgo muy grave está amenazando a la música afrocubana, el de avulgararse y corromperse en una "mala vida". Al irse descubriendo en estos tiempos la música afroide, al irse aventurando fuera de sus escondrijos orilleros, se exhiben más los positivos valores estéticos de sus reservas ancestrales, como si en Cuba ahora soplara un brisote de africanidad, que pasó el Atlántico hace casi un siglo y se mantuvo hasta hace poco aquietado en los cueveríos de los farallones sociales. Esto nos puede significar un revigorizamiento, una "vitaminación" como hoy se dice, al aspirar libres esencias primarias de monte y de fauna, de carne y de misterio, de dioses y de pueblos. Pero, por otro lado, esa crecida corriente afroide puede extenderse hacia los remansos estantíos e infectos, en vez de ser canalizada y filtrada para mayor fuerza, salud y luminosidad del arte nacional. El mercantilismo pone la música afrocubana en trance de corromperse y desnaturalizarse en las peripecias internacionales de una "trata de músicas", tan poco escrupulosa como es la "trata de blancas" o fué la "trata de negros". "Uno de los obstáculos de la música negroide es su demasiada popularidad", ha dicho con razón Alain Locke. "Ella

está empañada por el comercialismo y el polvo de los mercados. Los verdaderos artistas que conocen las entrañas de la música negra son precisamente los mismos que están en la esclavitud comercial de los Shylocks empresarios de los *dance-halls* y teatros de *vaudeville*³⁸. No tienen tiempo para la composición de música seria ni para el estudio de la gran música clásica. Mientras los músicos con preparación técnica están apartados del pueblo y de las vitales raíces de la música folklórica, viviendo esterilmente en los claustros de los conservatorios, algunos de ellos bajo el debilitante tabú de la *respetabilidad*".

A la genuina música afrocubana, aunque típica de Cuba, valiosa y aceptada en los ámbitos cosmopolitas, le es muy difícil penetrar en los centros donde se hace música "de arriba". La música popular, y más si es mulata, podrá tener belleza y gustar pero "no viste" y hay que gozarla en privado. Como la moderna música innovadora, por superior y selecta que sea, tampoco entra en esos lugares, no promotores ni avanzados, donde preside, según Lange, "un espíritu de empresa sin riesgo". La música nueva es bella, pero no se aceptan en seguida sus genialidades por incompreensión y recelo misonista; así como las modas novedosas y muy atrevidas no se consideran sino como extravagancias y estridencias del *demi-monde*, y sólo se aceptan cuando la propaganda las hace "distinguidas" y por tanto tolerables para "la alta sociedad"; la cual las desecha de nuevo cuándo se comunizan y dejan de ser signo suntuario de alto rango social. Una música por "plebeya" y la otra por "novísima", ambas, aunque buenas y bellas, abochornan a la mediocridad empinada, cuidadosa de su equilibrio reposado y celosa del prestigio de su gran tono.

Por otra parte, en los ambientes más propicios a la música popular, ésta corre también un serio peligro por sus propios excesos. Ya Curt Lange puso en evidencia "la perniciosa actuación" de los *trusts* reproductores de discos fonográficos, "contribuyendo a la decadencia del legítimo cancionero vernáculo, creando una legión de falsos intérpretes, un público sentimentalista y pasivo que aumentaba a medida que fonógrafos y discos avanzaban tierra adentro, acallando voces y deformando gustos de acendrada autoc-tonía"³⁹. Estas consideraciones de Lange se han agravado todavía en los últimos años por el enorme incremento de las empresas radiofónicas, las cuales, en combinación con los productores de discos y con el comercialismo anunciante, constantemente "descu.

bren" nuevas "estrellas" de canto e improvisan músicos y compositores populares, con frecuencia de tan escaso mérito que éste sólo dura lo que las campañas de propagandas anunciando hiperbólicamente su personalidad artística, hasta que estalla la vejiga hinchada y hueca de su nombradía artificial. Esta inflazón tanto divulga como avulgara y es tan grave para el arte como la monetaria para la economía, pues una y otra llevan a segura decadencia.

El "dinerismo", como ya decía Quevedo hace siglos, es uno de los enemigos corruptores de la música afrocubana. Esas máquinas de hacer música por medio de un disco fonográfico que se mueve apenas se echa una moneda por la rendija receptora dispuesta al efecto, esos *traganíkeles* o *tocadiscos*, como dice el pueblo, van aproximándose simbólicamente más y más al actual mecanismo social de la música popular que se suena al impulso inicial de la moneda. Hasta la música se monetiza y sus valores suelen medirse por el rendimiento económico, "taquillero", más que por el estético. Hace pocos días hemos leído esta expresiva frase de un "trovador" popular de Cuba: "Antes se hacían canciones y se cantaban para gozar, ahora tenemos que hacerlas y tocarlas para poder vivir". La música popular hay que estarla escribiendo siempre en clave de dólar; pero eso del proxenetismo de la música será tomada de otra ocasión.

Digamos aquí, sin embargo, de otro género de falsificaciones que sufre la música más genuinamente africana. A veces músicos mediocres, o crudamente ineptos, toman bellas frases melódicas y rítmicas de un canto litúrgico, las encuadran en unos compases de entrada y otros de salida tomados de cualquier parte y las venden luego como productos de su genio, por el valor positivo de los elementos plagiados. Más de una vez fuimos llamados como testigos en litigios acerca de la propiedad intelectual de un canto al dios *Eleggua*, o a otro *oricha*, que alguien había registrado fraudulentamente como autor. Acaso no sea inoportuno anotar aquí que el falso *artista* que quiso apropiarse el canto de *Eléggua* murió al poco tiempo, y, según nos dijeron, fué por castigo del dios. No nos atreveríamos a sostener la certeza de esa versión; pero algo deberían pensar los dioses contra quienes hacen simonía con sus cosas. Ténganlo presente los mal intencionados. El tesoro de los cánticos litúrgicos de los negros afrocubanos hoy pertenece a todo el pueblo de Cuba, para aprovecharlos en su cultura. No es cosa insólita el plagio, en la música popular, aun entre afa-

mados compositores; pero la usurpación de un canto ritual para convertirlo en toque de música cabaretera ha de suscitar las iras de *Changó*, dios de la música, y la diosa *Oyá* es terrible como ejecutora de sus venganzas. ¡Cuidadito, pues, con robarse la música de los dioses!

En otras ocasiones, músicos valiosos toman cualquier melodía lánguida y sensual, la sujetan a un ritmo exótico, le aplican unas frases rellenas con nombres de los *orichas* populares de la santería criolla y, a pesar de que estos nombres son lo único realmente negroide que tienen, propagan su canción con éxito, por su mérito, pero engañando a las gentes, dándosela como música afro cubana, no siendo en realidad sino un trasunto de ritmos orientales, hawaianos o de la morería para los remeneos lascivos de la "danza del vientre".

La música afroide, como el carbono, puede cristalizar en diversas formas alotrópicas; o con la negrura modesta de carbones y grafitos o en la transparencia resplandorosa del diamante. Su forma dependerá de los artistas geniales que sepan ordenar sus átomos estéticos, y de los diamantistas que trabajen por tallarlo y pulirlo para que sea brillante. Esa notabilísima faena de subir la música afro cubana a los supremos rangos corresponde a todos los compositores de Cuba que tengan genio y libertad. Ciertamente, esa música es cubana "nada más que cubana", es tesoro común de todo el pueblo de Cuba. Pero quizás debieran empeñarse más en esa obra los músicos "de color". Al menos, así lo recomienda un musicólogo norteamericano, de los que en su país llaman "*Negroes*" con letra mayúscula, tan conocedor de la música afroamericana, de su historia y de sus peripecias sociales como Alain Locke, de la Universidad de Howard⁴⁰. La posición de los negros y de su música en los Estados Unidos no es idéntica a la que se observa en Cuba; pero muchos de sus consejos son atendibles para el arte cubano. "Si la música negra ha de colmar sus mejores posibilidades, los negros necesitan devenir músicos por "hechura" y no permanecer contentos por serlo sólo por "natura". Ellos deben trabajar por el logro de dos cosas esenciales para su más elevado éxito; por crear una clase de músicos bien entrenados que conozcan y amen la música folklórica y popular y sean capaces de desarrollarla hasta formas de gran música clásica, y otras clases de competentes amantes de la música que puedan apoyar con buen sentido crítico lo mejor de la herencia musical del negro y no per-

mitan que ésta sea prostituída por el espectáculo bajo o que sus raíces sean arrancadas por falta de una justa apreciación de sus humildes pero inspirados creadores. Nuestra música no debiera estar a merced de una moda pues no puede morir, ni ser explotada, ni ser desarrollada más seriamente por otros, con exclusión de nosotros los negros. Claro está que esa música hoy es una posesión común, un don que nosotros no podríamos recuperar para nuestra exclusiva, aun cuando lo quisiéramos. El uso de la música negra por el músico blanco, especialmente en estos últimos tiempos, cuando los más serios músicos del país la cultivan, es un tributo tan agradecido como merecido. Si nadie es como el músico negro para ejecutarla, nadie debiera ser mejor para componerla, siendo dudoso que él sea ya un indiscutible maestro en la composición creadora de alta música basada en sus étnicas tradiciones. Así pues, el músico negro necesita tanto el amargo tónico de la crítica como el dulce paladeo del encomio". Acaso no sea inoportuno citar el ejemplo del negro William Grant Still, quien "en sus trabajos sinfónicos parece haber resuelto el problema de saber conservar las fuertes características musicales negroides en todos sus aspectos". Piensa Henry Cowell que "seguramente, ningún hombre blanco podrá llegar a obtener la meta a que arribó este famoso compositor"; pero quizás sea esto excesivo, aun cuando es indudable que es preciso mucho trato íntimo con un arte folklórico para captarle con éxito sus mejores fragancias. Y en Cuba son elocuentes a este respecto los casos de Roldán, de Caturla y, con menor técnica, de Gilberto Valdés.

De todos modos, por el esfuerzo de los cubanos, negros y blancos, tenemos que llevar nuestra música patria a su victoria suprema. Hay que librarla de la relajación y de las infecciones degenerativas, de la vulgaridad como del menosprecio; debemos conservarla, robustecerla y elevarla a los niveles más altos del arte. En esto, como en todo, Cuba necesita ser "tecnificada". Nuestra música típica pasó de africana y de europea a criolla, de negra y de blanca a mulata, de folklórica pasa a popular; y ahora, ya sin pigmentos discriminadores, "cubana y nada más que cubana", también ha de llegar a ser clásica mediante el casorio, tan de cálculo como de amor, entre la bella y rica heredera de la políétnica ancestralidad con el joven y potente tecnicismo artístico que nos está abriendo el futuro. Será un nuevo y definitivo paso ascensional por hipergamia. La merecida boga que durante siglos se ganó la música afro-

cubana y la que hoy día tiene por sus renovadas creaciones, permiten ser optimistas si una especializada y tesonera educación completa las dotes congénitas o tradicionales. Nuestra música afrocubana "clásica" ya está en capullo y espera un Glinka como el que hizo florecer la música rusa, o un Listz o un Brahms, un Dvorak o un Smetana, que hagan en Cuba lo que ellos en Hungría o en Bohemia. A Ignacio Cervantes se le ha llamado "el Glinka cubano". Sin duda, aunque se niegue, empleó recursos de amulatada criollez y sintió fuertemente el anhelo nacionalista cubano; pero él apenas pudo iniciar tímidamente el camino, cohibido por los fuertes prejuicios racistas de su época, y no tuvo la gloria de que sus inmediatos discípulos siguieran su ejemplo, avanzando por la corriente cubanista con la mayor libertad y el desembarazo que la época les permitía. Si "la música folklórica es el *substratum* emocional de toda la música europea, en el cual los más grandes compositores han bebido, conciente o inconcientemente"⁴¹, ello debe servir de ejemplo a los músicos cubanos porque en la virgen música folklórica de la patria encontrarán los más ricos estímulos de su inspiración. Los éxitos cosmopolitas que no hace mucho lograron los maestros Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, por no citar más que los compositores muertos, demuestran que el amestizado genio cubano es capaz de llevar su inspirada música a resonancias clásicas por su maestría técnica, por su atrevimiento novedoso, por sus valores estéticos universales y sin perder su genuino mensaje patrio. Es ahora cuando comenzamos a poder decir, como Daniel Castañeda de la música mexicana, que ya "*nuestra música es nuestra*, nos hemos asimilado la lírica popular y empezamos a proclamar el secreto a voces de nuestra vida emocional". En México como en Cuba, ello se debe a una reverberación social; el pueblo se va adueñando de sí mismo y lo folklórico se funde e integra en lo nacional⁴².

Indudablemente, el Estado podría hacer mucho por la pureza, progreso e indiscriminación de la música folklórica, en Cuba como en todas partes. Acaso el éxito de la música popular cubana haya dependido en gran parte de su independencia y alejamiento de las presiones oficiales. El Estado casi siempre le fué contrario y aun ahora probablemente sus abrazos, más que robustecerla y salvarla, la esterilizarían con el burocratismo. El Estado, tanto como la música, es preso por la misma red de ineptia, corrupción, relajo y dinerismo que está envolviendo a la sociedad entera, y

aquél no podrá hacer por la música lo que no haga previamente para sí. Pero, de todos modos, como fortificación de la nacionalidad, hay que trabajar por la perduración y un creciente valimiento de la música folklórica de Cuba y por la consustanciación de sus valores positivos con los mejores de la alta música contemporánea. Y tendrán que encargarse de esa tarea los músicos con fervores de cubanía, que tengan los pies en tierra y las mentes en las alturas de la genialidad.

Un valioso músico cubano, compositor y crítico, Edgardo Martín, ha dicho las palabras oportunas⁴³. Nos permitimos copiarlas por su autoridad en enseñanza y arte. “Nunca como ahora el interés por la cubanía artística ha presidido la labor de nuestros músicos, de nuestros pintores, de nuestros poetas... y aún de nuestros autores dramáticos. La presencia de Cuba en el arte universal ha sido en los últimos años una preocupación consciente, que luego se ha transformado en principio constructivo, en médula de una actitud fecunda. Porque, ni era posible continuar apegados a un universalismo demasiado abstracto, ni reducir lo cubano a la fórmula de una obra pequeña, o al simple hecho del arte popular. ¿Quién, que se haya detenido a meditar, no piensa que en las fuentes de nuestra música popular hay una cantera riquísima de donde tomar una materia excelente con que elevar los más altos monumentos universales? Para los que música popular y música artística eran dos cosas opuestas, ya es hora de que la aparente antinomia deje de existir. Que recuerden a Falla, a Stravinsky, a Chávez. Que recuerden a nuestros Roldán y Caturla. Entonces el conocimiento se convertirá en fe, para iluminar el camino adelante”.

“La música de los compositores cubanos encuentra resistencia en algunas personas: no se convencen éstas (porque no quieren) de que en Cuba se puede producir música tan buena como la mejor, y de que, de hecho, la hay. Su mentalidad está desarraigada del país, o su personalidad social; sus prejuicios les obligan a un rejuego intelectual en el cual la música cubana nunca sale bien parada. ¿Pero ni siquiera significará algo para ellos el que la música de un Amadeo Roldán haya sido ejecutada por la Sinfónica de México, la Orquesta Straram (de París), la Filarmónica de Berlín, la Sinfónica Magyar (Budapest), la de Hollywood Bowl, o la Sinfónica de Colombia?”.

“No hay en Cuba todavía la verdadera conciencia nacionalista

que necesitamos para dar el gran paso de avance que nuestra cultura y nuestra vida toda necesitan (...) Llegaremos. Porque la creación musical cubana tiene un empuje, tiene una fuerza, una solidez y una sanidad tan grandes de propósitos y procedimientos, que no podrá ser contenida por mucho tiempo. Saldrá gloriosa, abierta a las nuevas y libres mentalidades, no atadas por convencionalismos; no subestimada ni puesta en un lugar secundario”.

“Las sensibilidades inútiles, extrañas a nuestra Isla, coloniales de espíritu y corazón, desterradas por autoconvicción absurda... ésas irán pasando, con el viento que se las lleva... Pero la música cubana ocupará el lugar que le corresponde; y el pueblo cubano estará con ella, porque será su propia glorificación”.

Es penoso registrar aquí el hecho de que, con ocasión de un concierto de la Orquesta Filarmónica de la Habana, ofrecido a los miembros extranjeros de un congreso interamericano, cuando se terminó de tocar con pleno éxito *La Rebambaramba* de Amadeo Roldán, dirigida por la batuta de un gran director de fama internacional, unas voces de la platea “mandaron callar” los entusiastas aplausos de aquellos cultos profesionales extranjeros que entusiasmados gustaban de aplaudir en Cuba la música mulata del cubano Roldán, como lo habrían podido hacer en París y otras capitales de Europa, donde aquélla fué ejecutada hace años para honra de nuestro arte nacional. Sin duda, esos siseos de 1950 tienen su significado histórico y conviene apuntar ese hecho para que llegue a nuestros sucesores y ellos puedan hacer comparaciones, cuando se toque *La Rebambaramba* en las festividades con que la Habana celebre el próximo milenio, en el año 2,000.

Si el gran compositor checo, Dvorak, dijo ha tiempo que “el futuro de la música de Norteamérica debe ser buscado en las llamadas melodías negras”, ¿no habrá que pensar de manera análoga tocante a Cuba?

*

Ante la porfiada negación de la música africana y como premisas fundamentales a todo el encadenamiento lógico de nuestro estudio, acerca de la africanía en el folklore nacional cubano, son convenientes unas previas, aun cuando someras, consideraciones afirmativas de tal música y de sus valores. Y a su explicación documentada ha de dedicarse este libro.

Podríamos comenzarlas diciendo doctoralmente, como Tiersot: "Los negros tienen su música. La música existe en todos los pueblos de la tierra"⁴⁴. Esta verdad ahora es ya incontrovertible; pero con frecuencia era negada y es necesario decirla una y otra vez, pues todavía la ignorancia presuntuosa suele afirmar que los negros no tienen música, desconociendo quienes tal dicen la trama de los ritmos que brotan de sus tambores, la expresividad de sus melodías, generalmente a cargo de las cuerdas vocales, y las bellezas que logran con sus instrumentos y voces. Esto aparte de que hoy día ya se va aceptando que forman parte del arte musical los *ruidos* como todas las sonoridades susceptibles de evocaciones estéticas, unos y otras en sus respectivas papeles; y los pueblos y los genios los saben aprovechar de consuno para sus inefables expresiones. "Nosotros (los blancos) hemos aprendido, en una época en que predomina el ritmo, que hasta allí donde no hay propiamente armonía ni melodía de instrumentos, que en la única pulsación producida por los pies golpeando el suelo o por las manillas sacudidas en las muñecas, aun allí queda un *algo que realmente es música*"⁴⁵. Y refiriéndose a los instrumentos más rudamente "de ruido", ha escrito Schaeffner: "Sin duda no hay uno solo de esos instrumentos accesorios del ritmo, de la danza, del teatro, del culto, de la magia, cuyas puras percusiones no nos interesen por sus correspondencias musicales y no puedan contribuir a un arte de formas sabias."⁴⁶

Aunque hoy se admite por lo general el carácter intensamente musicófilo de los negros, la música africana es aún muy poco estudiada, porque aun no hace un siglo Africa era tenida por un continente salvaje y de pueblos antropófagos, acaso de especie infrahumana. Todavía en la época de los debates esclavistas, bien mediado el siglo XIX, llegó a discutirse muy seriamente por un obispo si el negro tenía alma, reproduciendo así las seculares blasfemias que se alzaron contra los indios de América apenas ocurrido el poblamiento de este hemisferio por los blancos de Europa e iniciada la explotación de los indígenas. Se desconocían sus caracteres psíquicos, que para muchos sólo eran remedo grotesco de otros seres humanos, a modo de imitación simiesca, próximos a la bestialidad y sobradamente favorecidos cuando se les decía "bárbaros". Es sorprendente la ignorancia acerca de Africa hasta el último tercio del siglo XIX, cuando comenzó su exploración por hombres de ciencia y con serio método. Un continente entero se mantenía

realmente escondido para los hombres blancos, a pesar de ser geográficamente conocido desde la prehistoria, de haber influido incesantemente en la vida universal (Egipto, Cartago, Mauritania, España, etc.) y de estar *a la vista* del blanco durante milenios. El Mediterráneo, hogar de la civilización occidental, no existe sin Africa.

Africa es un continente cuya existencia desde muy remotos tiempos ha figurado en las vicisitudes históricas del mundo; sin embargo, siempre ha sido y es aun hoy el que menos se conoce⁴⁷. Migeod añade: "La parte occidental de Africa, debido probablemente a su clima, es aún menos conocida que el resto del continente". Y de esta costa ponentina fueron sacados los más de los esclavos negros para Europa y las Indias Occidentales. Si tal ha acontecido con las tierras y poblaciones africanas y muy particularmente con la negra al sur del Sáhara, no puede extrañarnos que uno de los valores africanos más característicos de su personalidad, como es la música, sea todavía muy descuidado. Con la música africana ocurrió como con el lenguaje de Africa. Antaño se creyó que el lenguaje de los negros era casi inarticulado, carente de todo valor filológico, "*stridor, non vocis*", ruido vocal apenas superado de los propios de la animalidad; hoy se cuentan por centenas los idiomas ya definidos y existe toda una biblioteca lingüística para desenredar el enmarañamiento de las familias glotológicas de Africa. En 1905 un sociólogo escribía que "el lenguaje de esos primitivos o salvajes se reduce a un número corto de palabras, no puede expresar ideas abstractas por ausencia de numeración (*sic*) y por falta de reflexión y pobreza de inteligencia"⁴⁸. Y hoy se publican antologías poéticas de los negros indígenas de Africa en sus idiomas vernáculos⁴⁹. Hasta hace poco se creía en Cuba que nada debíamos filológicamente al negro, fuera de aportaciones de vocablos muy contados y simples (*ñame, fufú*, y algunos otros); y era muy común en los aficionados a las investigaciones lingüísticas alardear de erudición idiomática pero mostrando en sus lexicografías antillanas, como vocablos indios, no pocas de las voces que los africanos han incrustado a centenares en el habla cubana oriunda de Castilla⁵⁰.

Epoca hubo en que la música de los negros era muy "mal vista", como entonces se decía, y también muy "mal oída", como hoy podemos afirmar. Era una "musicanga", era "cosa de gentualla"; más aún: "cosa de negros"; peor todavía: "cosa de esclavos". La música de la gente negra, socialmente supeditada, no

podía ser aceptada por los blancos dominadores. No era ni música siquiera; se decía que sólo era “ruido”. Como el esclavo no era ni gente, pues casi por bestia se le tenía. Había, pues, que evadirla cuando no envilecerla. Aun con la mejor buena fé, el ambiente social le era refractario. Agún músico cubano, arrasado por su afrofobia, como Sánchez de Fuentes, llegó a aplaudir cierto bando municipal habanero, dictado en 1900, cuando la primera intervención militar de los Estados Unidos en Cuba, prohibiendo absolutamente “el uso de tambores de origen africano en toda clase de reuniones, ya se celebren éstas en la vía pública como en el interior de los edificios” (*sic*). Y todavía en 1927, rigiendo desde hacía ya un cuarto de siglo la constitución liberal de la República de Cuba, aquel crítico sostenía que dicho despótico bando debía “mantenerse con todo vigor”. Empeñarse en que un pueblo deje de hacer música según las tradiciones en que se cría, hasta que aprenda las maneras y normas selectas de la música propia de la clase dominadora, es como pretender que los niños no hablen la lengua de sus padres hasta que en los colegios hayan aprendido gramática y retórica, literatura clásica y hasta “preceptiva”. Prohibirle su música a un pueblo es como privarle de la libertad de palabra. Es más, es querer castrarle el ánimo, y tiranía peor que la esclavitud. Hornbostel, impugnando la política de ciertos misioneros en Africa, hace ver cómo “los que prohíben a los negros el toque de sus tambores no salvan sus almas de las garras del diablo, pero sí les privan de los medios de escaparse del infierno de sus angustias”⁵¹.

Aun en 1928 Sánchez de Fuentes escribía que la música africana “apenas puede llamarse música” (...) “¿Es que siquiera se puede llamar música a esos aportes de los negros esclavos, dentro de la verdadera acepción que merece tal vocablo?”. Ya André Schaffner dijo cuán sin sentido son ese concepto de la “música propiamente dicha” y la clasificación de los instrumentos entre “propiamente musicales” y “rítmicos”.⁵² Ese desprecio sistemático que hicieron los historiadores cubanos de la música de los negros, y aun de la mulata, es fácilmente explicable, pues en varios otros países y ocasiones han acontecido casos análogos. Ayudará a comprender lo ocurrido en Cuba tocante a ese obstinado desdén por la música negra, el recordar lo que aconteció en España con la música popular indígena, durante la época islámica y aun después por varios siglos, según ha revelado Julián Ribera. Según

este penetrante historiador de tal música, el sistema de canciones de Abencuzmán, que se derivaba de una fuente popular española y árabe, mereció en su época el desdén de los literatos. “Hasta en obras históricas, que suelen ser las menos literarias, era de mal gusto citar esta clase de composiciones, como género vulgar y despreciable para gente instruída, aun en España, donde nació. El Marrecoxi⁵³, dice que no quiere transcribir pasajes de las canciones de Avenzoar (que se sabía de memoria y eran muy de su gusto) porque no hay costumbre de citar esa clase de composiciones en obras serias. Y lo dice ese autor en tiempos en que era inmenso el número de poetas españoles que se dedicaban a ese género y era popularísimo y dominante”.⁵⁴ En la España mahometana hubo una corriente musical brotada de la entraña popular, donde se mezclaban varias culturas. Era una música “más ínfima aún que la mora, más sencilla en la forma, más inteligible por la lengua, más ingenua e inocente en los asuntos y en la manera de tratarlos, propia de esferas sociales inferiores que sólo entendían y hablaban romance”. Pero esa música no era “decorosa” ni de “gente seria”. Era, en la España mora como en la cristiana, cosa del pueblo bajo, no de los aristócratas y sacerdotes árabes, sino propia de mozárabes, mozajemes, aljamiados, bereberes y negros, que formaban el populacho, los siervos y la soldadesca. Entre castellanos aquella música era, además, “cosa de infieles”.

“Hay estudios científicos, dice Ribera, a los que suele acompañar cierta serenidad de atmósfera, v. gr., las matemáticas. Otros, como la física y las ciencias naturales, se hacen polémicos cuando se trata de cuestiones que dividen a la Humanidad; por ejemplo, la del origen del hombre y del mundo. En historia ya son muchos los puntos que suscitan pasiones de cariño u odio entre los pueblos. Pero hay entre aquéllos algunos en que la atmósfera polémica es muy densa y tempestuosa. Si nosotros estudiáramos la historia del islamismo, sin relacionarlo ni compararlo con otras civilizaciones, aún nos lo consentirían sin grave contradicción; pero si se trata de establecer lazos de continuidad y de relaciones entre unas culturas con otras, cosa casi imprescindible en materias históricas, entonces comienza ya a turbarse la serenidad de los espíritus”. Como escribe Julián Ribera: “Las prevenciones en este asunto de la música, se han acumulado en tal forma, son tantas y tan potentes, que costará muchísimo desembarazar el camino de obstáculos. Por circunstancias especiales, que no se dan en

otro orden de materias, se han multiplicado de manera excesiva hasta parecer invencibles: prevenciones religiosas, prevenciones patrióticas o nacionales, prevenciones científicas o de escuela, prevenciones de índole económica y de intereses creados, prevenciones morales, de prestigio personal, etc., etc.” Los prejuicios no siempre estaban precisamente en el vulgo. Algunos musicólogos se empeñaban en negar el valor e influjo de la música de los árabes y explicaban el nacimiento de la música europea por la influencia exclusiva del canto eclesiástico. Trataban ese asunto histórico como si fuera dogmático o poco menos. Conceder mérito a la música de los moros era como caso de blasfemia. Sobre todo el patriotismo anublaba las inteligencias. “En la historia de la música se mezclan también otras prevenciones: las nacionales. El patriotismo exaltado tiende en algunas naciones al prurito de adjudicar a sus naturales todos los progresos de la Humanidad. Y en la música, considerada por muchos como cosa *nullius*, se han adjudicado cada cual una parte: a unos se les ha atribuído la invención de un sistema de canciones; a otros la de la armonía, la de los ritmos y algunos se han considerado como centro de donde irradiaba todo progreso musical”. Y ese patriotismo extraviado servía sin duda, como dice Ribera, para encubrir prejuicios de escuela, intereses creados, prevenciones de índole económica, y de prestigio personal. Tal como ocurrió, también en España, con la música judía de la sinagoga, cuyas emocionantes melodías se siguieron cantando popularmente, pero disfrazándolas y ocultando su oriundez judaica bajo el apelativo vulgar de “cante jondo”, o de “cante flamenco”. ¡Todo lo judío fué abominable protervia de deicidas!

Los músicos y cantadores de la Andalucía mora no se contentaron con imitar la música oriental árabe sino que la transformaron de monódica en coral y adaptaron su melodía a formas nuevas. Aquélla fué para los músicos “serios” una música de la gentuza, amestizada de árabe y romance, y de ciertos elementos primitivos como la coralidad de los cantos, la “bailabilidad”, la populachería, los temas generalmente lúbricos y burlescos o aduladores y vulgares, y la insistencia del estribillo. Por eso la despreciaron; pero, además, aquéllos no podían reducirla a notación, ya que el único sistema gráfico que conocían y aplicaban en la música eclesiástica era muy imperfecto, pues carecía de signos para anotar sus accidentes de tonalidad, ritmo y armonía. Esto

no obstante, esa música se ejecutaba de memoria para deleite popular y poco a poco fué penetrando en los gustos y costumbres de las clases altas y al fin se extendió por toda España y resto de Europa. Pero los músicos que hoy se dirían “académicos” no podían transigir con ella, pues se les escapaba de su sabiduría y de sus pobres artes técnicas. Esa música procaz se burlaba de ellos. No siendo suya, y sí popular, algo exótica y sin duda profana, morena y revolucionaria, dijeron que esa no era verdadera música, sino “*música ficta*”; y hasta fué axioma entre los musicólogos más respetables del siglo XIV decir en latín solemne: “*non debet falsa musica notari*”.

Así ha ocurrido con la música folklórica afrocubana. No era música, sino ruido, ni tenía melodías, ni era siquiera de Cuba. Era *música ficta*, música que no se podía reducir a notación y no se ejecutaba sino de memoria y después de “aplataarse”, como los cubanos decimos, o sea de adquirir el espíritu genuino de Cuba. Y esto jamás ha solido atribuírse a la real incapacidad o insuficiencia de los músicos tradicionalistas, sino a supuesta e implícita barbarie de los músicos negros cubanos, quienes saben ciertas cosas de música que los blancos de allende todavía no han logrado saber a pesar de ser indudablemente muy sabedores.

En España y en América, la música afroide se tuvo por resabio de esclavitud, indicio de bestialidad o inspiración del mismísimo demonio, la cual no podían saber ni mencionar los historiadores “serios”; como en Cuba lo fué Serafín Ramírez que, a manera del moro *El Marrocoxi*, no se atrevió, aun cuando a fines del siglo XIX, a tratar de la música afrocubana, no obstante haber escrito sobre historia de la música del país. Es que “así como los individuos de noble familia tratan de explicar los orígenes de su casa por medio de informaciones en que se demuestra de manera exclusiva su parentesco con antecesores de sangre azul, esquivando todo cruce o relación con familias oscuras o plebeyas, así también a los grandes pueblos y naciones les suele ser más grato explicar su grandeza política, científica y artística por exclusiva virtud de su propia raza o al menos por entronque de sus tradiciones con las de pueblos muy famosos, como son los clásicos de la antigüedad. Toda cualquier mezcla o relación íntima con civilizaciones de menor alcurnia es considerada como sombra o mácula de su honor. Ahora bien, la realidad no suele nunca caminar por la misma senda que recorren nuestras ambiciones o nuestras vanidades, y así por esquivar

la verdad, que no está conforme con ellas, dirigimos la investigación por caminos extraviados, nos exponemos a que quede sin averiguar nuestra propia historia; y este desconocimiento es más grave al tratarse de disciplinas científicas que por su índole universal debieran estar al margen de todas esas pequeñas pasiones”⁵⁵.

En Cuba, con relación a la música negra, también el patriotismo vano sirvió para amparar personales ignorancias, intereses y cursilerías a espaldas de la verdad histórica. Y en ocasiones debió de haber algún resquemor de envidia rebosada por la frustración, al advertir cómo la música afrocubana, la que “no era música”, triunfaba por todo el mundo y no la conservatoria, la que decían “música verdadera”. Porque en Cuba pudo pensarse antaño, como en España ante la atracción estética y abundancia caudalosa de su música popular, cuando algunos de sus musicólogos llegaron al extremo de afirmar que “el pueblo español compone mejor que sus músicos eruditos”⁵⁶.

No deja de ser interesante observar cómo muchos de los vocablos africanos que eran nombres de ciertos tambores o bailes de los negros, entre los blancos pasaron a significar “orgía ruidosa, alboroto, baraúnda, bullanga, escándalo, batahola, zaragata, o enredo”, de la misma manera que de todo jolgorio desordenado y confuso se dijo que era “merienda de negros”, “boda de negros” o “cabildo de congos”. *Cumbancha, changüí, fandango, guateque, zarabanda, jelengue, zafacoca, sambeque, tángana, tajona, timbeque, titingó*, son voces con ese significado despectivo, derivadas al parecer de palabras africanas o criollas que quieren decir “música” o significan ciertos toques o instrumentos⁵⁷.

En Cuba la voz *rebambaramba*, onomatopéyica del tamboreo africano y utilizada por el maestro Amadeo Roldán para titular una de sus bellas composiciones afrocubanas, hoy día sólo significa “alboroto”. De la voz *atabal* procedía la antigua *tabaola* que ahora se dice *bataola*. Y también *tabarra*, equivalente a “discurso molesto por lo prolijo e insistente”, y a “griterío tumultuoso”. Así, el título del baile *gatatumba* pasó en Sevilla, ya en el siglo XVII, a decir tanto como *algazara*, según atestigua Lope de Vega⁵⁸. El vocablo *guineo*, que indica cierto baile de negros, aun se usa en Gran Canaria para expresar “una canturía continuada, monótona y fastidiosa, por ejemplo, el quejido sin lágrimas del niño después de una rabieta”. Y allí también se dice *guineo* a la “conversación

aburrida y monótona de los solistas o modernos latistas, semejante al zumbido de un abejón”⁵⁹. De igual manera, la voz africana *candombe*, que significa “baile de negros” y es muy usada en los países atlánticos de la América del Sur, tiene otro sentido derivado, equivalente a “inmoral desgobierno político”⁶⁰. Por Argentina y Uruguay, “armar *candombé*” es como “armar escándalo”. En Brasil, la voz *banzé* equivale a “barullo” o “desorden”, siendo palabra que, según Apolinario Poto-Alegre, significó los bailes que daban los fadistas con sus violines o *banzas*.⁶¹

En otros vocablos castellanos de bailes populacheros de la España de los siglos XVI y XVII, se advierte la misma derivación semántica, como ha observado Pedro Grasses en muy erudito ensayo filológico⁶². *Guirigay*, baile probablemente afroide del teatro del siglo XVI, según puede verse en Cotarelo, también quiere decir “barullo”, “confusión” y “alboroto”. La palabra *zapateado*, nominatura de un baile muy popular y de un modo de mover los pies en danza, en boga entre los negros africanos, es también equivalente a “alboroto” en algún país hispano-hablante. La voz *folía*, que era una pieza de teatro compuesta de trozos inconexos de prosa, verso y música, también vino a significar “alboroto”. Así mismo ocurre con la voz *bululú*, género unipersonal típico que fué del teatro popular español, según la conocida relación de Agustín de Rojas, la cual corre aun traducida por “alboroto” en Venezuela y otras naciones de América⁶³; pero originariamente no fué sino una función también unipersonal, que, con el mismo nombre indígena de *bululú*, se conserva aún hoy día, a manera de una loa en el embrionario teatro de los negros del Congo.

Así como aconteció con esas “cosas de negros”, también se tradujeron por “alboroto” ciertos nombres de bailes de indios de América. La palabra *mitote*, del azteca *mitoll*, fué una danza coral de los indios de México que interesó mucho a los españoles; luego devino sinónimo de “alboroto”, según señala Grasses. *Güai-no* es otro indianismo suramericano, voz derivada del quechua para denominar cierta tonada funeraria llamada “triste” y acaba significando “alboroto”⁶⁴. En la misma Venezuela, la palabra *joropo*, que significa el baile zapateado propio del campesino de aquel país, es para muchos sinónimo de “algazara”, “trifulca” o “alboroto”, con indudable error que algunos califican de embuste⁶⁵, nacido del prejuicio despectivo contra el indio; pues si bien es cierto que ese baile rural puede acabar en *zaperoco*, *sampablera*,

periquera, bochinche, guazábara, garizapa, matachón, caribera, o zinguitarra, como con otras palabras más dicen los venezolanos al "alboroto"⁶⁶, no es así lo usual.

En los Estados Unidos ocurrió algo parecido. Según la "*Chambers Encyclopedia*", el término *jazz*, título de la danza de origen negroide que suelen caracterizar por el ruido, "ha sido aplicado también a los procedimientos ruidosos, a la escritura altisonante, al colorido excéntrico y descartado"⁶⁷.

También sucedió lo mismo en Andalucía con motivo de ciertos bailes caracterizados por el bullicio que, según Rafael Salillas⁶⁸, "se funde con la representación de la danza" y da origen al vocablo *jaleo*. "No se concibe ningún baile de esa tierra sin *jaleador*, o más bien *jaleadores*, ni sin que a los que bailan los *jaleen*. Denota esto que los espectadores son siempre partícipes de la danza, no dándose nunca en ellos el modo contemplativo propio de toda clase de espectáculos, porque al actor lo saludan, lo despiden y lo animan con interjecciones, ocurrencias y desplantes, y le siguen el compás con bullicioso palmoteo. La fiesta es ruido, ruido en todas partes y de todos modos: todo suena". Y por *jaleo* se ha entendido también "algazara", "alboroto", "trifulca", etc. así en España como en América. Y así mismo, en España se tomó en ese doble sentido la palabra *zambra*, que originalmente fué "flauta" y luego cierta "danza morisca ruidosa".

Según observó Asín y Palacios⁶⁹, la música mora pasó a los cristianos con sus instrumentos originales de cuerda, viento y percusión, hasta con sus mismos nombres árabes (*laúd, rabel, albogue, añafil, dulzaina, chirimía, gaita, adufe, atambor*); pero esto no fué sin que junto con la música pasara un gran caudal de voces árabes (*algazara, alarido, algarabía, alboroto, zambra, anexir*, etc.), que eran expresivas de las manifestaciones ruidosas de sus fiestas y bailes y del concepto poco respetuoso con que la recibieron los músicos cristianos, imbuídos por la música eclesiástica. Claro está, pues, que las indicadas transformaciones despectivas no fueron únicamente las de los vocablos referentes a cosas de negros africanos; algunas se aplicaron a bailes de moriscos. Pero en todo caso fué desprecio, en lenguaje metafórico, por las cosas de las gentes socialmente humilladas.

Este histórico y sistemático desdén por la música de Africa fué sobre todo una postura de blancos coloniales, explotadores

del trabajo forzado de una gente infeliz. Los esclavistas, en su afán de justificar la subyugación por la supuesta "inferioridad racial" del esclavo, quisieron ver en los fervores musicales del negro no sólo un entretenimiento banal e infantil, desprovisto de todo valor estético, sino hasta una tara propia de "razas" calificadas de deficientes y destinadas por siempre a la dominación ajena.

Indudablemente, por la música negra, como por todo el arte de los africanos, se ha mantenido un "desprecio ridículo y profundamente injusto"⁷⁰. Se sabe desde hace siglos de la mucha afición de los negros por la música. Los exploradores antiguos y los modernos dan cuenta de ella. Los viajeros que hacían correrías por África, ya en el siglo XVII, se sorprendían de la música de los negros y reseñaban sus instrumentos. De 1604 es una de las primeras relaciones de instrumentos africanos, hallados en la Costa de Oro, según la crónica escrita en latín por De Bry, incorporada a un tratado facticio de geografía editado ese año en Francfort⁷¹. Ya Livingstone decía: "Algunos tañen un instrumento todo el día y, si por la noche se despiertan, prosiguen incansables su tarea musical". Los exploradores y etnógrafos, por lo común, apenas suelen mencionar las habilidades musicales de los pueblos primitivos; pero pocos, en cuanto generalizan algún tanto sus observaciones, pueden prescindir de la música africana. "La música parece ser para el negro un alimento cerebral necesario..." "Ella canaliza el desbordamiento de su emotividad violentamente excitada por el goce o el dolor..." "La música en el negro es la forma más ordinaria de exteriorización de sus sensaciones y sentimientos". El campo de la música entre los negros es amplísimo, pues abarca toda su vida social.

Indudablemente, la música africana carece de las posibilidades técnicas, instrumentales, que hoy tiene la música europea. Considerándola en una perspectiva evolucionista, Kirby ha dicho, refiriéndose a la música de ciertos pueblos bantús, que cuando se inició su contacto con la música occidental, era comparable a la europea tal como ésta era en los siglos XI y X. No se trata en esto sino de pasos de distancia. Y no es iluso afirmar que la música blanca, a pesar de sus sublimes creaciones, aun carece de ciertas posibilidades logradas por los negros. Son músicas en niveles distintos, para funciones sociales distintas, y expresadas en lenguajes distintos también; pero todas poseen valores de captación universal y sus méritos peculiares. Sin duda, "el negro africano,

particularmente el del Congo, está dotado de una muy notable organización cerebral para la percepción, fijación y reproducción de los sonidos musicales. Su cerebro recibe y registra las impresiones musicales con una precisión sorprendente, así en lo concierne al timbre y a la tonalidad de los sonidos como en la cadencia con que son emitidos. Además, esas impresiones son en él persistentes y conserva por mucho tiempo la facultad de evocarlas y reproducirlas”⁷². De la música de ciertos pueblos de Guinea se ha escrito: “Cuando más oye uno la música africana, más adquiere uno la conciencia de su vital poder. Ella hiere las cuerdas más íntimas del ser humano y estimula sus instintos primarios (...) Aun el blanco europeo, si tiene en él la más humilde susceptibilidad por la música, sentirá las elementales fuerzas de su naturaleza extrañamente sacudidas por el apasionado fervor de los músicos negros, posesos de su arte”⁷³. De la capacidad musical de ciertos pueblos bantús se dice: “El blanco extranjero generalmente desprecia los simples esfuerzos musicales de los congos, así en la música instrumental como en la coral; pero nos permitimos asegurar que ningún extranjero puede aproximarse siquiera, sin una muy ardua y continua práctica, a la originalidad, al genio y a la perfección que logran los negros con los burdos instrumentos que ellos tienen (...) Considerando lo que el negro africano es y el ambiente en que vive, los méritos de su música son tan maravillosos, relativamente, como las producciones de los grandes maestros mediante los instrumentos muy perfeccionados”⁷⁴.

“La música africana no es algo que esté por nacer, ni el refinado ritmo africano puede confundirse con las crudezas del *jazz*...” “Si la música es una expresión del sentido estético, la música africana no deja de serlo...” “El genio de la música del negro embellece los actos más corrientes de la vida cotidiana...” “Donquiera se reúnen los negros allí hay música, y si ésta no se ha contaminado por una mala imitación de las canciones de los blancos, la música que sale de la multitud es espontánea, rítmica, agradable, efectivamente “es música...” “La música africana es ingenua y espontánea, es música honrada...”⁷⁵. Hornbostel, en su estudio sintético acerca de la música de Africa, dice: “Los negros africanos están extraordinariamente dotados para la música, en un promedio probable, más que los blancos. Esto es claro no sólo por el alto desarrollo de la música africana, particularmente tocante al ritmo y a la polifonía, sino en cuanto a un hecho verdaderamente

curioso, acaso sin par en la historia, cual es el de que los negros esclavos en América y sus descendientes, abandonando su estilo musical, se han adaptado ellos mismos al estilo de sus dominadores blancos y han producido un nuevo género de música folklórica en ese estilo. Es de presumir que ningún otro pueblo habría hecho tal hazaña, pues, en verdad sea dicho, los negros cantos de las plantaciones, los *spirituals*, y también los *blues* y los *rag-times* que han promovido o ayudado a lanzar nuestra músicaailable, son los únicos notables géneros de música creados en América por sus inmigrantes". Y a Hornbostel se le olvidaron las creaciones musicales afrohispanicas.

Si en un lugar hubo negros, allí hubo música, tambor, canturreo y danza. En la historia y en la geografía. La dedicación entusiástica de los negros a la música y su afán incansable de embellecer o animar su vida con el recreo de sonidos arrancados a sus instrumentos, ha sido con razón calificada de *fanatismo*⁷⁶. "El negro es el ser viviente más músico de la creación", dice Milligan. Su amor por la música no es, como se quería suponer, la manifestación de una superficialidad psíquica, mera explosión de un carácter infantil. Se ha observado ya que en su cultura se halla una fuerte estratificación musical, con cristalizaciones rítmicas superiores e insospechadas en los pueblos de otros continentes y con valor estético en otros aspectos. Su maestría en la bella expresión musical es hasta ahora su más genuina y trascendental aportación al acervo de la civilización moderna, y está ya reconocido su positivo valor estético.

Algunos han creído encontrar en la fisiología de los negros el origen "racial" de su musicalidad, según ya expusimos en otro lugar⁷⁷. Gobineau⁷⁸ dijo que la raza negra era la raza del arte. Modernamente, un francés piensa que una sola gota de sangre de negro en un lago de sangre de blancos basta para darle el germen de "las cadencias decisivas"⁷⁹. ¡Metáfora de café con leche! Caprichosa como lo es el dicho proverbial de que "todo negro nace músico" o "nace bailarín". Un musicólogo africano, Olukole Ayodele Alakija, refiere que cuando un niño negro recibe un golpe muy doloroso se pone a llorar con todas sus fuerzas, como los demás niños del mundo; pero si nadie le hace caso su llanto se trueca *en una serie de sonidos no muy distintos de notas musicales, y en ocasiones otros niños se le unen en esta forma de llanto⁸⁰. Lo

cual parece indicar, según algunos, la musicalidad ingénita del negro; pero ello puede ser explicado por motivos sociales.

En los Estados Unidos se han hecho numerosas investigaciones científicas basadas en peculiares *tests* musicales. Lenoir, en un estudio inicial, encontró que “el niño negro es muy superior al niño blanco en ritmo y memoria tonal, y no inferior en cualquier otra capacidad sensorial”⁸¹; opinión que secundó Kwalwaser⁸². Peterson y Lanier concluyeron que los blancos superaban a los negros en todas las pruebas salvo en el ritmo⁸³. Pero uno de esos autores, en otro estudio posterior, dice que los niños negros excedieron a los blancos, salvo en la consonancia y en el grado de sonoridad⁸⁴. Según Gray y Bingham, los alumnos blancos son superiores a los negros en todos los *tests* (sistema Seashore) salvo en consonancia⁸⁵. Strepp halló ventajas en los niños negros del tercero al sexto grado sobre los blancos⁸⁶. Guy B. Johnson⁸⁷ y K. K. Bean⁸⁸ compararon a negros y blancos de los Estados del Sur y los resultados indicaron en los negros una marcada inferioridad con relación a los blancos en dichas pruebas, excepto en cuanto al ritmo, en el cual los negros se mostraron iguales o algo superiores a los blancos⁸⁹. En otros países las investigaciones han sido favorables a los negros en tono, intensidad y ritmos, pero no en otros elementos.

El ritmo, así como todo el musicalismo del negro, es un producto de su educación. Las contradicciones encontradas parecen llevar a la conclusión de que tocante al talento musical hoy no existe prueba definitiva que evidencie diferencias valorizadas entre blancos y negros como tipos raciales⁹⁰. Todas las “razas” obedecen a un sólo impulso estético, como asegura Garth, y buscan expresión en cuanto al ritmo, la simetría, la unidad, el contraste, etc., en todas las artes. La belleza es universal. Las diferencias artísticas pueden explicarse por diversidad de materiales, de medios, de tradiciones y de preparación técnica; pero no en los impulsos estéticos⁹¹.

La música no es cuestión de “raza” sino de cultura. Cada cultura tiene “su música”. Todavía hay que repetir lo que escribió Hanslick hace casi un siglo: “El hombre no debe la música a la naturaleza. Esto debe tenerse por firmemente probado. La melodía y la armonía, nuestras relaciones de intervalos, nuestras escalas, nuestras distinciones tonales y nuestro temperamento no

han sido sino creaciones lentas y graduales de la mente humana" (...) "La naturaleza no ha dado al hombre, en cuanto a la música, algo que no sean sus órganos vocales y el deseo de cantar. Pero sí le ha dado la capacidad de formarse gradualmente un sistema musical sobre el fundamento de simples fenómenos naturales, los cuales permanecen como los sostenes invariables de las diversas estructuras musicales que el hombre ha edificado sobre ellos. Debemos, pues, rechazar la idea de que nuestro actual sistema de música está precisamente fundado en la naturaleza. La experiencia de que algunos individuos parecen tan familiares con las relaciones musicales, como si éstas fueran en ellos congénitas, de ninguna manera significa que las leyes de la música sean leyes *naturales*, pues no son sino consecuencia del desarrollo infinito de la cultura musical"⁹².

Sin embargo, si la musicalidad no parece tener una base somática de tipo "racial", no cabe duda de que ciertos caracteres fisiológicos pueden determinar predisposiciones favorables para algunas expresiones musicales. Hornbostel, refiriéndose a las bailadoras del Indostán, cree hallar un carácter racial en su "manera de moverse". Según Hornbostel, cierto ritmismo fisiológico peculiar determina los movimientos de la bailadora, los del tamborero y los del aparato oral de la cantante. No sabemos que la opinión de Hornbostel, el gran musicólogo, haya sido apoyada por la antropología; sin lo cual su criterio no pasa de ser una interpretación insegura. Según Coeuroy y Schaeftner, "el negro en sí mismo es ya un instrumento de música, tanto por el ritmo que lo seduce como por la habilidad de sus miembros y por sus recursos de su voz. El lleva en su propio cuerpo el ideal mismo de toda su música"⁹³. Cualesquiera que sean las causas de tales características, sean anatómicas o culturales, no es insólita la opinión de que ciertas peculiaridades del negro para el ritmismo, el baile y el canto, pueden depender de ventajosas predisposiciones orgánicas, así como sus anchas narices y sus glándulas sudoríparas le son muy bien adaptadas para vivir en los climas tórridos mejor que los individuos blancos y rubios.

De todos modos, cualquiera que sea el íntimo y primigenio impulso de la música, en lo que ésta tiene de más medular y por tanto de más perenne y universal carácter, el negro lo ha sentido hondamente. Si la música brota del *amor*⁹⁴, ninguna como la de Africa le brindará sus sonos carnales y sus cálidos sensualis-

mos, a veces ritmados con lascivia diabólica hasta el paroxismo orgásmico. Pero, aun más allá de la voluptuosidad carnal, si la música, según dice Turner⁹⁵, es “la imaginación del amor expresada en sonidos”, la música africana halla expresiones vivas en todos los sonidos captables; es naturaleza amorosa que hace música de todo, como Pan, música pánica. Si la música nos vino como medio de *lenguaje*⁹⁶, en ninguna otra música pudo el hombre articular mejor su propia habla tonal que con la de sus tambores; si proviene de la *acción*⁹⁷, la música de Africa es por sus ritmos infinitos la soberana de los movimientos humanos y ningún otro como el genio negro ha reducido a formas de arte toda la cinética muscular; si la música derivase sólo de la necesidad de *comunicación a distancia*⁹⁸, los tambores xilofónicos y los membranófonos emparejados de Africa nos podrán decir cómo ellos “hablan” y conmueven a todo un pueblo; y si la música surge de la *magia*⁹⁹ por ansia de interpretar el lenguaje sobrenatural mediante sonidos de origen extraño, de timbre sorprendente o de sonoridad sugestiva¹⁰⁰, que le sirven para “hablar” con el misterio y propiciarlo, en la música negra hallaremos todavía el secreto de los encantamientos y de las voces ultramundanas.

Si la música nace para *crear dolor*; si el “ejercicio principal de la música en todos los pueblos primitivos, aun cuando carezcan de conexión entre ellos, persigue la finalidad inmediata de producir dolor” (...); si “la música es interpretada como necesidad sombría y se emplea para producir, en lugar del placer, el dolor; al igual que ciertas máscaras de facciones horripilantes, construídas de expofeso con la mayor fealdad posible para así ahuyentar los malos espíritus” (...); si “todos nuestros tipos de música, en sus principios, fueron usados para tales efectos”; si el hombre primitivo “debe saber cómo se produce música en tal grado horrenda que provoque pavor en los espíritus malos”; si, como opina Henry Cowell¹⁰¹, no debemos olvidar lo que en el origen de la música más primitiva es “*lo esencial: el hombre canta para alejar a los dioses perversos*”, y sólo “si es un poco menos primitivo, para invocar la bendición de los dioses favorables a sus esfuerzos”; habrá que convenir entonces en que los negros no son “primitivos”, ni en Cuba ni en Africa, pues no parece haberse hallado en realidad entre ellos esa música fea y “por sí repelente”, que supone dicho autor. O será mejor pensar que esa música originariamente “dolorosa por esencia” no existe en verdad. Aun con ese propósito, tal música

“fea” podría ser una música inspirada por el arte, según el mismo Cowell dice cuando afirma que “sólo los hombres primitivos son maestros en este arte” de producir “un cultivo deliberado y refinado de lo feo en sí, de lo feo como valor y en lo cual un gran arte podría formarse”. Pero no parece que en el dolor pueda hallarse la progenitura de la música. Sin duda, ese arte puede evocar emociones dolorosas, que harán sufrir y sentir pavores. Y no se niega que los negros africanos, como los otros “primitivos”, mediante la música ahuyenten los espíritus malévolos. Ella interviene en casi todos los actos de religión y de magia; pero la música empleada no es por sí precisamente ni dolorífica ni feísima. Con la música, acaso con la más halagadora, se gana la voluntad de los dioses o espíritus; los cuales entre los primitivos son sin duda temibles pero nunca esencialmente buenos o malos, sino benévolos o malévolos según las ocasiones.

Cuando con el son de la música se ahuyenta a los espíritus es porque o ésta los adula o porque en ella se contiene un conjuro sonoro, instrumental y por lo común también vocal, en el cual está la potencialidad mágica que aplaca o aleja la malevolencia sobrenatural. No es dolor ni fealdad lo que busca entonces la música, sino defensa y miedo. Es verdad que a veces ciertos sonidos tienden a producir terror, como por ejemplo los de la bramadera o el zumbador, pero son los seres humanos los entonces aterrados por las impresiones que aquéllos provocan; y tales lúgubres sonoridades no espantan a los espíritus, pues significan precisamente su presencia. Como ocurre con las caretas horripilantes, las cuales no son para espantar a los espíritus maléficos, como muchos han supuesto, sino para representarlos, malos o buenos, como participantes en la solemnidad ritual que se celebra en su honor. Esas máscaras, como esas músicas, no son para amedrentar a los espíritus; su función es la de crear en los humanos el sentimiento místico, el de la presencia de lo numinoso, el de la teofanía y el contacto efectivo con las potencias sobrehumanas. Claro está que hay “música fea” entre los negros, como entre los blancos, como una contingencia harto frecuente de la incapacidad estética; pero no es producida intencionalmente con fealdad. Aun en la emisión voluntaria de sonoridades tenidas por repulsivas, su finalidad será la de una trascendencia derivada, no de la “fealdad” de los sonidos, sino del simbolismo mágico de éstos y de los instrumentos y personas que los producen y de los cantos que los acompañan casi

siempre. No son feos los progenitores de la música, ni ésta es jamás engendrada adrede con horripilancia. Su fealdad, cuando la hay, es siempre teratológica.

Si, en fin, la música, lejos de manar de una sola fuente, es ya en sus prístinas manifestaciones una confluencia de impulsos de amor, de expresión, de actividad, de movimiento y de misterio, no habremos de hallar otra música, cual la de los negros, más cerca de esa primitiva torrentera donde tantos sentimientos vacían y confunden sus borbotantes impulsiones, brotadas espontáneamente de las vibraciones de la vida y arrebatadoras hasta el delirio, libres de las preconcepciones filosofantes que son propias de otras civilizaciones. La música negra, más cuando más genuina, le dará el deleite de una inmersión en las aguas virginales de un torrente precipitado en la selva sombría a quien sólo acostumbra el baño en la rutina casera o en las playas de moda, donde hoy desnuda sus placeres la gente sofisticada. En ninguna otra música como en la negra se dice más íntimo y claro el coloquio de la vida entre la humanidad y la naturaleza. "Es único", dice Claridge, "una vez oído jamás se olvida".

El sentido musical de los negros africanos es muy agudo. Refiere el P. Trilles de los pigmeos centroafricanos que a éstos les bastaba oír una sola vez atentamente un toque de acordeón por uno de los alumnos de los misioneros belgas, para que a los pocos días lo tocaran y cantaran todos. Pero al mismo tiempo observaba cómo los negrillos transculturaban en seguida la música blanca al sistema modal de los negros¹⁰². Lo cual ha hecho decir que "Aun en los casos en que los negros toman a los blancos sus melodías y sus instrumentos, ellos hacen en realidad *música auténticamente negra* (...) Tal facilidad radica no solamente en la fuerza que tiene el negro de imprimir a lo que él toca un carácter propiamente negro, sino en el don que él posee de imaginar una expresión musical independiente de la que él ha podido traducir"¹⁰³. Y esa fácil, casi espontánea y casi inconciente africanización de la música blanca, que ya se observa entre los negritos pigmeos de la selva, habrá que tenerla en cuenta para explicar cómo también la música popular europea, al ponerse en contacto íntimo con los músicos afroamericanos, se "tropicaliza" en América, es decir en la América "de color".

Claro está que los valores típicos de la música negra son distintos a los de la música blanca. Aquéllos no podrán ser repre-

sentados por el arte y el pensamiento del "civilizado occidental". Como la poesía negra no podrá obedecer a la tradicional retórica preceptiva de las academias. La música del negro africano es aún música ingráfica y su literatura es analfabética o preletrada, propia de los pueblos párvulos que aún no usan escritura. En éstos las artes sonoras van casi siempre juntas. Cuando la escritura hace a los hombres más hombres, pues, a más del lenguaje hablado (que ya es una característica original de la humanidad), les da la fijación de ese lenguaje y su perdurabilidad y extensiones ilimitadas por el espacio y por el tiempo, entonces aquellas artes se van separando y sublimando por sus peculiares expresiones, y la escritura las lleva consigo a las nuevas e infinitas perspectivas que las técnicas gráficas abren para la música, el baile y la poesía. A veces extraviándolas hasta ciertas deformaciones derivadas de sus formas gráficas, cuando la música en el pentagrama y la poesía en la escritura se alejan demasiado de los valores sonoros y de sus infinitas vibraciones y sinuosidades, son más para leídas sólo mentalmente que para pronunciadas con la voz, y caen en artificio culterano o "mentalista", que les da una estructura más arquitectónica, rígida, fría y en definitiva menos expresiva y natural.

La musicalidad del negro está íntimamente relacionada con su facundia. Musicalidad y oralidad son hijas gemelas de una misma expresividad. Esa condición del negro nada tiene que ver, como tampoco su musicalidad, con los caracteres "raciales". Sin duda, su anatomía suele favorecer la sonoridad de su habla. "El genuino negro indígena de Africa tiene por lo general una nariz y una boca de distinta conformación fisiológica que los individuos de otras "razas". Como consecuencia, el negro posee una mayor capacidad bucal, lo que aumenta la resonancia de la voz"¹⁰⁴. La abertura nasal de los negros africanos, que la naturaleza les dió para adaptarlos al ambiente climático de la zona tórrida, les permite una respiración fácil así en la sequedad como en la humedad del ecuador, les llena el pulmón y les da más potencia para hacer vibrar las cuerdas vocales y para su parla ruidosa y su risa derramada y resonante como un torrente. Las protuberancias labiales de los negros aumentan las sonoridades explosivas de su lenguaje y las oclusiones que matizan ciertas vocales. Así los labios como la estructura gutural, nasal y velar, añaden cierta vibratilidad sensual a la voz ya salida de las cuerdas y conformada por su perfecto aparato bucal, que es una potente caja resonadora. Pero

la locuacidad no depende de la estructura del aparato oral sino de los impulsos de la mente.

No es que la mente del negro sea fundamentalmente distinta de la del blanco; no hay entre ellas sino una diversa resonancia social, dependiendo sólo del modo cómo los individuos han sido educados y cómo han sido acostumbrados a usar sus facultades bajo las influencias de sistemas sociales distintos en organización, creencias y tradiciones. Aquélla se debe a que en la psiquis del negro africano suelen predominar los valores emocionales, auditivos y cinéticos sobre los reflexivos, visuales y contemplativos. El negro africano es por lo general un extraverso. “El estado espiritual del negro africano, cuando no está movido por la sensibilidad o por la pasión, es la apatía”¹⁰⁵. Pero apenas una fuerte impresión externa que le interesa hiere sus sentidos y los obliga a una tensión anormal, su emoción despierta, su impulsividad se carga y se desborda en acción. Ese estado psíquico es el que en Cuba se denomina *embullo*, que no es simplemente “bulla” o “bullicio”, como dicen ciertos vocabularios, sino “animación” o sea “vivacidad y acción del ánimo”, de “animar” que es “dar vida”. “Una diferencia significativa es que el negro africano está más dominado que nosotros por los impulsos inconscientes o semi-conscientes; para él lo emocional pesa más que el razonamiento lógico. Esta, sin embargo, es una diferencia de grado y no de cualidad; se la encuentra dentro de Africa lo mismo que en Europa en innumerables gradaciones” (...) “En el negro africano predomina el pensamiento emocional, momentáneo, explosivo. Sus emociones pueden llevarlo a muy serios resultados. El suicidio en el negro, por ejemplo, es siempre la rendición a una avasalladora emoción. Sin embargo, con frecuencia su emoción se evapora tan rápidamente como surgió (...) Dos personas que cambian una tempestad de fieras palabras pueden al momento prorrumpir en homéricas carcajadas”¹⁰⁶. Por eso el negro africano es tan propicio a la verbosidad, a traducir sus emociones en palabras. Se ha dicho que aquél todo lo expresa en música¹⁰⁷. Pero esto es una exageración. El negro ante todo es un hablador. Como se suele decir en Cuba: “el negro jabla que te jabla”. José Martí escribió de la facundia de los negros: “Y qué manera de hablar! Una vez admiró el viajero la rápida palabra de los vascos: ahora ve que ésta le es muy superior. Son locuaces con la lengua, con los ojos, con las caderas,

con las manos. Tienen para cada letra una, no mirada, sino transición de ojos diferentes”¹⁰⁸.

La facundia del negro africano es conocida y expuesta por todos los exploradores. “Mucha facilidad de palabra y una memoria prodigiosa” atribuye Bentley así al negro sudanés como al bantú¹⁰⁹. Y en ello convienen todos los etnógrafos. En Africa no hay taciturnos que no sean enfermos. “La ruidosa garrulería del negro africano, en la cual pasa horas interminables, está testimoniada una y otra vez por todos los narradores de la vida de los indígenas del Africa Occidental”¹¹⁰. Esa parlería llega hasta caracterizar una denominación gentilicia. El nombre *yolof*, con el cual se denomina a un gran pueblo negro del Sudán, no se deriva de un rey, de una geografía, ni de una exaltación del valor étnico; simplemente significa “hablador”¹¹¹. “Doquiera se reúnan varios negros, y nunca se les ve solos, levantan una verdadera neblina de palabras”, dice Miss Kingsley, “una polvoreda de habladuría y oratoria. Toda emoción busca en ellos su instantánea y libre expresión.”

La inteligencia, muy imaginativa del negro africano, llena su ideación de metáforas y fantasías, y su verbosidad las plasma y exterioriza instantáneamente. Como dice un conspicuo sociólogo “de color”: “El más importante elemento que debe ser considerado es la complexión psicológica del negro, tal como la ha heredado de sus primitivos antecesores y la mantiene hasta hoy. Las salientes características son dotes tremendamente emocionales, su exhuberante y libre imaginación y un verdadero gran poder de expresión individual. Posee en medida superlativa ese fuego y luz que, viniendo del interior, baña todo su mundo, colorea sus imágenes y le impele a la expresión”¹¹².

Su mucha labia se traduce en una abundante y pomposa oratoria, narrativa, apologética, polémica o simplemente estética¹¹³. Maurice Briault ha dicho que: “El gusto atávico por la discusión, (de la discusión en el sentido del *pilpoul* hebraico, es decir, de la discusión inacabable, inconcluyente y confusa) aparta a la vez de su espíritu la decisión y la acción. Es agradable, cuando hace calor, estar sentado paliqueando bajo el sombreado soportal de la casa; existe una complicidad general para persuadirse que discutiendo así, formando corro, los negocios progresan. Ya los tribunales indígenas encargados de aplicar el derecho consuetudinario

en ciertas colonias han dado ese mal resultado de retrasar su despacho: las audiencias no acaban nunca y los alegatos duran días enteros". Los bakongo tienen una gran facilidad de palabra y los viejos particularmente hablan con tanta elocuencia como dignidad¹¹⁴. "La primera cualidad de un jefe africano debe ser la ciencia y arte de los *palabres*, es decir la oratoria y la dialéctica parlamentarias, las de esos elaborados mítines que refieren todos los viajeros de Africa". Van Wing ha expuesto con detalle la solemnidad de los antiguos *palabres*, cuando los negros bakongo no habían caído bajo el influjo europeo, con su oratoria, su poesía, sus ceremonias y ritos. Hoy día ya se han ido perdiendo esas costumbres. "Actualmente ya no se sabe hacer *palabre*, dicen tristemente los viejos bakongo". Pero aun se observa la abundante y refinada oratoria en los debates jurídicos ante el jefe de la tribu. Van Wing¹¹⁵, al referirse a los *palabres* judiciales de esos negros, pone de relieve la gran elocuencia y destreza de los litigantes y sus abogados, que convierten los litigios en un torneo oratorio que apasiona al público como un drama. Los abogados se replican generalmente por medio de proverbios, sin comentarios. El abogado perdidoso es objeto de mofa y el vencedor saludado admirativamente.

"Todos los que han tenido la oportunidad de presenciar las asambleas nativas están de acuerdo en que los bantús nacen oradores y manejan su lenguaje con rara maestría. Al azar citaremos las palabras de Mr. Anderson, quien dice: "El lenguaje usado por los nativos en actos públicos, y más especialmente por los jefes, es elocuente, sagaz y fluido, y haría honor al europeo mejor educado". "La elocuencia de los negros puede alcanzar alturas increíbles. Las voces suben y bajan de tono conforme a sabias gradaciones. Los gestos y las expresiones tienen gamas y variaciones infinitas. La cólera, la astucia, el desprecio, todas las pasiones humanas están puestas a contribución. Sus arrebatadas gesticulaciones y sus torrentes de palabras los conducen derechamente a la batalla, pero bien pronto dudamos de su sinceridad. Parecen que representan una comedia"¹¹⁶. "La mayor parte de los negros africanos poseen una facilidad de locución asombrosa... Si en la mayor parte de los campos el negro está debajo del blanco, él es igual y con frecuencia superior a éste en cuanto a la facilidad de expresarse en una asamblea"¹¹⁷. "El negro es superior al europeo, por lo menos al europeo del Norte, en el poder de propia expresión. En discursos pronunciados en reuniones públicas fre-

cuentemente hemos tenido la oportunidad de admirar la claridad de su exposición, la agudeza de detalles en sus argumentos, las apropiadas ilustraciones por el uso de proverbios”¹¹⁸.

Esa labia de los africanos no es siempre un vano parloteo o *palucha*, como decimos en Cuba donde tanto abunda la *paluchería*, sino una caudalosa fluencia que arrastra consigo infinidad de sonoridades orales, onomatopeyas, metáforas, refranes, comparaciones, apodos, fábulas, apólogos, tradiciones, agudezas, marrullerías, diccidades y modismos que hacen animada la parla más baladíf. Esa gran facundia de los negros africanos, éstos la continuaron fuera de sus tierras nativas. Ya la advirtieron antaño los españoles, cuando entre ellos contaron con gran copia de negros. En España corrió un refrán que dice: “fué la negra al baño y trajo que contar un año”. El “negrito hablador” fué una figura del teatro popular en los países blancos con abundante población negra, en España como en todas las Américas. En el teatro clásico español fué notable en este aspecto un entremés del siglo XVII debido a Luis Quiñones de Benavente y titulado *El negrito hablador y sin color anda la niña*¹¹⁹. Toda la trama y arte del entremés se basa en las gracias cómicas de un negro, de “un negrito” facundo. En sus versos puede hallar el estudioso ejemplos de ritmos, repeticiones, encadenados, ensaladillas, cantaletas y otros frutos característicos de la mulatez traducida por una facundia versificadora. En ese prototipo de negro locuaz de Benavente, se alude a la abundancia de la gesticulación como manera de lenguaje tal como luego hizo Martí.

El “negrito paluchero” es quizás el tipo más frecuente del teatro vernáculo de Cuba, la única figura de negro; pues en el teatro cubano casi nunca aparece un negro, esclavo o libre, que exprese en serio sus sinsabores, sus ansias y sus ternuras, propias de todo ser humano. Muy significativa deformación social, impuesta al teatro cubano como otras muchas lo fueron a la música de este país.

Arthur Ramos en sus extensos estudios sobre los negros del Brasil ha encontrado en su país sendas supervivencias de esa elocuencia africana en los discursos políticos, en los comicios electorales y hasta en el Parlamento. No sería difícil hallar análoga palabrería en otras zonas afroamericanas. El mismo Ramos, siguiendo en esto al psicoanalista C. Jung, alude “al temperamento en general muy vivo de ciertos norteamericanos que se manifiesta,

no solamente en el juego de pelota, pero sobre todo en el placer extraordinario que se toman con la expresión verbal y cuyo ejemplo más impresionante es la oleada de incesante palabrerío de los diarios de E. U., la cual difícilmente puede provenir de los antepasados germánicos y más bien se asemeja al “*bavardage*” de la aldea negra”¹²⁰.

La verbosidad del negro africano con frecuencia se moldea en versos y poesía. Los pueblos “primitivos de Africa sienten el encanto de las formas poéticas (...) con lenguaje no escaso de expresiones características y de combinaciones originales. El negro improvisa muy hábilmente, para lo cual escoge un lenguaje algo más florido que el usual”¹²¹. Un escritor negro dice: “Los bantús poseen una abundantísima literatura poética. En efecto, estos pueblos, al igual que los otros habitantes de los trópicos (indios y españoles, por ejemplo, en quienes la imaginación trasciende a la razón), son eminentemente poéticos en sus sentimientos”¹²². “El negro es poeta por nacimiento”, ha dicho Alain Locke.

Un proverbio castellano dice que “de poeta, músico y loco todos tenemos un poco”. Parece que los negros tienen un poco más, como consecuencia de su abundosa expresividad. Los negros africanos tienen música espontánea hasta en sus mismos lenguajes, que son tonales, porque las palabras se emiten modulándolas en diversos tonos, y ellas cambian radicalmente de significado según el tono con que se pronuncian. Todavía en Cuba, entre las negras muy viejas, sobre todo las congas, que han pasado su vida en poblaciones rurales y muy aisladas de la circulación general, es frecuente notar en sus palabras las africanas flexiones tonales; en su habla se oye como un “dejecito cantao”. Si el vocablo gentilicio “*yolofe*”, como ya dijimos, significa “hablador”, el nombre del “*botentote*” se forma por derivación onomatopéyica de *aren-taten*, que era su saludo habitual, pronunciado con ritmo de 2 por 4, con sonancia musical, con canto y hasta con danza¹²³. Aunque sólo sea en la garganta humana, que es el más noble de los instrumentos, a la vez oral y musical, lo común en los negros africanos es fundir en las notas de sus cuerdas vocales las expresiones de las musas del sonido. Y el negro canta siempre sus grandes emociones¹²⁴. Por eso el negro tiene con frecuencia un verso y una tonada en sus labios, y así responde a la pregunta del africano San Agustín, obispo de Hipona: “Inefable es en verdad lo que no puede ser dicho; pero, si tú no puedes decirlo y a pesar de esto no puedes callarlo,

¿qué otro medio te queda sino el canto para que tu corazón se exprese más allá de la palabra y la inmensidad de tu sentimiento no conozca el límite de las sílabas?”.

La emocionalidad y la verbosidad del negro africano lo arrastran a la música y al canto. La emoción rebosa el vaso de su palabra, y él trata así de traducir para él y los demás el discurso que sus locuciones no pueden expresar. La música es un lenguaje ultraverbal para los sentimientos, racionales o ultrarracionales. El negro prolonga en la música las posibilidades de expresión de las ideaciones que se desbordan de las limitaciones de su verbo. Pero no se piense, aun cuando sea opinión común, que la insuficiencia de palabras, no obstante su característica labia, le viene al negro africano de la rusticidad de sus idiomas. Como ha escrito el sabio afrólogo Diedrich Westermann: “Los lenguajes africanos no son simples en su forma gramatical ni pobres de vocabulario. Su gramática está completamente desarrollada y sigue reglas tan estrictamente observadas como en los idiomas europeos, y algunos de ellos tienen para ciertas esferas de la vida una tal riqueza de términos que exceden en mucho los de las lenguas más civilizadas”¹²⁵. Refiriéndose a los negros *barundí*, del centro de África, ha escrito el P. B. Zunre: “es asombroso que un pueblo de tanto atraso en su cultura material tenga tal gusto por las imágenes y los ritmos, revelando su inclinación estética. Es más, entre los *barundí* se hallan poesías, verdaderos poemas... Con frecuencia se encuentra en ellas un sentido muy vulgar; pero no faltan las verdaderas perlas. Algunas tienen la misma frescura, el candor y la simplicidad que las cosas populares en Europa. De todos modos las poesías de los *barundí* valen la pena de ser conservadas y estudiadas”¹²⁶.

Lo que sucede para el europeo, dice Westermann, es que “la mayoría de los lenguajes negros de África, particularmente los sudánicos (*yoruba*, *dajomé*, *achantí*, etc.), son en sus maneras de expresión y en su estructura gramatical muy apartados de aquello a lo que nosotros estamos acostumbrados, aun si hemos estudiado latín, griego y hebreo antes de penetrar en cualquiera de los idiomas africanos. Su sintaxis es totalmente distinta de la nuestra. No es en manera alguna simple, puede ser extremadamente intrincada, y no son desusadas las frases largas y entretejidas”. Los lenguajes africanos, escribe el mismo Westermann, concentran su interés, como los negros cuya cultura traducen, en el aspecto ex-

terno y material del mundo. Un niño africano conoce más nombres de plantas y animales que el promedio de los niños europeos; pero es menos rico en cosas de la mente, pues sus técnicas y sus maneras de pensar son más simples y directas, y en ese campo de lo inmaterial su vocabulario es menos desarrollado. Por ejemplo, será difícil en un lenguaje africano expresar las distinciones que existen entre términos tales como “bello”, “bonito”, “hermoso”, “bueno”, “atractivo”, “encantador”, “elegante”, “delicado”, etc., o entre “pensamiento”, “raciocinio”, “reflexión”, “imaginación”, “fantasía”, “opinión”, “suposición”, “idea”, etc. Tales términos son propios de ciertas culturas, mientras que las culturas africanas se han desenvuelto por otras líneas y por eso sus vocabularios son diferentes.

Por otro lado, hay que suprimir otro prejuicio corriente: “La creencia de que los lenguajes africanos son pobres en vocablos abstractos es infundada. Lo abstracto se expresa por el sustantivo verbal. Los idiomas bantús tienen una especial clase de nombres para significar las abstracciones y en cada idioma sudánico hay medios gramaticales por los cuales pueden éstas exponerse. Nada es más fácil por ejemplo, que decir en lengua ewe (la de los ararás en Cuba) términos como “constancia”, “paciencia”, “alegría”, “debilidad” o “inconsistencia”; estas cosas no son insólitas entre los negros ewe y por lo tanto ellos les dieron un nombre en su lenguaje”. Los negros carecen de ciertos conceptos de los blancos, pero en cambio poseen otros que éstos no tienen. No les fallan sus idiomas, sino ciertas ideas. Como en su ideación no les falta la lógica, como supuso Levy Bruhl, sino a veces la certeza, las premisas ciertas para sus silogismos. Dadles una idea nueva y sacarán la más lógica de las deduciones y en su lenguaje le darán su más exacta expresión oral.

Añadamos a esto la extraordinaria flexibilidad de los verbos africanos, por sus asombrosas conjugaciones. El europeo se queda estupefacto ante los millares de combinaciones fonéticas y semánticas que surgen de una raíz verbal cualquiera, por medio de un complicado sistema de prefijos, sufijos, contracciones, etc., lo cual es facilitado por el carácter aglutinante de dichos idiomas. En este sentido, los idiomas africanos se asemejan al esperanto, y acaso le exceden, por la extraordinaria variedad de matices semánticos que pueden reflejarse con la combinación de meras sílabas unidas a la raíz verbal. “El verbo entre los bantús tiene

una extraordinaria y casi úrica riqueza y tal flexibilidad que puede expresar los más sutiles matices del pensamiento. Es evidente que un instrumento idiomático con tal riqueza de notas es capaz de corresponder a requerimientos altamente artísticos en manos de quien tenga la maestría de su manejo”¹²⁷.

Todavía hay que reconocer en la mentalidad imaginativa de los negros africanos cierto don de las comparaciones que les da una gran fluencia de tropos; un don por las matizaciones, que aprecia las variantes sutiles de las acciones y las cosas conocidas, aun cuando evade las exactitudes matemáticas; el don de sintetizar ideas complejas en una sola palabra, como en sus características holófrasis y los llamados “adjetivos demostrativos”; el don de una sintaxis muy sencilla, frases cortas y sin construcciones complejas ni circunloquios; y, en fin, el don de una gran memoria, que en parte suple su carencia de escritura y facilita a la vez la tradición y la tendencia a improvisar, por la constante replasmación de los viejos materiales depositados en el acervo tribal.

Unase todo esto a la musicalidad espontánea o natural de sus lenguajes, por la tonalidad semántica de los vocablos y por la preminencia de las vocales. Entre los bantús, por ejemplo, prácticamente todas las palabras terminan en vocal y en vocal comienzan gran número de ellas o sean todos los nombres sustantivos y adjetivos. Además, como observa Junod, de los prefijos, tan característicos de las lenguas africanas, sobre todo de las bantús, uno mismo se une en concordancia a los nombres y también a los pronombres, a los adjetivos y hasta a los verbos, de donde resulta una repetición agradable al oído, cierto acorde eufónico y rítmico. Y no olvidemos la frecuencia, sobre todo entre los congos, de los sonidos labiales fuertes como el fonema *mb*, o sea el *labialismo*, que nosotros, en criollismo afrocubano, hemos denominado *bembismo* (de *bemba*, “labios prominentes o prognatos”); fenómeno de origen somático que da a muchas palabras africanas una resonancia de tamboreo, como en las onomatopéyicas hispánicas “bombo”, “rebumbio”, “rimbombancia” y “rebambaramba”.

Estas condiciones idiomáticas producen una frecuente yuxtaposición de sonidos, una gran posibilidad de contracciones que flexibilizan la locución y espontáneos e inevitables efectos rítmicos en la construcción misma de cada frase; de todo lo cual resulta esa “fonética pintoresca” que señala Lestrade, realzada por un estilo ajeno a toda afectación, notable por su efecto de sencillez¹²⁸.

“La relación entre melodía y texto, ha dicho Herzog, o sea la correspondencia entre música y poesía, es mucho más íntima en las culturas primitivas que en la mayor parte de nuestras formas. La poesía recitada es extremadamente rara en las culturas primitivas; casi toda la poesía es cantada. Por ello, el desarrollo de la forma poética está inculcado mucho más estrechamente al desarrollo de la forma musical que entre nosotros. La melodía y las palabras parecen haber sido concebidas simultáneamente por el primitivo compositor-poeta; ambas forman una unidad, cuyos elementos, para ser separados, presentan al cantor una considerable dificultad, hasta tal extremo que resulta imposible distinguirlos”¹²⁹. Habrá, pues, que simultanear el estudio de la música y de la poesía de los negros africanos y de los afrocubanos, para entender una y otra. Los musicólogos cubanos tendrán que estudiar también la morfología poética y los historiadores de la poesía de Cuba habrán de saber algo de música. Poética y música negras, para poder apreciar los tintes de la mulatez en tales artes del pueblo cubano. Pero, y de eso se lamenta Herzog, “el estudio de la poesía primitiva, o de la poesía comparada, apenas ha sido iniciado en la época presente. Mucho de lo que ya se ha hecho, aún por lingüistas expertos y con textos auténticos (lo cual sucede muy raras veces), pierde gran parte de su valor porque el texto es considerado como si fuera un poema legible o puramente literario, según nuestro criterio, cuando en realidad forma meramente parte de un canto”. Esta es una dificultad más a vencer, pero su realidad es ineludible.

La correlación entre el lenguaje y la música de los negros parece haberse extendido hasta las poblaciones afroamericanas. Emilio Grenet ha señalado agudamente cierta estrecha relación que encuentra entre el lenguaje y la música de los cubanos, marcando diferencias entre la región oriental y la occidental¹³⁰. El tema merece ciertamente un minucioso estudio antes de llegar a formular conclusiones precisas, pero la indicación de Grenet es muy sugestiva.

Además, aun habrá quizás que tener en cuenta que a las peculiares ventajas de sus lenguajes, los negros africanos, y en esto también los criollos, unen las de sus dones vocales, que sí parecen depender, al menos parcialmente, de ciertas condiciones anatómicas de sus órganos del habla que en ellos se dan con frecuencia. Este especial valor de los negros, modernamente puesto de relieve por cantantes de fama como la contralto Marian Anderson

o el barítono Paul Robeson, ya se venían afirmando desde que fueron estudiados por los musicólogos los secretos de los *spirituals* y demás preciosos cantos de los negros estadounidenses. “El negro posee algo mucho más peculiar que su sentido rítmico y su gusto por la percusión, cual es el timbre inimitable de su voz”¹³¹. “La voz del negro llega en el canto a una exquisita dulzura que es verdaderamente indefinible. En el registro sobreagudo ella adquiere el timbre del castrado, pero siempre sin su dureza. La lengua inglesa así cantada por los negros evoca irresistiblemente las melifluas sonoridades del saxofón y justamente se han señalado entre los *Fisk Jubilee Singers* “voces de ébano, dulcisonas como de saxofón, lisas, de una facilidad prodigiosa, *gonstées de recueillement*”. Voces que implican en efecto una lánguida sensualidad en cuanto a los sonidos y, en conjunto, como un completo apartamiento de las cosas de este mundo. No sabemos nunca en un momento dado si esas voces se burlan o lloran. Así como pasan de un sentimiento a otro, ellas van discretamente de una nota a la siguiente sin ostensible *glissando*; y si saltan de una octava hacia el agudo, súbitas voces de cabeza, o si se entretienen en lentas notas de paso, conservan una delicadeza siempre igual, *une absence de brisure ou d'angle qui charme*”¹³².

Puede, pues, explicarse fácilmente por qué el negro africano se expresa en canción con tanta frecuencia y facilidad. Por eso ya se ha dicho que “la mayor parte de la poesía del negro africano no puede ser objeto de recitación, pues inevitablemente ha de ser cantada”, tanto que “es difícil encontrar en aquélla versos adecuados para la lectura”¹³³.

*

El más inequívoco reconocimiento del arte musical de los negros africanos está en que por sus positivos valores estéticos ha influido y sigue influyendo en el desarrollo de la música universal, no sólo en la esfera del baile popular, en el cual desde hace siglos se advirtió su intervención creadora, sino en la “alta música”. Coeuroy y Schaeffner observaron a ese respecto, cuando el jazz y el tango afroamericanos invadieron a Europa, cómo el *griot*, o sea el músico y cantor de los negros africanos, aunque maldito en Africa cual lo fueron ciertos juglares en Europa, es quien ha determinado los destinos del folklore musical de América. Allí, en la música se consuma ese mestizaje único que por las costumbres

todavía suele ser reprobado en los cuerpos. Si el músico americano quiere apartarse radicalmente de la influencia negra, que es tan importante en su tierra, y para ello vuelve el oído hacia la música de Europa, ésta no le enviará sino *ecos de música negra*. Uno tras otro, Debussy (*Golliwoggs cake-walk, Minstrels, General Lavine*) Stravinski (*Ragtime, Histoire du Soldat, etc.* inclusive hasta el *Concerto*), los Seis, el mismo Ravel (*L'Enfant et Les Sortilèges*), Hindemith y otros más le revelarán las ráfagas de una influencia que no se había ejercitado en esa forma sino por la esclavitud de los negros en América y por el contacto directo de éstos con la civilización americana"¹³⁴. Pero también en la misma Angloamérica, pese a sus gravosos prejuicios, los elementos africanos de su música folklórica y popular han sido ya aprovechados estéticamente y elevados a la "alta música". Desde que el compositor europeo Dvorak lanzó su "*Sinfonía del Nuevo Mundo*", allí ha ido en aumento la capilaridad estética y social de la música negra. Si el blanco John Powell con temas negros no hizo sino música de formas europeas convencionales, el ya citado negro William Grant Still en sus trabajos sinfónicos "supo conservar las fuertes características musicales negroides en todos sus aspectos", según Cowell. Y Gershwin ha escrito con éxito y sin desdoro, con lenguaje musical negro, la ópera *Porgi and Bess*. El lector puede hallar una detallada exposición del *Panorama de la Música Afroamericana*, entendiéndose este último vocablo como *Afroangloamericana*, en la obra así titulada de Néstor R. Ortiz Oderigo, (Buenos Aires, 1944).

Hasta de las extravagancias del jazz allí ha brotado "música seria". La primera idea de esa posible transculturación fué de los músicos europeos. En ellos no había el misonegrismo, consciente o inconsciente, que inficiona la vida norteamericana. "Cuando el talentoso compositor Aaron Copland fué a estudiar a París, su profesor le sugirió la idea de desarrollar y explotar los recursos del jazz, idea ésta que le chocó mucho al principio, pues el jazz y la buena música no podían mezclarse de manera alguna, según su criterio. Pero a pesar de todo, hizo un ensayo componiendo con mucho éxito una música entretenida en que el ritmo del jazz, apresurándose, llega hasta un sinfonismo francés. Iguales esfuerzos hicieron Louis Gruenberg y George Antheil, pero no convencieron como Copland, quien legó su ciencia a sus sucesores, compositores típicos del jazz, como George Gershwin que siempre procedió bien en "*Tin Pan Alley*" cuando ensayó escribir en formas

grandes. Su música es muy instrumental, tiene mucha popularidad y es tocada por las grandes orquestas"¹³⁵. Si así acontece en los Estados Unidos, ello debiera ser enseñanza para naciones menos racistas, como Cuba. No se trata ya de una de *Les musiques bizarres*, de las que señaló Judith Gautier en su libro de 1900 así titulado; ya no es cuestión de arte exótico, pintoresco y novelero, sino de considerar una música, *una de tantas músicas*, que penetra profundamente en nuestra sensibilidad nacional y cuyo estudio es indispensable para conocer la evolución musical histórica y presente.

¡Cuán lejos estamos ya de quiénes afirmaban que la música de los negros apenas podía llamarse "música" y no era sino un ruido! Desde hace siglos está penetrando en todos los continentes, arriba y abajo, esa música negra. ¡El triunfo cosmopolita del tambor! ¡La rimbombancia de Africa! Pero todas las fuentes de la música manada del Continente Negro están menguando, revueltas por el gran torbellino de la transculturación universal. "El negro está perdiendo rápidamente su propia música, aun en la misma Africa (...) Es de temerse que los modernos esfuerzos por proteger ese elemento de cultura, estén llegando demasiado tarde". Y esto es tanto más lamentable, dice el mismo Hornbostel, "cuando aún no conocemos plenamente la música africana y ahora comenzamos a saber lo que ella realmente es. Si no nos apresuramos a recogerla sistemáticamente con procedimientos adecuados no llegaremos siquiera a aprender lo que esa música *fué*". En Africa, como en Cuba y en el resto del globo, la música se va ames- tizando, como consecuencia de esa creciente *pan-mixia* que están estudiando los antropólogos.

Anotaciones. II

1. Bose, T. III, p. 943.
2. *Guiteras*, (1865), Tomo I, p. 340. Véase la considerable extensión de territorio africano que asoló la trata esclavera con Cuba (¡hasta los *macuás* de Mozambique, en el Mar Indico;) y los numerosos pueblos que comprende la nomenclatura étnica y toponímica de los negreros, en nuestro libro *Los Negros Esclavos*. Y lo mismo ocurrió en los demás países de América. Véase *Beltrán*, (1946). *Ramos*, (1945).
3. *Myers* (1907), p. 287.
4. Esta música está comprendida en la que en Haití se llama de *vodú*. Pero en los ritos y cantos del *vodú* hay mucha mezcla de congos y otros.
5. La voz *yoruba* debiera escribirse en castellano con el acento en su

última sílaba, *yorubá*. Así la pronunciaban los viejos lucumís en Cuba, conforme al uso de su tierra, de la misma manera que otras voces análogas como *arará dajomé, iyésá, takuá, abakuá*, etc. Pero desde que la palabra fué introducida en la nomenclatura antropológica por medio de libros escritos en inglés y luego se tradujo al castellano, no directamente de la fonética lucumí sino de la grafía inglesa, no llevó acento tónico alguno y el polisílabo circula como grave y no como agudo. Nosotros también contribuimos a ello desde nuestro primer escrito en 1906. Hoy nos limitamos a pedir perdones, pero no nos atrevemos a ir contra el uso ya generalizado.

Advirtamos también que aun no se ha llegado a un acuerdo entre los antropólogos, etnólogos, filólogos y lingüistas acerca de la pluralización de los nombres étnicos de tribus o gentíos cuando hay que expresarlos en un idioma euroccidental. ¿Se deberá añadir simplemente, a estilo europeo, una ese pluralizadora al nombre extraño, como por ejemplo, *bantús*? ¿O habrá que decir, verbi gratia, *bantúes*, como ahora se ha venido a usar en castellano? ¿O será mejor no pluralizar esos técnicos antropónimos, dejándolos en su intacta y originaria forma fonética y gráfica, como al decir “los *bantú*”? ¿O, en fin, habrá que distinguir en el lenguaje europeo las formas singular y plural que son propias del exótico idioma del pueblo denominado, como decir en plural “los *bantú*” y en singular “el *mantú*” o el *ntú*? Sin duda, esta última manera sería impracticable y originaría graves confusiones, y parece que la forma mejor y más haciedera para la fijación e inteligencia de una científica nomenclatura etnológica habría de ser la de no distinguir entre vocablos en singular y en plural, usando en uno y otro caso una sola forma ortográfica ambivalente y dejando, cuando lo permita el propio lenguaje (como en los latinos), la indicación del número a los artículos, pronombres y modalidades de los verbos, diciéndose así “el *bantú*” y “los *bantú*”, en vez de “los *bantú* o *bantúes*”, o con otro ejemplo, “el *lucumí*” y “los *lucumí*”, y nunca “los *lucumís*, *lucumies* o *lucumises*”, como de todas esa maneras se oye decir en Cuba. Nosotros nos hemos atenido por lo común a los usos generalizados en el vernáculo cubano, prefiriendo los laxos localismos a los academicismos rigurosos, y a veces optando por no pluralizar los gentilicios sino por la vía de las otras partes de la dicción o empleando la forma que espontáneamente haya venido a la pluma por la euritmia de la frase; esperando que las reglas sean un día establecidas por concordancia de criterios, en la cual han de convenir los antropólogos, los geógrafos, los historiadores, los filólogos y en definitiva los respectivos pueblos, que en eso de sus vocabularios y gramáticas no suelen renunciar a su soberanía.

6. *Sowande*, (1944), Vo. XIV. No. 6, p. 340.

7. *Alvarenga*, (1947), p. 178.

8. *Alvarenga*, p. 179.

9. El 30 de mayo de 1936 dimos una disertación acerca de *La música religiosa de los yorubas entre los negros cubanos*, para la Institución Hispanocubana de Cultura, en el escenario del Teatro Campoamor. Después, con muchas variantes, hemos tratado dicho tema en otros lugares y ocasiones, sobre todo en la Universidad de la Habana, en los sucesivos cursos de la Escuela de Verano. Véase dicha conferencia en la revista “*Estudios Afrocubanos*”. Habana, Vol. V, 1946.

10. Por ejemplo, en los cantos litúrgicos afrobrasileños se ha descubierto “el uso de la escala con el séptimo grado rebajado y de escalas pentafónicas y hexacordes”, caracteres que se mantienen fuera de la música popular general (*Alvarenga*, (1947), pág. 21). ¿Se dan tales en Cuba? Los músicos cubanos dicen de las religiones afroides que los cantos de sus liturgias “están siempre metidos en la quinta o en la sexta”. Pero esta materia, aun virgen, requiere la faena del musicólogo.

11. *Siegmeister*, (1938), p. 19.

12. *Ximeno*, (1930), II, p. 29.

13. *Ortiz*, (1940).

14. *Rosemond*, (1844).

15. *Grenet*, p. XXIII y XXIV.

16. Véanse los muy populares intentos de la música “blanca” de Cuba

para transmitir con sus graffías las notas del *cinquillo afrocubano*, en *Grenet*. Ob. cit., pág. XVIII. Véase también el original estudio de *Gaspar Agüero*. (1946), V. p. 113.

17. *Jobnson*, (1925), p. 30.
 18. *Hambly*, (1926), p. 156. *Metfezel*, (1928).
 19. *Roberts*, (1924), XXIV, ps. 241 y 250
 20. *Herskovits*, (1941), V. p. 138.
 21. *Grenet*, (1939). Hay edición española; citamos por la inglesa.
 22. *Griffin*, (1939).
 23. *Locke*, (1900), p. 5.
 24. *Carpentier*, (1930).
 25. *Icbaso*, (1927), p. 162.
 26. *Carpentier*, (1930).
 27. *N. Slonimsky*, Ob. cit., p. 5.
 28. Comprende sendas piezas musicales (*danzas, babaneras, guajiras, criollas, claves, rumbas, sones, pregones, afrocubanas, congas*, etc.) de Ignacio Cervantes, Laureano Fuentes, Eduardo Sánchez de Fuentes, José Marín Varona, Jorge Anckermann, Sindo Garay, Manuel Maurí, Alberto Villalón, Luis Casas, Félix Caignet, Eusebio Delfín, Ernesto Lecuona, Eliseo Grenet, Moisés Simons, Arturo Guerra, Rosendo Ruiz, Julio Brito, Manuel Luna, Rodrigo Prats, Miguel Matamoros, Ignacio Villa, Gilberto Valdés, Alejandro Rodríguez, Ignacio Piñero, Guillermo Castillo, Rafael Ortiz, etc. Y aún podrían figurar en ese libro otros varios compositores cubanos, sin desdoro de la selección.
 29. Véase también *Ortiz*, (1950).
 30. *Ramos*, (1935), p. 146.
 31. *Curt Lange*, (1941), p. 199.
 32. Lo poco que se ha intentado se debe a breves excursiones de extranjeros. Citemos por ejemplo, la de *Harold Courlander*, por encomienda de la Universidad de Columbia, N. Y., para la cátedra de *George Herzog*, de la cual se originaron varios ensayos en *The Musical Quarterly* de N. York y otras revistas que iremos citando, y una corta colección de discos. Otro profesor norteamericano ha estado (1948) trabajando en Cuba en ese campo, para la cátedra de *Melville J. Herskovits* en la Northwestern University, de Evanston, Ill.
- Como noticias de similares investigaciones en las Antillas, muy útiles para los estudios comparativos, copiamos la siguiente apuntación de *Herskovits*. "De Haití tenemos el *Haití Singing*, de *Harold Courlander*, Nueva York, 1939; sobre Jamaica poseemos las melodías transcritas por *Helen H. Robert's A Study of Folk Song Variants Based on Field Work in Jamaica*, (*American Journal of Folk-lore*, XXXVIII, págs. 149-216); así como *Possible Survivals of African songs in Jamaica* (*The Musical Quarterly*, XI, págs. 340-358, 1926) existiendo además otros trabajos de esta investigadora. Una contribución de *Fernando Ortiz* sobre música negra cubana, especialmente los ritmos de tambor, en *La música sagrada de los negros Yorubas en Cuba*, (Revista "*Estudios Afrocubanos*", II, págs. 89-104, 1938) es de gran valor. Análisis y transcripciones musicológicas de canciones de la Guayana holandesa por el Dr. *M. Kolinski* se encuentran en *Suriname Folk-lore*, de *M. J. y F. S. Herskovits*, (Nueva York, 1936, pág. *el hemisferio occidental*". *Boletín Latino Americano de Música*. Tomo V. Montevideo. Octubre, 1941. p. 137. Recientemente ha sido publicada la monografía de la antropóloga y maestra de danza *Katherine Dunkbam*, *Las Danzas de Haití* (*Acta Antropológica*. México, 1947).
33. *Suárez*, (1928), pág. 24.
 34. *Vasilenko*, (1948).
 35. *Kobal*, (1948).
 36. *Jrennikov*, (1948).
 37. *Schuyler*, (1948).
 38. Y también de los cines, fonógrafos, "traganíkeles", radios y demás monopolios de la distribución musical.
 39. *Curt Lange*, (1941), p. 14.
 40. *Locke*, (1936), p. 4.
 41. *Turner*, p. 70.

42. *Castañeda*, (1941), p. 44.
43. *Martín*, (1947), 9.
44. *Tiersot*, (1922), p. 3223.
45. *Coeuroy y Schaeffner*, (1926), p. 34
46. *Schaeffner*, p. 9.
47. *Migeod*, (1911), p. 1.
48. *Consentini*, (1905), p. 25.
49. *Leroy*, (1927), p. 94.
50. Esta revolución en las orientaciones lingüísticas de los etimologistas antillanos se ha producido por nuestro libro *Glosario de Afronegrismos* (Havana, 1924) donde se coleccionan sendas papeletas con la prueba de la oriundez de numerosas voces bantús, lucumis, mandingas, yofofes, etc.
51. *Hornbostel*, Vol. I, p. 33.
52. *Schaeffner*.
53. *El Marrecoxi*, p. 63.
54. *Ribera*, (1928), Tomo I, p. 50.
55. *Ribera*, (1928), Tomo II, p. 5.
56. *Ribera*, (1928), Tomo II, p. 172.
57. *Ortiz*, (1926).
58. *Cotarelo*, T. I, p. CCXLIX.
59. *Millares*, (1929), p. 84.
60. *Santamaria*, (1942), p. 291.
61. Apoya esta opinión *Laytano*, (1936), p. 193.
62. *Grasses*, (Inédito).
63. *Grasses*.
64. *Ciro Bayo*. Cita de *P. Grasses*.
65. *Ramón*, (1948), p. 10
66. Voces facilitadas amablemente al autor por el *Dr. Mario Briceño Irrigoiry*, connotado historiador venezolano.
67. *Osgood*, (1926), p. 10.
68. *Salillas*, (1898), p. 90.
69. *Asin*, (1928), T. I. p. XCV.
70. *Chauvet*, p. 10.
71. *Arthus*, *Index Orientalis*. París. VI. (1604), p. 89. Después, el en mismo siglo XVII, se torna a tratar de los instrumentos negros por *Villault*, (1669), ps. 310-312. Y por *Dapper*, (1686), p. 295 y siguientes.
72. *Huot*, (1921), ps. 387 y 389.
73. *Basden*, ps. 192 y 193.
74. *Claridge*, (1922), ps. 222 y 223.
75. *Jones*, p. 33.
76. *Geniaux*, (1902), p. 728. Igualmente *Friedenthal*, ob. cit.,
77. *Ortiz*, (1946), p. 273.
78. *Gobineau*, (1853).
79. *Faure*, (1929), p. 111.
80. *Alakiga*. En *Cunard*.
81. *Lenoir*.
82. *Kwalwasser*, (1927).
83. *Peterson y Lanier*, (1929).
84. *Peterson*, (1935), p. 17.
85. *Gray y Bingham*, (1920).
86. *Streep*, (1931).
87. *Johnson*, (1931), Nov., p. 383.
88. *Bean*, (1936), No. 49, p. 244.
89. *Otiver*, (1932), p. 333.
90. *Daniel*, (1934), p. 418.
91. *Garth*, (1931).
92. *Hanslick*, (1874), ps. 115 y 116. *William Pole*, (1924), p. 311.
93. *Coeuroy y Sbaeffner*, (1926), p. 72.
94. *Darwin*.
95. *Turner*.

96. *H. Spencer.*
97. *Buchner.*
98. *Stume.*
99. *Combarieu.*
100. *Nadel.*
101. *Cowell, T. V. p. 111.*
102. *Ob. cit., p. 339.*
103. *A. Coeuroy y A. Schaeffner. Ob. cit., p. 73.*
104. *Crabtree, (1922), p. 6.*
105. *Roedel, (1911), p. 156.*
106. *Westermann, (1934), p. 40.*
107. *Davies, p. 11.*
108. *José Martí, (1940).*
109. *W H Bentley.*
110. *J A. Tellingbast, (1902) p. 32.*
111. *Peschel, p. 464.*
112. *Locke, (1925). p. 19.*
113. *M. Briaul, (1930), p. 23.*
114. *Van Wing, (1920), p. 155.*
115. *Ob. cit., p. 167.*
116. *Vassal, (1925), p. 191.*
117. *Junod, (1913) p. 333.*
118. *Westermann (1934) p. 33.*
119. *Quiñones. (1664), p. 128. Cita y transcripción completa en Cotarelo,*
- T. I. Vol. II, p. 605
120. *Ramos, O Negro Brasileiro, p. 11.*
121. *R. Hartmann, (1884). p. 161*
122. *A. M. Molema, (1920), p. 159.*
123. *L. F. Maingard, (1935).*
124. *Burlin, Tomo I, p. 4.*
125. *Westermann, (1937). p. 198.*
126. *Zunre. (1932), p. 345.*
127. *Junod, (1931), p. 332.*
128. *Lestrade, (1937), p. 305.*
129. *Herzog, (1941).*
130. *Grenet, p. XI.*
131. *Coeuroy y Schaeffner, p. 72.*
132. *Ibidem. p. 76.*
133. *Wiegrase, (1931), Oct. p. 445.*
134. *Coeuroy y Schaeffner, p. 87.*
135. *Cowell, Ob. cit., T. V. p. 111.*

III

Orígenes de la poesía y el canto entre los negros africanos

SUMARIO: ¿En Africa nacen juntos el verso, la música y la danza?—El ritmo.—Los llantos rítmicos.—La intensificación de las expresiones rítmicas.—La poesía y la música con la religión y la magia.—La palabra y el lenguaje sacromágico.—El verso afronegro.—La repetición rítmica.—La oración y el conjuro.—La “polinimia”.—La gesticulación.—Las “malas palabras”.—El canto como “encantamiento”.—La recitación y el canto.—El canto invocabulario.—Las “jitanjáforas”.—El “ululato”.—Las modalidades rítmicas en la poesía negra.—Los *mambo* de los *tata nganga*.—El retruécano rítmico.—Los *moyuba* y los *súyere* de los *babalaos*.—“Vida cantada”.

Varias son las teorías que se disputan el campo tocante al origen del canto. Unos dicen que el primer canto es también la primera música humana y nace de la expresividad del sentimiento sexual, como una inspiración de cortejo amoroso. Otros han pensado que se cantó primero para estimular y organizar el trabajo colectivo o para alivio del cansancio cotidiano y distraer el tedio. Quien supone que haya sido sólo por el deleite de imitar las inefables melodías de las aves canoras. Otra teoría, imaginada sobre una hipótesis psicoanalista, atribuye el origen espontáneo del canto al estado de ebriedad fisiológica que se produce cuando, en la muerte ceremonial del *totem*, se suspenden las inhibiciones sancionales impuestas por la sobreestructura moral y religiosa de la sociedad y los instintos se desencadenan por la licencia temporal de poder realizar lo normalmente prohibido. En ese estado, se dice, el canto brota del torrente de los instintos desbordados, unido a la danza por una ley de interdependencia rítmica. Así, la canción, la música y la danza serían hijas gemelas de la sagrada orgía. Y no terminan con ésta las suposiciones con que la imaginación de los teoristas ha querido penetrar en las tinieblas de los pueblos primevales. Dilucidar el origen del canto es problema fuera de nuestros propósitos y posibilidades. Pero tendremos que aludir a ciertas

opiniones referentes a dicho tema en cuanto son indispensables para conocer los remotos y recónditos manaderos de la música afro-cubana, y expondremos lo que hemos observado acerca de las formas embrionarias del canto en el estudio de las supervivencias en Cuba de ciertas prácticas africanas referentes a magia y religión.

La opinión más corriente es la de que en Africa, por nacer juntos como hijos mellizos del arte, son siempre consustanciales el verso y la música, unidos en canto y, según muchos, también en danza. Sin embargo, no parece que sea así; como nos lo comprueban nuestras experiencias habidas entre los negros africanos traídos a Cuba y sus hijos, continuadores de los ritos de magia y de religión propios de sus antepasados.

La locución ordinaria del ser humano es la prosa. La locución libre. Pero la libertad de la palabra, como toda otra libertad, como la de toda otra actividad humana, es relativa. Es libertad condicionada. Si la libertad de la palabra no tuviera su ordenación, o como dice Vossler, "si cada nuevo verso y cada nueva frase significa en cualquier dirección un alejamiento espontáneo de la tradición hablada, ¿cómo es posible que las lenguas no se dispersen a todos los vientos? ¿no surgiría, siendo así, una nueva Babilonia cada día y aún más cada segundo en todos los puntos de la tierra? Si todo hablar debe ser una creación propia y libre, ¿dónde está la fuerza represiva que frena el impulso individual?" Vossler se responde diciendo que "la fuerza represiva no es otra cosa que la *pasividad*. El déficit en el don de hablar, el límite de la individualidad espiritual es el verdadero fundamento de la fijación de convenciones lingüísticas y de las reglas del habla"¹. Pero ese déficit oral, ese límite pasivo por quedar exhausta la expresión de la individualidad, por cumplimiento de la creación o por impotencia de esterilidad o de cansancio, no es sino un principio de duración, que va formando una serie de dicciones y silencios, una línea temporal llena y cortada por latidos de actividad y pausas de quietud. Es el principio de la cuantificación universal, el de la individuación, cuarta dimensión de la existencia. Es el ritmo, condición esencial de la vida, tan misteriosa como la vida misma y la energía cósmica. No es absurdo pensar que "el sentido del ritmo o el instinto de la ritmación sean inmanentes en la naturaleza humana, un atributo común a la especie humana en todos los tiempos y lugares"². "El ritmo viene de Dios", dijo Longinus. "En el

principio era el ritmo”, dijo Hans von Bulow. “La Naturaleza se mueve a ritmo” decía el africano Apuleyo, o sea “*Movet musica mundus*”.

En toda serie de sonidos, las diferencias de duración, de intensidad, de tonalidad o de timbre se ordenan en ritmos por el ser humano. “Todo ritmo descansa en una sensación física o psicofísica. Nuestro sistema nervioso, en cuanto percibe una serie regular de sonidos, espera su repetición o su continuación regular, y tiene una acentuada tendencia a disponer rítmicamente los movimientos del propio cuerpo humano. La sensación rítmica es así algo orgánico, y sin esta sensación no sería posible ninguna clase de articulación de los movimientos, tanto físicos como psíquicos. El ritmo tiene su *conditio sine qua non* en la constitución de nuestro propio organismo”³. “El ritmo es una de las fuerzas fundamentales del universo. Si el ser humano intenta vivir fuera de ritmo, la Naturaleza lo castiga seguramente, más que si aquél hubiese tratado de vivir sin luz. Las leyes que gobiernan la eficiencia del cuerpo humano indican de manera inequívoca la importancia vital del ritmo”⁴. Ya en el siglo XVIII, Eximeno, el gran crítico musical decía que “la música tiene cierta conexión mecánica con los movimientos de la sangre”. Los laboratorios de psicología han demostrado, por el llamado experimento de Bolton, que la mente impone espontáneamente el ritmo en toda serie de sonidos, aún en los emitidos con monotonía y sin diferenciación. En la serie monótona de impresiones auditivas involuntariamente acentuamos, distinguiéndolo así artificialmente, cada segundo, tercero o cuarto sonido; y rompemos y reordenamos la línea de las sonoridades aún en más complicadas formas. Toda expresión humana, por libre que sea, necesita transigir con cierta ordenación; libertad en un orden, no libertinaje en un caótico desenfreno. El ritmo aligera el esfuerzo y facilita su continuidad.

El orden elemental que hace inteligible la locución es el ritmo. Al aplicarse a la oralidad humana la vitalidad fisiológica, el puro dinamismo emocional ya busca sus *quanta* de expresión y el sentido rítmico los combina en series de duraciones e intermitencias, voces y silencios. Porque en eso consiste lo fundamental del ritmo sonoro, en la proporción entre las duraciones de los sucesivos sonidos o grupos de sonidos; no es su intensidad, tono y timbre, aún cuando esos otros elementos de la sonoridad pueden intervenir en

las expresiones rítmicas, influyéndolas y complicándolas al entrelazarse con ellas y dar carácter a la realidad del ritmo que se expresa por todo ese conjunto.

El ritmo se determina por una seriación de unidades, por *quanta* de expresión. En el lenguaje oral la unidad de expresión puede ser desde un grito exclamativo a una larga frase contentiva de un raciocinio. Las unidades de expresión son simplemente sonoras como un quejido, y son también verbales como una palabra, o, además aún, ideológicas como un concepto. Unidades de sonidos, de grupos de sonidos, de significaciones vocabuladas, de ideas conceptuales. El ritmo del lenguaje no sólo se desarrolla según las unidades de expresión fónica, pues comprende también las emotivas y las ideológicas, entretejiendo varias modalidades rítmicas en un ritmo integral constituido por unidades de discurso. Pero esos inefables *quanta* discursivos han de formalizarse en *quanta* rítmicos para la articulación de las expresiones. Las exigencias fisiológicas del acto cardiaco, respiratorio, masticatorio, ambulatorio, copular, etc.; las de la lógica ordenación, las de la efusión emotiva, las de la comunicabilidad social según las circunstancias, y, en fin, las de la estética, determinarán la selección y la complejidad de los ritmos con que ha de formarse en cada caso la expresión oral.

Las emociones sostenidas, para expresarse y transmitirse, adoptan naturalmente la forma rítmica. El llanto y la risa, la cólera y la alegría, así como toda vehemencia, buscan un canal rítmico cuando el ser humano trata de comunicar sus sentimientos a otro. Se piensa, por E. Jacques Dalzore, que el mismo sentido acústico de la audición tiene por fundamento el sentido muscular del esfuerzo y no funciona sino en relación con éste último. Es decir que la expresión de las emociones, cuando ha de sonorizarse para la comunicación auditiva, se combina inconscientemente con la expresión muscular del movimiento y una y otra se coordinan por el aparato nervioso del ser humano mediante las formas rítmicas.

Como prueba de que la emoción se expresa por sí misma en ritmo, se presenta el hecho de que la pura emoción, sin conectarse con pensamiento determinado alguno, halla una exteriorización adecuada en puros ritmos, o sea en música. En tanto sólo tenemos una emoción que expresar, no necesitamos otro medio que la música, pues ésta entre todas las artes es la única que expresa el elemento esencial de toda efusión artística, independientemente de todo otro elemento. Cuando la emoción necesita del lenguaje oral

para manifestarse surge la poesía y ésta obedece a los mismos principios que la música en cuanto a la rítmica. Tanto que no faltan quienes sostengan la identidad sustancial de las formas poética y musical.

Se ha dicho de los negros que hasta sus gemidos son tan rítmicos como sus cantos⁵. En lo cual parece convenir Krehbiel, el musicólogo estudioso de los cantos negros afroamericanos, cuando piensa que “las primeras plegarias fueron simples exclamaciones de carácter emocional, no fueron palabras sino llantos musicales”⁶. Algo parecido dice Chatelain, refiriéndose a los negros de Angola: “Cuando éstos lloran, porque se creen maltratados o porque se les ha muerto un familiar, rompen en una tonada monótona o improvisan un verso rítmico, que repiten y repiten hasta quedar exhaustos o hasta que algún suceso inesperado distrae su atención en otro sentido. Para el extranjero es a veces muy difícil decir si el negro llora o canta”⁷. Miss Kingsley refiere que una mujer negra fué expulsada de una tribu del delta del Níger por el allí imperdonable pecado de parir gemelos: “Permanecía sentada por horas cantando o más bien gimiendo una especie de endecha dirigida a sí misma: Ayer era una mujer, ahora soy un horror, una cosa de la que todos se alejan. Ayer me hablaban con voz dulce, ahora me lanzan maldiciones y execraciones. Han roto mi jofaina, han desgarrado mis vestidos”⁸. Y por el estilo seguía traduciendo en poesía y melopeya su honda emoción de dolor. Otro ejemplo de este embrión de la forma poética se encuentra en las composiciones llamadas *kimpa* de los negros *bakongo*⁹. Consisten simplemente en frases del lenguaje común proferidas a un ritmo muy marcado, que casi siempre es también reforzado por la música. Así se observa también en los ya citados cánticos fúnebres *bakongos* que ha recogido el mismo P. Van Wing¹⁰. No se trata, tampoco en estos casos, de características raciales, sino de tradiciones culturales. Cuando una madre montañesa de los Abruzos (Italia) llora un hijo muerto, con frecuencia traduce su gran dolor cantándole una melopea¹¹. De un poeta andaluz son estos versos, que expresan un fondo psicológico análogo y muy característico de la morena Andalucía:

“No sólo canta el que canta,
que también canta el que llora . . .
No hay penita ni alegría,
que se quede sin su copla”¹².

Pero en la idea de los "llantos rítmicos" parece haber exageración. Ciertamente, el muy intenso dolor no se expresa con las palabras en su fluencia normal. El "alma en pena" o se recoge en el silencio o se exterioriza en sollozos, suspiros, llantos y gritos. Y sí irrumpe en frases, se acerca al canto. La tristeza, la melancolía, con frecuencia busca en la música su expresión de desahogo, como catarsis de consuelo. Puede pensarse que el lloro es el primer verso del ser humano; "verso libre", con libertad primordial, irrenunciable e incoercible. Cuando es realmente "lloro", pues si ante un espectador se vacía en moldes repetidos ya no será mero llanto sino una efusión puesta en ritmo para provocar la atención ajena y el coloquio de la socialidad.

La tendencia hacia el ritmo es ciertamente universal y no exclusiva de la música ni de las artes sonoras; se halla en todas las artes, en toda la vida. Pero si el sentimiento de la regularidad periódica es indudablemente natural, su habituación a determinados módulos requiere indudablemente un aprendizaje. La minuciosa educación del sistema nervioso es necesaria para la completa dominación de los ritmos, tanto como lo es la del sistema auditivo para la de los sonidos y la del sistema muscular para la cinemática danzaria. "Todo maestro de música conoce a su costa que la enseñanza del discípulo para que éste adquiriera una apropiada atención de la métrica musical, es generalmente la parte más difícil y penosa de su trabajo"¹³. La tendencia a la ritmación es natural en el ser humano; pero la adopción de las formas rítmicas es efecto de cultura. Por eso todas las culturas no tienen la misma querencia a los ritmos y varía su afición a éstos según los tiempos. Así como el don del habla es congénito en el ser humano, pero será su cultura, su atmósfera social, la que determinará cuál ha de ser su lenguaje.

Los ritmos usuales no bastan siempre para acentuar satisfactoriamente las expresiones sonoras de las emociones humanas, cuando éstas son muy vehementes y sostenidas. Entonces, cuando la personalidad humana está muy cargada de emociones y éstas van impetuosas hacia la exteriorización, aquélla busca otros recursos expresivos más allá de los ordinarios medios. Las expresiones tratan de intensificarse fuera de las posibilidades de los signos corrientes. Esta intensificación se procura de varias maneras: 1ª. repitiendo una y otra vez unas mismas expresiones; 2ª. empleando vocablos o frases peculiares para cada caso; 3ª. acentuando

o marcando más los usuales ritmos y módulos de expresión, mezclándolos entre sí o dándoles formas más complicadas o usando ritmos con simbolismos especiales; 4^a. alzando y variando los tonos de la locución; 5^a. auxiliándose con el artificio de medios instrumentales complementarios; 6^a. ejecutando movimientos más dinámicos o acciones especialmente significativas para la ocasión; 7^a. acumulando a las expresiones individuales las colectivas, desde la pareja hasta la multitud y 8^a. simulando o combinando varios de esos medios naturales y artificiales de expresión.

Esto puede verse mejor en las expresiones humanas de intención religiosa, que suelen ser de gran hondura emotiva, sobre todo cuando van transidas de esa aborígen ideación sacromágica que aneblina los crepúsculos de la mente. Pero puede observarse también cuando las emociones humanas se mueven intensamente por otras causas, como por el amor, la ira, la guerra, el trabajo o cualquier fuerte sugestión social.

Se ha opinado que la poesía nace con la religión; cierto, porque una densa atmósfera de misterio envuelve en sus primeros pasos a la humanidad, movida de emociones. Con la religión en su fase teoplásmica, cuando el misterio de lo sobrehumano se interpreta por esa indeterminada sacripotencia que los antropólogos llaman *mana* o por un determinado animismo, y se procura propiciarlo mediante el encantamiento, o la oración. Ya Juan del Encina, en su *Arte de poesía castellana*, recordaba hace siglos que la poesía es de origen semidivino, “pues el exordio e invención de ella fué referido a los dioses, a quienes invocaban los poetas antiguos y en verso se hacían los oráculos y vaticinios, de donde “vino los poetas llamarse *vates*, así como hombres que cantan las cosas divinas”. El hecho de que la poesía ha de ser el lenguaje inmediato de la emoción es lo que explica, según Winchester, la tendencia popular de atribuir a los poetas cierto don misterioso, incomunicable e inexplicable, que no puede ser adquirido ni por trabajo ni por estudio¹⁴. Y la humanidad aún no está lejos de ese sentido religioso de la poesía. El mismo crítico inglés piensa que los grandes poetas tienen algo de videntes. “Sus obras nos dicen el sentido de la vida, precisamente por el carácter emocional de la poesía, ya que las realidades vitales son alcanzadas más por las vías de la simpatía que por las de la lógica”.

Hoy es opinión corrientemente admitida la de que no sólo el teatro nace en el templo, sino también la lírica, la épica, la música

ca... Todo el arte nace en la religión, pues ésta en las sociedades primevales envuelve las manifestaciones trascendentes del individuo. Y éste es un criterio que el lector deberá tener por fundamental, pues sin una idea previa y clara del carácter consustancialmente religioso y mágico que entre los negros africanos tienen originariamente el verso, el canto, la música y el baile, estas expresiones de su arte no podrán ser debidamente comprendidas, ni en sus múltiples manifestaciones, ni en sus instrumentos, ni en su historia.

Sin embargo, esta opinión general contrasta con la de quienes no descubren el arte en esos capullos que preceden a sus floraciones esplendorosas. En sus fases primarias, la música y la canción suelen aparecer al observador como unidas indisolublemente a la acción sacramágica, lo cual ha conducido a veces a pensar que “la música de los pueblos primitivos no puede considerarse como arte, *porque no puede valorizarse independientemente* y está indisolublemente unida al todo de la acción mágica; así como no es posible interpretar una canción fuera de la fiesta correspondiente, pues tampoco se la puede cantar sin representar con ella la ceremonia entera”¹⁵ Con este criterio, la música negra rara vez será “arte”, como no lo será su danza ni la poesía de su canción. Pero esto es inaceptable. Tampoco serían arte el *Te Deum* de la liturgia católica, ni la wagneriana ópera de *Parsifal*, ni las notas exaltadoras de *La Marsellesa*; cuyas músicas “no pueden valorizarse independientemente”. Pero ¿es que hay música con independencia real? ¿Con independencia de qué? ¿De su ambiente? ¿De la humanidad del autor y de la del auditorio? ¿Música metafísica, inhumana e incircunstancial?

Sin duda, este carácter sacramágico que tienen muchos cantos hace que sea muy difícil su estudio por la reserva con que son tenidos. “La fuerza mágica de las melodías tiene por consecuencia que éstas se mantengan en secreto no solamente para individuos no pertenecientes a la misma tribu, sino también para aquellos de sus propios miembros que no estén autorizados para ejercer las ceremonias mágicas, como los niños y jóvenes y muchas veces también las mujeres. Estas ceremonias se celebran secretamente y muy rara vez un investigador extraño consigue ganar la confianza de una tribu hasta el punto de ser recibido como miembro de ella y poder asistir a sus fiestas. Hasta en este caso, después de haber conquistado la confianza de la tribu, cuesta mucho trabajo a dichos autores anotar las canciones y ceremonias. El recelo ante el papel escrito, el micrófono, el fonógrafo o la cámara cinematográfica, es

casi insuperable, puesto que el hombre primitivo teme que, después de registrada una melodía en el papel o en la película, la canción pierda su fuerza misteriosa. Imagina que, con el texto de la melodía, pasa también al papel o al aparato acústico su fuerza mágica”¹⁶. Lo mismo que acontece con la fotografía, que se apodera de la imagen de la persona, de algo que es inherente a ésta y que puede ser empleado en obras de hechicería. Por eso reina alguna confusión en cuanto a la formación embrionaria de dichas expresiones artísticas, nacidas en las tenebrosidades esotéricas y por lo común sólo observables en fases de su ulterior desarrollo, cuando se han hecho más ostensibles en ciertos ritos colectivos.

En las culturas primevales el lenguaje mismo está impregnado de religión. Las palabras primitivamente eran consideradas como algo más que un modo de comunicar ideas; se creía que los vocablos tenían por sí un poder taumatúrgico. Entre los primitivos ocurre con las palabras como con las figuras, los retratos y las sombras: “son inmediatamente percibidas por ellos con cualidades místicas y propiedades ocultas que por una participación directa e inefable las enlazan a las personas”¹⁷. Tal como ocurre entre los niños, para los cuales las fórmulas verbales de sus juegos tienen por sí una fuerza mágica, a virtud de ese fenómeno que Piaget denominó “realismo nominal”¹⁸, por el cual los párvulos conciben el pensamiento como una voz. Los etnólogos y los seguidores de Freud han puesto en evidencia ese valor místico que los pueblos iletrados dan normalmente a las palabras como si tuvieran existencia objetiva y propinqua a la acción; y no hay por qué volcar en estas páginas un chorro de ejemplos.

Se ha hablado de *logolatría*, o sea de la valoración religiosa que ciertas gentes dan a algunas palabras, no sólo los salvajes sino muchos pueblos avanzados como por ejemplo los mahometanos. “Solamente el hecho de pronunciar las palabras, como el de trazar una imagen o el de hacer un gesto, puede establecer o destruir participaciones importantes y temibles”¹⁹; es decir tener gran trascendencia real según ellos. La palabra crea, como crea el signo gráfico. Según muchas cosmogonías, *in principium erat Verbum*²⁰. *Nomen* y *numen* son vocablos nacidos de una misma raíz fonética e ideológica. Las teorías de Platón, Plotino y los gnósticos acerca del poder de las palabras no son sino las corrientes entre gentes de culturas primitivas y hasta en Egipto y otros pueblos. El *Logos*, el *Verbo* creador, habita en cada ser humano y es consustancial

con su espíritu. El concepto de la palabra implicaba un sentido de algo sobrenatural, sacro, potencia intelectual y creadora. *Logos* “palabra”, a la vez que *logos* “inteligencia”.

El viento era la fuerza cósmica, la energía vital. Su sonido era la voz de lo omnipotente y el remolino su figura. El huracán era dios o fuerza divina que del caos con su palabra hacía la creación²¹. Por eso las palabras adquirían valor mágico, por su unión con la inspiración oral, en su sentido primario de aspiración o respiración, el hálito o soplo vital, que al ser personificado se le dice “alma” o “espíritu”. Ese mismo aliento que entra y sale de la boca y que a veces, en países fríos, se condensa y se hace visible al respirar. Por eso en muchos lenguajes africanos un solo vocablo significa el “viento” y el “espíritu” de un hombre vivo²². En el *Génesis*, (II,7) Jehová le infunde el soplo de la vida al primer hombre, hecho de barro, y lo convierte en un ser vivo. El sacerdote en el rito sacramental del bautismo sopla tres veces sobre la boca del catecúmeno infundiéndole la vida de la gracia, y pronuncia la palabra esotérica *nefeta*, derivada de la semítica *neftb*, que significa a la vez “respiración o inspiración” y “alma”. “Inspirar” es infundir o hacer nacer, crear en el ánimo afectos, ideas o designios, iluminar el entendimiento y avivar el genio. En el lenguaje corriente aún hoy día se dice “inspiración poética” y se habla del “soplo de las musas”. Son metáforas supervivientes de remotas edades.

El propósito de la locución religiosa es el de una comunicación con el misterio sobrehumano para propiciarlo; bien para merecer su auxilio, mediante el halago, bien para dominarlo con la fuerza mística de la palabra o para increparlo y hacer que cambie de actitud. El creyente en su oración o en su conjuro empleará toda su elocuencia, toda la fuerza de convicción de su lenguaje (oración es oratoria), como puede hacerlo un individuo en su trato con un igual, o con sus superiores o con su grupo social. Y ayudará a la eficacia de su expresión con los acentos, mismos, amenazas, gestos, ademanes, y demás recursos que son usuales en el trato interhumano. Pero con frecuencia la plegaría y el conjuro son insuficientes. Entonces se acude a medios desusados en los tratos ordinarios. Ante todo al empleo de palabras, nombres y locuciones peculiares que se estiman muy eficaces e irresistibles, generalmente secretas; fórmulas misteriosas, fijadas por la tradición, consagradas por la experiencia mística o reveladas por los mismos númenes.

Quien conoce los nombres secretos de los seres sobrenaturales, o

de los individuos de este mundo, puede dominarlos si para ello usa las palabras e instrumentos rituales en el orden, el ritmo, el tono, el canto, el tiempo y el lugar requeridos y con ciertos movimientos necesarios. "Un nombre no es para el primitivo una mera etiqueta; no significa sólo una colección de propiedades objetivas. Significa también un conjunto de propiedades místicas. Es como el ser o la cosa que designa un centro de participación, y, por tanto, se confunde con ella o con él. Pronunciar un nombre es siempre un acto de importancia para el que lo dice o para el designado por aquél. Porque pronunciar el nombre es tocar a la persona, al ser o a la cosa, es alterarlos, y es también evocarlos y forzarlos a aparecer, lo que puede tener inconvenientes. De ahí todas las precauciones que toman los primitivos con los nombres de las personas, de los animales y de los objetos"²³. En Persia el arte mágico es conocido por "el arte de los nombres"²⁴. En las religiones y magias de los negros africanos se estilaban mucho los nombres secretos para los dioses, los espíritus, los muertos y los hechizos, y también para los sacerdotes y los creyentes. Conocer uno de estos nombres es tener cierta potencia coactiva sobre el nominado.

Lo mismo ocurre todavía en los cultos de los afrocubanos. En las invocaciones que se hacen para los sortilegios y hechizos, siempre hay que pronunciar en secreto o en alta voz, enfática y repetidamente, los nombres de los dioses o de los espíritus y antepasados con quienes se quiere tener trato, así como el de la persona interesada en la rogación o el conjuro. Sucede en las liturgias sacramágicas de los negros africanos como ocurría en las antiguas de Egipto y de Grecia, en las védicas y en todas las religiones donde el contacto místico con lo sobrenatural no está aún totalmente disociado de la magia. En las religiones clásicas los dioses tienen diferentes epítetos para ser invocados, además del nombre propio, que a veces suele ser secreto y sólo conocido por los sacerdotes. Algunas divinidades griegas eran invocadas públicamente por el título sintético de *poliónimo*, "tú, el dios de muchos nombres". Platón en su *Crátiles*²⁵ dice: "Es costumbre en nuestras oraciones llamar a los dioses por cualquier nombre que a ellos más les agrade". En la liturgia eclesiástica también se estila la teonimia plural, como en las letanías. Pueden interpretarse como un ejemplo de polinimia divina los cinco nombres que entre los indios de Quisqueya tenía la diosa-madre, según decía Fray Ramón Pané, a saber: *Atabeira*, *Mamona*, *Gusparapita*, *Liella* y *Gaimasoa*.

Sucede lo mismo entre los negros afrocubanos, en cuyas religiones los dioses reciben diversos nombres, a manera de "advocaciones" sacadas de los episodios de su mitológica existencia o simplemente expresiones de sus excelsitudes. Tanto que ellos han sido fuente de incesantes confusiones, aún para los étnógrafos, que todavía no han sido debidamente aclaradas. Los dioses negros no sólo tienen diversos nombres en su propia religión, sino que por fácil sincretismo se incorporan los nombres de los dioses de otras religiones africanas y los de los santos cristianos, y aún otros inventados en Cuba. Se explica fácilmente que entre los lucumís sea *Cbangó*, *oricba* de los más violentos y agresivos, el que sea conocido por más nombres. Esta polinimia ritual, o recitación de los diversos nombres de cada uno de los dioses, y también los de muchos de ellos en una misma plegaria, es tan característica que en el lenguaje yoruba existe una palabra especial para significar esta ritualidad: *kasba*, la cual es usada en los cantos religiosos de la santería afrocubana. Así, en uno de los cantos a la diosa *Yemayá* se dice:

*Emi odé, omó odé,
omó odé, emi odé.
káchú, ma má iyá, gbe te yó²⁶.*

Además, para el refuerzo de la oración o el encantamiento, se acude a ciertas palabras que son ininteligibles para el profano, y con frecuencia para el mismo sacerdote. A veces sólo pueden entenderlas los dioses; forman a modo de una jerga sacra o teoglosia que, como todos los lenguajes de distinción y defensa, tiende al esoterismo. Esas palabras sacras no podían ser pronunciadas en la vida ordinaria de la comunicación social, sino en los casos singulares en que precisamente había que buscar su trascendencia misteriosa.

El poder de tales vocablos no dependía de la intención de quien los profería sino que iban allá. Cada vocablo pronunciado en determinadas circunstancias, por ese sólo hecho, debía ser seguido de algún efecto bueno o malo²⁷, según los egipcios que ya heredaron esta creencia de pueblos antecesores²⁸. Por esto los indostanes y los árabes usan un medio facilísimo para incapacitar al hechicero a que pronuncie sus conjuros maléficos: le rompen sus dientes incisivos, y así ya no puede pronunciar más sus malos con-

juros con la perfección necesaria para que sean operantes y eficaces²⁹.

Generalmente esos vocablos o lenguajes son ininteligibles por razón de su carácter arcaico. “En las ceremonias mágicas, rituales, religiosas, los primitivos emplean frecuentemente cantos y fórmulas que para ellos han perdido toda especie de sentido y cuyo valor por lo demás, no depende de ese sentido, sino de la eficacia mística que todos les reconocen³⁰”. “Fórmulas emocionales o religiosas persisten así cuando sus palabras están ya en desuso, a la manera que los cuchillos de piedra continuaron usándose en los actos rituales después que se hubo descubierto el metal”. Sacerdotes y magos gustan de lo vetusto precisamente por lo que añaden de misterio a sus ritos. Esas voces ininteligibles por lo crípticas, o simplemente por lo arcaicas, han sido halladas en los cantos y sacrilequios de todos los pueblos³¹. Según Brinton, todos los lenguajes de los indios americanos por él examinados poseen un vocabulario poético distinto del de la vida ordinaria. Entre los negros africanos, esas voces incomprensibles e intraducibles se descubren en todas las latitudes. Podríamos llenar páginas enteras con citas acreditativas de este fenómeno universal. En cuanto a Cuba, ya lo pusimos de relieve hace más de cuarenta años³².

A veces las palabras empleadas por la poesía adquieren carácter hierático por su exotismo; son tomadas de idiomas extranjeros. Ya ocurría esto en los pueblos de la antigüedad. Acaso pasa lo mismo entre los negros afrocubanos. En sus versículos rituales son frecuentes los vocablos ininteligibles que, al pedir una explicación de ellos, se atribuyen a pueblos extraños. Esto ocurre con más frecuencia en los ritos abakuás, pero también en los demás. Sin embargo, esto puede deberse a la formación sincrética que han tenido aquellas prácticas ya desde la misma Africa. En la sociedad secreta de los abakuás o ñañigos se entremezclan y funden diversas lenguas; en los ritos de los lucumís con frecuencia se introducen tradiciones o vocablos de los ararás, de los takuás, de los iyésas, y de otros pueblos vecinos. Y muchos ritos congos están “cruzados”, así se dice, con otros de Africa. Esto aparte, es sabido que en el campo de la hechicería el brujo bárbaro o extranjero suele tener siempre más prestigio que el del mismo país. Reza un proverbio castellano que “nadie es profeta en su tierra”. Ni buen brujo.

En esos lenguajes mágico-religiosos son frecuentes las holófrasis, de muy difícil inteligencia para el profano que no ha aprendido

su intrínseco sentido. Las holófrasis son palabras breves, como interjecciones expletivas, que en sí condensan la expresión de toda una frase o de un período, evocan todo el desarrollo de una acción, con pronombres, nombres, adjetivos, verbos, adverbios y atributos. Son como oraciones encapsuladas. Son frecuentes en todos los lenguajes muy densos de arcaísmos y de emoción. La tradición secular, a fuerza de repetirla ha ido ludiendo la locución y reduciéndola a una sola voz, rotunda y generalmente dura y contundente como un guijarro rodado por los tiempos; o bien las ha originado la emoción en un instante explosivo de su expresividad. En los conjuros abundan las holófrasis, como en las blasfemias.

La voz *nefeta*, del rito bautismal católico, es una holófrasis. Cuando el iracundo hechicero le lanza a un espíritu la palabra “¡carajo!”, tan frecuente en la coprolalia de Cuba, pronuncia una holófrasis, que no es solamente la palabra folklórica que hace siglos se forjó por los conquistadores, derivada de la cabeza eréctil y contráctil del caray o carey, para designar eufemísticamente el pene masculino en función sexual, sino la condensación de todo un complejo concepto con sentido de magia. Tal como se expresa con esos ademanes hispánicamente castizos que se dicen “corte de manga”, o “hacer la higa o la puñeta”, o simplemente sacarle a uno la lengua. James Joyce ha tratado de hacer idiomáticamente holófrasis en muchas de las voces por él creadas en su *Finnegan's Wake* con sus neologismos sintéticos. Este autor, con sus recién forjadas holófrasis, su gramática excéntrica y la musicalidad de su vocabulario, tan atento a los valores fonológicos como a los idiomáticos, más por sugestión emocional e intuitiva que por razón y filología, retorna en parte, como señaló Eugene Jolas, a los manantiales prehistóricos que aún fluyen en los estratos inconscientes de nuestro ser. Joyce aprovecha esa espontánea técnica holofraseológica de la locución poética, tan usual en el habla de los negros, para una remodelación de las expresiones literarias modernas. Con estas holófrasis tiene que enfrentarse quien intenta entender y traducir los versos de la musa de Africa. En la poesía africana, como en toda verdadera poesía plena de emoción, ésta se expresa “sin ser descrita” en palabras y locuciones breves, exclamativas, persuasivas como los golpes de un tambor, que hieren la mente y en ellas evocan las ideas. Las emociones vívidas son por su naturaleza tan pasajeras como intensas y buscan las expresiones condensadas.

En ese empleo de formas especiales de lenguaje, para la inten-

sificación de la expresión religiosa y mágica, se originan los versos. Los versos son maneras especiales de hablar, no por lo exótico del lenguaje sino por el modo de emitirlo, que parece aumentar su fuerza expresiva. No está el secreto de la poesía sólo en las palabras del verso, sino en el tono, la inflexión, la cadencia, el ritmo y ese “no sé qué” de la manera de decirlo. Por eso a veces la poesía llega a posibilidades inaccesibles al lenguaje ordinario. Un paisaje, un sentimiento, un rostro, un ideal con frecuencia serán mejor expresados en verso que en prosa.

Sin duda, el verso “crea”; el verso tiene “mana”. En la prehistoria, la *versificación* nace con la sacra *verbificación* de las ideas creadoras. Los versos fueron un don para realizar prodigios o el lenguaje expresivo de ese privilegio divino. Podrían llenarse páginas numerosas con referencia a este sentido mágico del verso en su origen. “Hacer versos era hacer magia”, dice John Rhus³³, según el cual fueron los magos, los hechiceros y agoreros, los que inventaron el uso del ritmo y de la metrificación de las palabras. Por otra parte, se ha observado que “el lenguaje de la religión es siempre proclive a la forma poética más que a la prosaica”³⁴. Así fué por ejemplo, en la primitiva poesía griega. La bruja de Medea hace un conjuro en asonantes³⁵. Orfeo dominaba con sus versos a los animales y a su conjuro poético las piedras se colocaban unas sobre otras, haciendo paredes. Los sacerdotes de la primitiva Roma, los pontífices de la religión en los tiempos de Numa, derivaban su poder de su conocimiento de los nombres y de las sagradas fórmulas o *indigitamenta*, con las cuales ellos creían dominar las fuerzas de la Naturaleza³⁶. Los *carmina* o *indigitamenta* de Roma unieron verso y magia, y en los conjuros mágicos permanecieron siempre el verso y el ritmo, como en Grecia. En frases rítmicas, con repetidas voces consonantes, proferíanse las fórmulas de la magia curativa de los romanos. Contra la torcedura del pié se tenía por eficaz la siguiente fórmula de encantamiento o *carmen*, que nos ha conservado Catón; “*bauát, bauát, bauát, ista pista sista damia bodanna ustra*”. Contra las inflamaciones se usaba esta otra, según Plinio: “*¡reseda, morbos resedal! ¡scisne, scisne, scisne, quis bic pullos egerit? Radices nec caput nec pedes babeat*”. Varrón trae la siguiente: “*terra pestem teneto, satus bic maneto*”³⁷. Más de un milenio después siguen practicándose fórmulas similares. En la *Armetina* de Lope de Rueda figura una que se usa contra el dolor de cabeza, legado de primitivas culturas: “Que no empazca el humo ni

el zumo, —ni el redrojo ni el mal de ojo—, toribisco ni lantinisco,— ni nublo que traiga pedrisco”, etc.³⁸

El gran poeta Virgilio fué considerado como taumaturgo³⁹. El mismo nos asegura que los versos pueden lograr que caiga el rocío de la luna⁴⁰. *Vates* significa a la vez poeta y profeta o hechicero; *carmina* son versos y encantamientos; *oda* o *epoda* significó primeramente en Grecia “conjuro mágico”⁴¹. El título de “poeta” se daba originalmente sólo a quienes eran magos o taumaturgos, a los que hacían prodigios, a los que “creaban⁴²”.

Debió de contribuir a ello el hecho de que los “poetas” y sacerdotes eran no sólo los que sabían o decían saber las palabras y maneras especiales de hablar, lo que las experiencias tradicionales habían enseñado tocante al trato con los entes misteriosos, sino que ellos solían ser también los que recibían directamente la inspiración de éstos. Ellos eran los que en otras culturas se llamarían los “místicos” o los “posesos”, aquéllos a quienes los dioses trataban ostensiblemente sin intermediarios o en quienes, posesionados de ellos, hablaban a las gentes con singular exaltación y sugestiva forma, a veces con voces extrañas, haciendo revelaciones, vaticinios y otros sorprendentes fenómenos que aún hoy día la ciencia no ha explicado bien. Así ocurre entre los magos y sacerdotes de muchos pueblos, entre éstos los negros de Africa, y con frecuencia se observa lo mismo entre sus herederos de Afroamérica y aquéllos que han experimentado su contagio. Sin embargo, parece que no se deben tener como originariamente idénticas la inspiración sobrenatural o mántica y la poesía.

Entre los afrocubanos, el sacerdote y el brujo no han de ser necesariamente susceptibles de caer en trance de posesión, como sucede en algunos pueblos. A muchos de ellos jamás les “subió el santo”; ni para su iniciación en la secta ni para ganar rango en ella es necesario que ocurra ese desdoblamiento místico. No pocas personas a quienes les “sube el santo” experimentan ese estado sin estar iniciados, a veces sin conocer las tradiciones ni los ritos; les basta con sólo presenciarlos y recibir la impresionante sugestión de su misterio. Pero, sin duda, esa predisposición al verdadero trance es muy favorable a su prestigio místico.

El *tata nganga* de los congos no sólo es en Cuba el sacerdote y el hechicero, quien en la plenitud de su conciencia dirige el culto y la magia, sino quien casi siempre cae en trance de ser poseído por

un espíritu o *engueye* y en ese estado de inconsciencia o desdoblamiento personal, como en un sueño que luego no se recuerda, él “se inspira”, habla con voz extraña, baila y se agita en convulsiones, y realiza sus prodigios. Lo mismo ocurre con su asistente o “mayordomo”, que es quien lo atiende cuando él está “subido”, a manera de un “maestro de ceremonias”, y también sucede con cualquiera de los simples afiliados, iniciados o “jurados” en la secta sin categoría sacerdotal; todos ellos pueden ser poseídos por el *engueye* o no.

Algo análogo hemos visto en los ritos yorubas, donde a veces los posesos, a quienes el “santo” u *oricha* se les “sube a la cabeza”, bailan, cantan y hablan de extrañas maneras. En estos cultos, sin duda más avanzados que los congos, tampoco es necesario que el sacerdote tenga que ser poseído. Al *babalocha* (sacerdote) y a la *yalocho* (sacerdotisa) les puede o no dar el “santo”; y el *babalao* (sacerdote de *Ifú* o de las adivinaciones) y el *olubatá* (sacerdote de la música o tamborero) jamás caen en trance, “si están bien jurados”. Igual sucede en los cultos ararás. Entre los abakuás o ñañigos no hay “posesos” ni se conoce la “subida” del santo a la cabeza. En cambio sí acontece ese fenómeno de “inspiración”, de “lengua”, canto y baile, en varios centros de espiritismo en Cuba, frecuentados por gentes de todas las “razas”, donde se han sincretizado las doctrinas de Allan Kardec con ciertos ritualismos de los negros africanos, particularmente de los congos y los procedentes de Jamaica, éstos últimos ya muy influídos por los cultos de los protestantes.

Entre los negros de Norteamérica se han observado también esos cantos en éxtasis⁴³. Allí, como en todas partes, los cantores verdaderamente inspirados y geniales son raros. Pocas iglesias poseen esos creadores de los sagrados *spirituals*. Se dice que el don divino de esos poetas a veces se hereda y hay familias notables por su capacidad lírica y musical. Algunos cantadores de *spirituals* le explicaban a R. W. Gordon⁴⁴ que cantaban bajo una directa inspiración divina, porque poseían “el don” (*the gift*). Refiriéndose a un afamado cantor de *spirituals*, le contaban que “el no sabía lo que cantaba, que Dios se lo daba”.

Este fenómeno emocional de “inspiración mántica” no es peculiar de los negros; no es cuestión de “raza”, como cree el vulgo culto. Los experimentaban, sin duda, los *bebiques* de los indios an-

tillanos y los *shamanes* de muchos otros pueblos de diversos continentes y culturas. Los rapsodas griegos, según Platón, no podían citar a Homero sin caer a menudo en convulsiones⁴⁵. En los mismos Estados Unidos con frecuencia han ocurrido esos episodios entre los “puritanos”, y entre escoceses e irlandeses⁴⁶. Aún hoy día no sólo en comarcas rurales del Sur sino en grandes capitales como Washington y Nueva York, se efectúan entre los blancos ciertos ritos de posesión que suelen atribuirse al Espíritu Santo, quien allí repite el milagroso “don de las lenguas”, como ocurrió con los apóstoles en la tradición evangélica de Pentecotés. Lo mismo ocurre, también sólo entre blancos, en otros países de América, como por ejemplo en Santiago de Chile, donde según informes, la Iglesia Metodista Pentecostal se complace particularmente en esas manifestaciones emocionales de la religiosidad más que en las intelectuales. Y sépase también que ya tenemos *pentecostales* en Cuba, los cuales por los diarios anuncian sus ritos y prometen curaciones.

Pero debe tenerse en cuenta que no todos los posesos manifiestan genialidad para el verso y el canto, y son muchos los que sin trance alguno se distinguen ciertamente por su verbosidad, la cual impulsada por la emoción los lleva al lenguaje exaltado, rítmico, metafórico, poético. La falta de “posesión” no impide que esos funcionarios de los cultos y magias sean los directores de las liturgias. Así ocurre entre los congos, los yorubas, los ararás, y los abakuás, son ellos los que han de saber las palabras crípticas, los ritos operantes de la consagración y los hechizos, así como de los funerales. En estos casos la iniciativa o “inspiración” de los rezos, de los conjuros y de los cantos le incumbe exclusivamente a ellos, sin “trance” alguno, sólo por el poder inherente a su cargo, o función para cuyo ejercicio fueron “jurados”. O en un estado semiconciente que parcialmente los extasía sin perder su conexión con los demás en la circunstancia mística.

La condición del éxtasis debió de ser pues muy frecuente en los primeros pasos de la evolución sacerdotal, y ella debió de dar la idea de la “inspiración sobrenatural”. Los “inspirados” figuraron en los rangos de la magia y de la religión; pero su experiencia mística no siempre fué personalmente indispensable a los sacerdotes y magos. Estos la aprovecharon, sin duda; pero aún sin trance de inspiración, su inteligencia, si dotada de fácil inventiva mitológica, de imaginación metafórica y de gran memoria depositaria del acervo

de las tradiciones y ritos, fué también la que debió de hacerlos “poetas”; sobre todo cuando tenían a su cargo el ejercicio pragmático de las funciones sacromágicas, con sus consiguientes responsabilidades en la regimentación social. El verso no necesitó para nacer de una insólita inspiración sobrenatural, aún cuando fuera envuelto en cendales de mitología.

¿Qué es el verso? Según Paul Valery, “el verso no es sino un conjunto de sílabas comprendidas entre dos silencios, no teniendo silencios sino muy ligeros en su interior”. Pero con esto sólo se dice que el verso es una “unidad rítmica”. El verso es un lenguaje especial por lo rítmico. Para algunos, toda oralidad tiene su ritmo. Se dice que hasta la prosa tiene su ritmo; pero, si él no es exclusivo del verso, en éste al menos es más ostensible. En la prosa la rítmica se desarrolla en forma suelta, amorfa, y suele ser tan ténue como un fantasma; en el verso, aún en el más “libre”, el ritmo no puede ser sutil ni desvanecido, lo cual jamás ocurre en la prosa. Henríquez Ureña se pregunta: “¿Es justa la familiar definición del verso como unidad rítmica? Sí: la definición es justa siempre que se encierre dentro del círculo exacto de definición mínima, siempre que se recoja estrechamente dentro de la noción limpia y elemental de ritmo, apartando de sí cualquier enredo con la idea de acento, o de tono o de cantidad, cualquier exigencia de igualdades o siquiera de relaciones matemáticas”⁴⁷.

En verdad que a cierta prosa se le dice “ritmada”, pero cuando más, no es sino una frase intermedia entre la expresión amorfa y la versificada. Y esas formas transitivas entre la prosa y la poesía rara vez han alcanzado grandes y verdaderos éxitos. Según Winchester, “son una especie de formas literarias bastardas, y suelen carecer así del encanto del verso como de la facilidad de la prosa”⁴⁸. Son como una forma coloidal e inestable del lenguaje, que es muy difícil o imposible de precisar. Los Chadwick en su estudio científico acerca del origen y desarrollo de la literatura, dicen: “tenemos que confesar que no sabemos cuál es la diferencia esencial entre “poesía” y “prosa rítmica”, a menos que la poesía se entienda que es cantada; ya que, claro está, “no son esenciales” la rima, la aliteración, la estrofa y la regulación de un número dado de sílabas en una línea”⁴⁹.

Según Paul Valery, “la verdadera distinción entre la prosa y el verso es la siguiente: “en igualdad de circunstancia, la prosa se

representa por un movimiento sonoro libre, el verso por uno sonoro limitado⁵⁰. Pero, añade a seguida Valery, "libre, insistamos en esto, no quiere decir ausencia de ritmos, sino que en la prosa, es extremadamente libre y lejos de toda mecánica"⁵¹. Por eso, la distinción entre prosa y verso es muy difícil entre los negros africanos. "En esta literatura primitiva, la de los negros bantús, la distinción entre prosa y verso es pequeña y entre ambos es extremadamente difícil hallar y definir la línea divisoria"⁵².

Del imperativo del ritmo en las manifestaciones sonoras nacen el verso y la música, como símbolos de expresión con valores estéticos. De la música se ha dicho que el sonido es su cuerpo y la forma su esqueleto; pero que el ritmo es su impulso vital⁵³. Así puede decirse del verso. Así nace éste. "El verso, en su esencia, invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como "agrupación de sonidos", obedece sólo a una ley rítmica primaria, la de la repetición. Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición. El verso en sencillez pura, es unidad rítmica porque se repite"⁵⁴.

El ritmo es ciertamente una repetición de unidades; pero para su trascendencia humana ha de ser en cada caso ajustable a la capacidad receptiva de quienes han de ser impresionados por él así al expresarlo como al recibirlo. De la misma manera que hay sonidos que no se oyen, o sean vibraciones ultrasónicas que el ser humano no puede percibir por excesivas o por escasas, que le perturban la audición, así parece que hay ritmos que ciertos individuos no pueden captar o sufrir. Por eso la simple repetición no basta. Aunque su fundamento es la repetición, el ritmo no es sólo repetición de unidades sino ordenada variación de las mismas dentro de una unidad mayor. "Las mismas impresiones repetidas, o sea manufacturadas a intervalos iguales, producen un efecto fatigoso que nunca es propiamente rítmico. Para la producción de efectos estéticos se necesitan al menos dos impresiones diferentes en regular alternación"⁵⁵. Por eso el arte surge por la combinación rítmica de diferentes módulos de expresión ordenados en su variedad, que puede ser grande dentro de una unidad, como las unidades de los diferentes eslabones forman una cadena, que es la unidad mayor.

Además, por ser "unidad rítmica" de un lenguaje, o sea de una expresión con palabras que tienen sentido idiomático, en el verso

pueden reunirse el ritmo de la sonoridad con el ritmo de la concepción. Pero eso, "en los orígenes del verso y todavía después, mientras vive como hijo del pueblo, *cada unidad rítmica es unidad de sentido*". Así se observa en la poesía africana. "La alteración de esta ley, cuando ocurre, es fruto de edades cultas. Existen idiomas que nunca se permiten violarlas: el árabe, el finlandés. En español, la ley rigió desde el *Mío Cid* hasta *Rimado de Palacio* y el cantar del pueblo la cumple todavía; en la poesía culta, la alteración es normal desde los tiempos de Juan de Mena"⁵⁶. Igualmente se observa en la música. "El elemento común de la música y la poesía es el ritmo (...) es una fundamental unidad en la estructura de la música y del verso"⁵⁷. El tiempo, el metro, el acento, no son sino expresiones técnicas y descriptivas de ciertos objetivos y restringidos modos como se exterioriza en la obra de arte el ritmo, que tiene mucho de subjetivo⁵⁸. Primitivamente cada "unidad rítmica" contiene una "unidad ideológica", como ocurre en la música africana.

El verso nace con frecuencia en la religión y la magia por la intensa emocionalidad que concurre en éstas y por la gran expresividad de aquella manera de lenguaje para interpretar las emociones. En las plegarias es donde el hombre preletrado o agramático suele componer sus mejores poesías, por sus efectos sonoros y rítmicos, por sus inflexiones orales y melódicas, por la belleza y abundancia de sus imágenes, por la vehemencia de sus expresiones.

Pero en el ejercicio de sus artes, el poeta, sacerdote o mago, fracasa con frecuencia como le sucede también al creyente. Entonces puede acudir a medios que se espera sean más eficaces. El más común es el de insistir en las mismas fórmulas. Lo que no se consigue a la primera vez, podrá quizás obtenerse en cualquiera de las sucesivas. El impulso emocional que lleva a proferir unos sonidos o palabras, condensando en ellas un estado de ánimo, a virtud de su hipertensión hace repetir enfáticamente una y otra vez lo mismo. El asombro, la duda, el miedo, la alegría, la súplica, la venganza, la soberbia, la ira, el coraje, el amor, la curiosidad... todas las emociones ansiosas provocan por la intensidad de su tensión esas expresiones reiterativas. Por eso entre los negros de Africa, donde son grandes la emotividad, la espontaneidad y la plasticidad de las expresiones, se destacan mucho en éstas las repeticiones de sonidos y palabras, de temas breves e insistentes. Como en el lenguaje corriente, en el religioso y mágico la repe-

tición de las fórmulas sagradas sirve para dar énfasis al llamamiento, a la petición y a la orden coactiva del conjuro. Pero siendo toda oración una llamada a la sacripotencia y una comunicación deprecatoria o imprecatoria, y siendo todo conjuro una imposición o un estímulo imitativo, surge en ellos espontáneamente la repetición de la invocación, de la súplica, del mandato y del ejemplo, y hasta de la amenaza, para que sean así mucho más intensos y eficaces. Como notan los Chadwich en cuanto a la poesía mántica, “son características salientes de esa poesía la invocación o el llamamiento, el énfasis emocional o la entonación y la repetición”⁵⁹. “La historia de la literatura en todas las naciones enseña que el lenguaje pronunciado en el ritmo del verso o del canto fluye más naturalmente a la boca que la prosa, por ser más inspirado por una fuerte emoción”⁶⁰. Y como consecuencia, las fórmulas rituales suelen contener expresiones reiterativas que se convierten en rítmicas; rítmicas de sonidos, de palabras, de ideas, de ademanes y de movimientos.

Cada interjección, cada invocación, cada depreciación, cada conjuro, al repetirse se convierte en una forma de ritmo, en un sonecillo monosilábico o de una sola palabra, o en el estribillo de una holófrasis, de un verso, de un dístico u otra estrofa. Reconocida la potencia mágica de una palabra “es natural que se trate de aumentar esa fuerza mágica gritándola, repitiéndola, multiplicando los dobles, las aliteraciones, las terminaciones parecidas. De ahí se originan en los hechizos esas interminables sartas de nombres semejantes unos a otros, difiriendo sólo en una letra y rimando en junto”⁶¹. De ahí nacen las combinaciones de sonidos y vocablos repetidos y las formas de rima, consonancia, asonancia, aliteración etc. Esto por sí sólo ya es causa de que en esa poesía del trato con lo sobrehumano se produzcan repeticiones de sílabas, vocablos, lucuciones y frases, que sirven espontáneamente para la belleza de la escansión.

Unase a este factor psicológico el hecho fisiológico, aprovechado por la magia, de que un sonido con ritmo regular y fácilmente perceptible invita a la placidez y la calma, arrulla e induce a dormir. Por eso el ritmo se usa con fines terapéuticos, así como para provocar un estado de pasividad en la conciencia y uno sugestivo en lo subconsciente. “De ahí el éxito de los encantamientos mágicos, por sus fórmulas rítmicas, en la cura de ciertas enfermedades (...) Un sonido monótono con un ritmo regular, como el batir del tam-

bor en los ritos de los derviches, produce el efecto de llevar lo consciente a un sueño hipnótico (...) Así puede ocurrir también con cualquier sonido suave y rítmico. El Dr. Boris Sidis señaló cómo el sencillo tic-tac de un metrónomo puede inducir a ciertos individuos a un estado de pasividad que los hace tan sugestionables como si estuvieren profundamente hipnotizados”⁶². No es extraño, digamos nosotros, si muchas veces los versos, aún no siendo de los malos, duermen a los oyentes. Y no cabe burlarse demasiado de la eficacia terapéutica de esos cantos como procedimientos nosománticos. Hoy día la psicoterapia acude a fórmulas de sugestión que esencialmente son “encantaciones”. Y la eficacia de ciertos “trabajos” de hechicería es aceptada en ese sentido hasta por clérigos ilustrados, que no encuentran en ellas la intervención maligna del demonio, sino simples efectos sugestivos que la ciencia va estudiando. No faltan referencias a opiniones de misioneros en ese sentido, así de Africa como de otros pueblos. Recientemente Fray Baltasar de Matallana, estudiando la música de ciertos indios de Suramérica, señala las *canciones teúrgicas* de sus *piaches* o *bebiques* en las cuales debiera estudiarse, dice él, “hasta dónde llega el poderío de la voluntad sobre las fuerzas de la naturaleza, si es que realmente se dan casos, como para mí tengo, de curaciones en afecciones nerviosas con medios inadecuados”, como los de tales canciones⁶³.

Se ha pretendido ver una distinción entre el conjuro y la plegaria, la cual influye en la expresión poética. Se dice que el conjuro, por ser conminatorio, se traduce generalmente en fórmulas reiterantes hasta producir el portento, por la acumulación del *mana* mágico contenido en cada frase que se dice y repite; mientras que en la oración, por ser suplicativa, no sucede lo mismo. El conjuro mágico, sin duda, es de expresión reiterativa; pero la imploración suele serlo también en las fórmulas vetustas, por la indistinción que a veces ofrece la religión de la magia. Y, además, por el efecto psicológico de la insistencia en la súplica. “Pobre porfiado saca mendrugo”, dice un refrán castellano, aplicable así a los hombres como a los seres sobrehumanos. La reiteración es tan lógica en la orden para compeler como en la oración, que sólo implora. Se insiste en repetir el mandato y la amenaza como el ruego y el halago. Así se encuentran plegarias en las cuales se repiten indefinidamente las deprecaciones. Pueden darse como ejemplo, en las usuales de la Iglesia Romana, el rezo del rosario con sus reiteradas avema-

rías; y, mejor aún la letanía lauretana donde se ensartan sucesivas locuciones exaltatorias de la entidad sobrenatural para su halago y reverencia, a las cuales se responde, una vez tras otra, con el estribillo suplicatorio de *ora pro nobis*, o *kyrie eleyson*, rítmico como el coro de un son africano.

Es frecuente que las fórmulas típicamente conminatorias y las suplicatorias se combinen unas con otras según las ocasiones y los ánimos. Los partidarios de la existencia de una fase preanimística y preteológica en la evolución religiosa, aceptan como indudable la prioridad del conjuro en relación a la plegaria⁶⁴. Y así parece haber sido; pero esto no impide que a veces una genuina oración simplemente suplicatoria, se haya transformado en conjuro cuando a fuerza de ser repetida por el ritual, de generación en generación, llega a ser como estereotipada y se repite insistentemente cual una fórmula sacra operante o sea como un conjuro. Así sucede con las oraciones recitadas, palabra por palabra, cierto número preciso de veces, prácticamente mecanizadas, o con los exorcismos y ciertas frases sacramentales para cuya efectividad se exige la rigurosa exactitud ritual, tomando caracteres formales de magia. Y así ocurre también cuando la plegaria se dice con mucho énfasis y en ella la inspiración inicial del miedo se trueca por la inspiración de la ira.

Como han observado los Chadwick, “en las religiones precristianas es común el uso del conjuro y de la oración, tanto que no siempre es fácil distinguir uno de otra y a veces parecen combinados. En el cristianismo la oración ha tendido a prescindir del conjuro”⁶⁵; pero no están siempre separados en la práctica, ahí donde no se han extinguido las supervivencias paganas. Por eso los Chadwick han podido observar que “en cuanto a la forma de los conjuros, la poesía parece ser más común que la prosa, si bien no podemos decir si esto acontece también en Africa”⁶⁶. Con referencia a los conjuros de los afrocubanos, no nos cabe duda de ello. La repetición, aún de las expresiones meramente suplicatorias, cuando aquélla es ritual y más cuando se lleva a la insistencia mortificante, implica siempre algo de conjuro, de sugestión coactiva, o sea de procedimiento mágico. Pero lo mismo ocurre, aún cuando con menos frecuencia, en la poesía religiosa.

Indistintamente, en las fórmulas arcaicas o tradicionales de todas las liturgias aparecen con frecuencia esas manifestaciones rít-

micas, sobre todo cuando se acompañan con música y danza. En las expresiones religiosas de los negros africanos esos efectos reiterativos son comunes y ello impresionó siempre a los exploradores de Africa, llevándolos a veces a generalizaciones indebidas. D'Avézac escribió que "un canto negro es apenas una frase, repitiéndose la misma una y otra vez durante horas enteras"⁶⁷. Tremearne⁶⁸ dice, con referencia a los cantos negros del interior de Nigeria, que "casi todo su repertorio se canta una y otra vez *ad libitum*". Sin duda así ocurre en muchos cantos y ceremonias, pero no en todos ellos. El ritmo interviene naturalmente en todos aquéllos y en su mayoría los ritmos son muy marcados. Especialmente en la música para bailes, las repeticiones de versos, frases y palabras, son también muy frecuentes; pero no puede afirmarse que todos los cantares negros consisten en una sola oración reiterada *ad nauseam*, o sea en una cantilena invariable y fastidiosa. Lo mismo ocurre en los cantos de Afroamérica. En los templos de los negros norteamericanos "es una señalada particularidad del canto negro que con frecuencia, en el calor de su fervor religioso, ellos repiten más y más veces el mismo versículo"⁶⁹. Igualmente se observan esos efectos en los templos negros del resto de América. Y éste es uno de los factores que más influyen en la música y en la poesía afroides.

Cuando, ya fuera de Africa y en cambio de mulatez y transculturación, la música negroide llega a disociarse totalmente de los ritos sacromágicos y hasta del canto, todavía ella conserva la tendencia a esas reiteraciones rítmicas de los ancestrales conjuros y plegarias. Y lo mismo acontece con la poesía de inspiración afroide; la cual, aún cuando ya escrita y apartada de la expresión musical, todavía con frecuencia insiste en los martilleos de las fórmulas imprecatorias y deprecatorias, como añorando al *tata* brujo, al sacerdote, al paso ritual, al canto litúrgico y a los acentos del tambor. Sin conocer esta profunda raíz mágica, no se explicarían esas características expresiones mulatas en la música y la poesía del pueblo cubano.

En ciertos ritos de Cuba es fácil observar el siguiente fenómeno bien significativo. En las ceremonias religiosas de los lucumís, los ararás y de los congos, a cada númen se le dedican uno o varios ritmos y las excitaciones del canto y del baile producen con frecuencia la caída en éxtasis o en "trance" de algunos de los creyentes, que se sienten poseidos por el espíritu africano. El *oricba* o el

engueye se les “monta” o se les “sube a la cabeza”. Cuando los sacerdotes o los tamboreros advierten que alguno de los devotos que bailan marca muy enérgicamente sus movimientos miméticos, hace muecas desusadas, respira fuerte o se le ponen los ojos saltones, se aprestan a facilitar la “subida” del espíritu, intensificando la acción sugestiva, y para ello acentúan y apresuran el ritmo de los rezos o de los tambores, “cantan duro-duro” o “tocan bravo”, los demás concurrentes rodean al que está conmovido, alzan sus voces y las unen con más constancia, y así, una y otra vez con más ímpetu, hasta que se produce el advenimiento del raptó místico. El sonsonete deviene ofuscador, la cadena rítmica aprisiona a todos; cantadores, danzantes, músicos y hasta los profanos, o *aleyos* espectadores, sienten la sensación de “algo” insólito en el ambiente que a todos se impone. Este se carga de *mana*, de efluvios sacromágicos que exigen una realización, de una tensión frenética que impone una pronta catarsis. La frase se vigoriza más y más con nuevos elementos y se repite inexorablemente hasta que el “santo se sube”.

Esa insistencia en la sugestión provocadora del trance a veces dura en forma rítmica invariada más de media hora... y sin embargo, a pesar de parecer irresistible, no se produce el arrebató. No obstante nuestra relativa habituación a oír esos ritmos, hemos sentido a veces la fatiga obsesionante y hemos buscado en otra atención, o sea en una “diversión”, el alivio del agobio.

Comprendemos la observación reciente de Earl Leaf en su libro acerca de los bailes afroantillanos titulado *Isles of Rytbm*, cuando dice: “Es curioso observar cómo ciertas personas bien educadas y modernas en todos sentidos se sienten inclinadas a la autointoxicación y trance cuando bailan al son de los tambores. Quizás hay algo de primitivo en todos nosotros por debajo de la piel. Una vez en Haití, sentí que los tambores vibraban en mi estómago y sus ondas corrían por todos mis nervios. Sin darme cuenta de ello, yo caí en un mundo de ensueño y no volví en mí hasta que me llamaron. Los tambores ciertamente hipnotizan”. Suponemos, sin embargo, que se requiere una predisposición a rendirse al apoderamiento místico, tal como la fe, la danza, el miedo, la psicosis, el alcohol y sobre todo la sugestión colectiva que absorbe la individualidad.

En la obstinada reiteración del conjuro de la magia operante o de la invocación sagrada está uno de los secretos de esa porfiada música de los negros africanos, que tanto abruma a los blancos,

Los negros, que con frecuencia experimentan su influjo en los ritos colectivos, conocen su vitalidad y a veces gozan de sentir el frenesí de los ritmos insinuantes y pertinaces, aún en los casos en que danzan sin propósito litúrgico. Pero aún en esos cantos y toques de los ritos de los lucumís, que son tan rítmicos, la indefinida insistencia en un mismo ritmo es lo excepcional, y lo corriente es pasar de un ritmo a otro, a veces dentro de un mismo canto ritual. Aún en los ritos de los congos y de los abakúas, donde los ritmos no son tan variados, se acude a los cambios de las frases orales y a su inagotable improvisación para que la mente no caiga en la entrega hipnoide, salvo cuando el efecto obsesivo que se desea es precisamente ese de la exaltación mística.

La precipitada insistencia de esos toques rítmicos es realmente enervante hasta hacerse irresistible para la gente predispuesta. Puede decirse que son provocaciones acústicas contra el normal equilibrio de los sentidos, como insultos repetidos que llegan a ser insupportables. Como agresiones sonoras, equivalentes a las amenazas o vituperios en las palabras o en los gestos, que hieren los nervios para exaltarlos a la acción.

Bien sabido es cómo la impulsión emocional hace acompañar las palabras con gestos y ademanes. Los pueblos emotivos se distinguen por sus manoteos y mímicas exuberantes cuando hablan "con calor", y no son pocas las personas que casi siempre se expresan calurosamente y tienen la necesidad de completar sus expresiones verbales con fuertes subrayados musculares. La voz es acción. En los niños, los negros africanos y ciertos pueblos europeos es característica la riqueza de la gesticulación. Entre los negros ha sido señalada muchas veces y no es de extrañar que haya sido comunicada a los pueblos de América que tienen tintes melánicos. Cuando al ya citado "*Negrito Hablador*", del entremés de Quiñones de Benavente, le dicen que le coserán la boca y la lengua, contesta ceceando y picarescamente:

“que aunque más me la cosieran
que había de habrar pol los ojoj,
pol laz manoz, laz orejaz,
pol los piez, pol laz rodiyaz,
pol loz musloz, pol laz piernaz,
pol laz espaldaz, y luego
pol otro ojo que me queda”.

Ya Nina Rodríguez atribuyó la manifiesta locuacidad de la población brasileña a la sobrevivencia de esta disposición de ánimo de los negros. “Este significado concurso de la mímica a la expresión hablada de las lenguas africanas es de prever que haya ejercido decidida influencia originaria en la exuberancia de la gesticulación y la mímica descompasada de los oradores, en que es feraz y rica la masa popular brasileña. Mas lo que hay de cierto es que de ella procede en gran parte el uso familiarísimo, en la gente del pueblo, de sustituir por el gesto la expresión hablada, o por lo menos de constantemente acompañarla”. Y Arthur Ramos conviene en ello⁷⁰. No es difícil inducir que mucha de la prolífica gesticulación oratoria y familiar de los cubanos, así como la tendencia a las hipérboles, a los énfasis y a las afirmaciones rotundas, nos haya sido traída en gran parte por los ecuatoriales del otro lado del Atlántico. No obstante esta reconocida facundia muscular de los negros, tan propia de los pueblos y los individuos emocionales y extravertidos, Irene A. Wright al observarla entre los cubanos actuales la atribuye gratuitamente a herencia de los indios⁷¹, como si los abuelos blancos del Mediterráneo y los abuelos negros de Africa no se prodigaran también en su lenguaje gesticular y mímico. Un estudio comparativo del lenguaje vernáculo de Cuba en sus capas bajas, con el habla de los pueblos negros de allende el mar, podría conducir a curiosas analogías; pero no son de este lugar.

Los psicoanalistas han interpretado esa inconsciente cooperación de la mímica con el efusivo lenguaje verbal como un carácter regresivo y una manifestación sádico-agresiva de la *libido* oral primitiva, comparándola a la expresión de palabras obscenas. Un afrólogo tan autorizado como Arthur Ramos apoya esa teoría de Ferenczi, al tratar del negro brasileño⁷², si bien aquélla no sea una característica exclusiva de “raza”. Sea de esto lo que fuere, la comparación de las locuciones y los toques rítmicos repetidos hasta la mortificación y la intolerabilidad con las frases insultantes, obscenas o no, una y otra vez provocativamente reiteradas, no es tan caprichosa como pudiera parecer. Ni tampoco es paradójica. Tal es el esfuerzo que hace el mago o hechicero para que su conjuro domine a la potencia sobrenatural y logre que ésta realice lo que de ella se pretende, que a veces las amenazas y las locuciones inequívocamente afrentosas e imprecatorias se unen a las fórmulas orales de los conjuros, y hasta de las oraciones cuando éstas no están desembarazadas de la magia. Tener en cuenta esa actitud

en la intensidad de su significación emotiva ayudará a comprender el desarrollo de la expresión poética desde el simple recitado a sus formas más complejas.

Los elementos de la petición y los de alabanza, o mejor dicho de adulación que no es sino “alabar con fin intesasedo”, se combinan comúnmente así en los conjuros como en las plegarias. Se pide y se halaga al ente sobrehumano de quien se desea algo, con el propósito inequívoco de propiciar su voluntad y obtener su favor. En la poesía religiosa o mágica, como en todo sacrilquio, son frecuentes los epítetos exaltadores o glorificadores de los entes sobrenaturales a quienes se dirigen, como ya dijimos. La oración es siempre una súplica inspirada por una emoción que implica miedo.

A veces el creyente anheloso y suplicante, en la desconfianza lleva su ruego a la insistencia irrespetuosa, a la porfía mortificante y al fin, a la conminación acompañada de apóstrofes, ultrajes y amenazas y hasta agresiones. El animismo de los pueblos negros hace que la morena cocinera de Suramérica le hable al puchero donde cuece el casabe, dice Vandercook. “Ella lo apremia, le recuerda el buen trato que le ha dado, lo bien que lo ha limpiado con arena y cómo lo puso delicadamente al sol para que se secara; le advierte el largo descanso que le ha consentido mientras la familia estuvo ausente y lo necesaria que es ahora su cooperación para que hierva pronto la comida. Si a pesar de ésto el cacharro se muestra remiso la cocinera le dará unos golpes con un palo, suaves para no romperlo, pero suficientes para despertarlo a que trabaje. Y llegará a dirigir palabrotas insultantes al fuego que se niega a servirle⁷³.

Ese trato es producto de la creencia “animatista” o “animista” que personifica los objetos inanimados, los “animiza” y establece sus relaciones con ellos como si fuesen seres humanos. Este criterio animador es más persistente con los objetos religiosos, los cuales suelen ser considerados como “personas”, o habitáculos de “personas” sobrenaturales, aún cuando no sean ídolos o imágenes antropomorfas, sino, por ejemplo, simples piedras, caracoles, collares, tambores u otros objetos anicónicos. Así se observa en los cultos afrocubanos. Los tambores, sobre todo, son entes a los cuales hay que darles comida y trato “como gente” o como dioses. En el cabildo de congos de cierta ciudad cubana existe un gran tambor *makuta*, al que llaman *Catalina*, el cual una vez se negó a que lo llevaran a tañer en los funerales de un tamborero fallecido. El tam-

bor se sentía tan abatido por su dolor que para no ir al duelo se hizo muy pesado, tanto que nadie lo podía cargar. Entonces un tamborero le habló, lo halagó dándole sangre de gallo y, viendo que la *makuta* se resistía, acabó por pegarle duramente con unas hojas deshilachadas de palma real, como si el instrumento rehacio fuese un esclavo “emperrado”, y así venció la resistencia del doliente tambor.

Entre los bantús son frecuentes los “nombres glorificadores” en las oraciones y conjuros. “Alabanza es plegaria” dicen ellos. Pero en caso de una gran desgracia, es decir cuando es más premiosa la asistencia sobrenatural, la petición es precedida o seguida por unos atroces insultos a los dioses⁷⁴. Junod registra también las frases afrentosas dirigidas por los hechiceros bantús contra aquéllos. “Hay dos palabras, dice Junod, para designar esa parte de la oración: *holobela* o *holobisa* “regañar a los dioses” y *ruketela* “insultar”⁷⁵. Y si éstos no conceden lo que se les pide, son castigados. Los negros del Congo arrojan al fuego todos sus fetiches cuando éstos, pese a sus ruegos y ofrendas, no los libran de una epidemia⁷⁶.

Las frases de la adulación glorificadora, cuando son ineficaces, son trocadas por el devoto desesperado en vituperios afrentosos, las suaves genuflexiones que inspira la humanidad en iracundos maltratos movidos por la soberbia. Con frecuencia la imprecación se mezcla con la deprecación, la bendición con la maldición, la reverencia con la blasfemia, la ofrenda con el castigo. A la humildad del miedo sucede la insolencia de la ira; a la actitud contráctil la expansiva. Se abaja uno yendo hacia el misterio y luego se va contra él y se le encima. Miedo e ira son las emociones fundamentales que inspiran los ritos que han de allanar las vías de la esperanza⁷⁷.

Observaciones análogas hemos podido hacer en Cuba. Los brujos congos casi siempre intercalan en sus conjuros al *nkisi*, sendas palabrotas apóstrofes de la peor calaña, para excitarlo e impelerlo a que haga lo que se le pide. Esto produce, ¡claro está! la sorpresa de los profanos, mas para quienes están absorbidos en las creencias de la magia ello realza el prestigio del hechicero que tan autoritariamente ordena e impreca al ente misterioso para hacerlo trabajar. No hemos olvidado la indecible impresión que se reflejó en el rostro de una intrépida escritora norteamericana a quien un día acompañamos a que se hiciera una “limpieza” y procurara un “res-

guardo" para el buen éxito de su próximo y largo viaje en avión. Cuando la bruja quiso "arrear" el hechizo prorrumpió en una retronante serie de palabrotas ofensivas y obscenas: *!Carajo! !Cabrón!* etc. Mi amiga nunca abrió tanto sus ojos; pero... ¡el embrujo produjo su efecto! ¡El viaje aéreo fué muy feliz!

Hemos advertido con frecuencia que los improperios más violentos, con que el *tata nganga* acompaña sus conjuros al espíritu de su dominación, son proferidos en castellano. Entre los nativos de Angola, aún en el interior del país, los peores epítetos son los dichos en portugués, como escribe Chatelain⁷⁸. Quizás esta práctica usada por los brujos congos de Cuba sea para que estos insultos en lenguaje de blancos fortifiquen el conjuro; deben "tener más fuerza", por su exotismo, para el espíritu del negro dominado por el brujo. Los negros africanos pensaban que los blancos tenían en su magia fuerzas más potentes que las suyas, a las cuales debían su superioridad en la vida práctica. Así se explicaban el uso del alcohol, de la pólvora, del tabaco, de los cirios, del incienso, del agua bendita, de las cruces y de ciertas "palabras fuertes" que solían oír en boca de blancos airados. El P. Van Wing refiere que los negros que han trabajado con los blancos usan con frecuencia los mismos juramentos, votos, reniegos y blasfemias, los "*mots de colére*", de los ingleses, franceses o flamencos, que ellos oyen con frecuencia en boca de éstos. Pero, aparte de lo que pueda haber de cierto tocante a la influencia de los vocablos imprecatorios de los europeos por efecto sugestivo de su extranjería, de todos modos el brujo conmina al ente conjurado también con palabrotas africanas de sentido muy injurioso. Esos mismos brujos congos suelen decirle a su "prenda": *kotina ngua ko*, que es una ofensa contra "tu madre"; *nkento muya nkala* ó "lesbiana", si el espíritu conjurado es mujer; *mpangui manganone* y *mpangui nkoya* ó "sodomita", si aquél es varón; y otros vocablos igualmente afrentosos así en lenguaje africano como en español, al mismo tiempo que la escupen o golpean para "arrearla" a que "haga caso". Véase el hecho que cita Juan Sojo, ocurrido ha poco en Venezuela. La bruja tenía un espíritu de muerto en una figurilla antropomorfa y lo increpaba diciendo: "José-Félix, estoy brava contigo. Porque no me has traído a X... como te pedí". Y en seguida lo azotaba con una caña "pronunciando airadas palabras, al cabo de las cuales volvía a renovar su petición". Sojo alude también al fanatismo de las personas que, cuando el santo de su devoción no les hace el

“milagro”, lo azotan con furia “desatada en imprecaciones groseras”⁷⁹.

Preguntado un brujo congo por qué insulta al *enkisi* y lo amenaza con golpearlo, nos responde: “para que se caliente y se mueva, para que trabaje”. Es decir, no para que reaccione airado contra quien lo increpa, sino para que se excite, enfurezca o “caliente”, como si fuera una máquina que debe levantar vapor para su función, o una pila eléctrica que debe “cargarse” de energía. La idea de este procedimiento dinamogénico es análoga a la que inspira a los *babalochas* que cuando preparan un *Eleggua* le ponen *pica-pica* en el “fundamento” para que el picor mágico ocasionado por aquella planta (*similia similibus*) le impida “sentarse” y permanecer quieto, y tenga por tanto que estar siempre moviéndose y “trabajar”.

Entre los brujos congos de Cuba hemos observado otra fórmula que suele acompañar a los improperios, a manera de una auto-exaltación de su propio poder o jactancioso reto que hace el hechicero. “*Yo pueo má que too*” solía decir uno de éstos, a manera de estribillo, intercalado en uno de sus cantos para “calentar” a la “prenda”. Lo cual no era obstáculo a que después sustituyera esa frase por esta otra: “*Mundo-Batalla pué to*”, con la cual halagaba la omnipotencia mágica de *Mundo-Batalla*, o sea de su “prenda” así llamada.

Entre los lucumís de Cuba no hemos hallado conjuros acompañados de imprecaciones; no decimos que no existan. Si hemos oído a veces muy fuertes invectivas, “malas palabras”, o *fonfonteno*, según ellos dicen, en ciertos himnos dirigidos a los dioses u *oricbas*, los cuales se entonan con las plegarias cuando ellos no se presentan o no se “suben a la cabeza” de algún creyente. Algunos son verdaderos “cantos de escarnio”, que en Cuba dicen “puyas”, análogas en todo a los que en tales ocasiones son tan usuales entre unos y otros cantadores o entre coros. En un “toque” frecuente dirigido al dios *Changó*, mientras los tamboreros le tocan uno de sus peculiares ritmos sin palabras; el *báyuba*, el *meta-meta*, el *tuí-tuí*, etc., los cantadores entonan a modo de un canto llano unas frases que dicen:

Afá ra güe. Afá ra güe.
Oba o, Aberi ku tá,
Okú, Afá ra güé,

Cuyo sentido alude a la vanidad del dios que lo hace tan *Afá ra güé*, o sea tan “parejero” o “igualón”, que se quiere equiparar al *Oba* o rey. Otro de esos cantos, aún mas ofensivos, contra el terrible dios *Changó* dice como sigue:

“*Eru, Oggodo, kpa mi.*
 (¡esclavo!, “un nombre de *Changó*”, máta-me)
 “*Amalá kpata, ki idya, aró.*
 (preparadora de comida o “tortillera”, no luchas, meditas)
 “*Alasó, eleké, mio.*
 (paluchero, mentiroso, a mí)
 “*Dura dé emi; ki bá, cbokotó*”.
 (párate listo para mí, no tienes en absoluto pantalones).

Todo lo cual, dicho al dios de la virilidad, no puede ser más afrentoso.

Otra “puya” más suave cantada también contra el dios *Changó* en verso yoruba con ritmo y rima, es el siguiente canto:

Omó adó
 (hijo de libertinaje)
Omó adó
Omó otá
 (hijo de piedra).
Omó otá
Iyá ma tá
 (tu madre continuamente hace ruido).
Fe le Idá.
 (ama, o siempre, fuerte golpe).
Erú otá.
 (esclavo de piedra).
Oré mí, guá.
 (amigo, mío, ¡vive, tiembla!).

A la diosa *Yemayá* a veces le cantan: *Afón, afón*, “paluchera” y cosas peores. A *Ochún*, la coqueta y presumida Afrodita yoruba, le dicen para ofenderla: *Gai-gai* (¿de *ai-gua-i*? “no es, no vive”) o *Panchágara*, “prostituta”; o el refrán con retruécanos de palabras: “*Abaiye ye abaiyo*” (lit.: “¡Dueño del mundo! ¡Vana gloria! ¡Hambrienta!”), que se traduce por: “¡ Con tanto orgullo y no tiene qué

comer!" O bien le cantan este otro: *Aya ba-ki-ogá yo ba ilé le* ("La esposa será no exaltada, no tenida por virtuosa, si escapa de casa en la noche"). Se podrían señalar otros casos más.

Debemos considerar también en este género de expresiones denigrantes contra los dioses a ciertos ritmos musicales que, teniendo significación oprobiosa por sí y sin empleo de palabra alguna, "ritmos semánticos", son usuales entre los yorubas. Los tamboreros en los ritos religiosos suelen tañerlos expresamente para mortificar a un *oricha* cuando éste no "se sube a la cabeza" de un devoto a pesar de los llamamientos usuales. Entonces el tambor *iyá* tañe algunas frases rítmicas de convencional sentido insultante como el toque conocido por *bi - obá - yá - re* (que los músicos representan verbalmente por las sílabas *jin - kan - kán - jin - kan*) o el denominado *iddi - lánti - lánti* (o *kan - kan - kan - jin - kan*). Más adelante daremos la música de tales "ritmos semánticos" y su traducción como denuestos.

En su obra *La Psychologie de la Conversion*⁸⁰, escrita principalmente sobre datos africanos, R. Allier ha puesto de relieve el uso de tales palabras. "En la mayor parte de las prácticas de que hemos hablado, dice, ciertas palabras pronunciadas juegan un papel importante. Las fórmulas simples añaden algo a la fuerza de la magia imitativa o a la magia simpática (. . .). Pero si las examinamos más atentamente, percibiremos que su influencia no entra ni en la magia imitativa ni en la simpática". Según Allier, tales formas, o sean esas bendiciones y maldiciones, así como los sortilegios y otras más constituyen un tercer tipo de magia, además de los dos tipos clásicos definidos por Frazer. Pero quizás les corresponda más bien la consideración de simples medios de complementar o reforzar las fórmulas esenciales de la magia, con las cuales se compenetran en prácticas y ritos muy complejos.

Esos cantos y tratos vejaminosos contra los dioses no son privativos de los africanos. Según cuenta Herodoto⁸¹, cuando Jerjes supo que cierto puente había sido destruído se llenó de furia y ordenó que al Helesponto le dieran centenares de azotes como castigo, profiriendo contra él tremendas invectivas. Augusto castigó al dios Neptuno por la pérdida de su flota, prohibiendo que su imagen fuese llevada con las de los demás dioses a las procesiones circenses. Cuando los romanos se enfurecieron por la muerte de Germanicus, apedrearon los templos de los dioses y destruyeron sus alta-

res e imágenes, y lo mismo ocurrió al morir Calígula. También los cristianos fueron dados a castigar a los santos por negligentes. Por ejemplo, en el siglo XVI era costumbre en ciertas ciudades de Navarra cuando era grande la sequía llevar en procesión a San Pedro con rogativas para que lloviera, amenazándolo a la vez con echarlo al río en caso que no accediera a sus plegarias. Los ejemplos a referir no escasean. Aún se observa esa superstición entre aquellos blancos cuyas creencias y tratos con lo sobrenatural se inspiran en la magia, aún cuando se digan cristianos. No es caso insólito que a un santo cualquiera sus devotos le peguen y lo castiguen hasta que acceda al milagro que se le pide. Las enamoradas impacientes suelen quitarle a San Antonio de Padua el Niño Jesús que éste lleva en sus brazos, o meten al santo en un pozo o lo colocan boca abajo, o le dan tratamientos más humillantes, etc., hasta que aparezca el novio rendido. Las blasfemias, que suelen ser más abundantes precisamente en los pueblos de más vida religiosa, no son sino insultos lanzados como descargas catárticas contra las autoridades, así visibles como invisibles, cuando éstas no satisfacen los deseos del creyente. Hay que forzar al númer, y a ello se dirigen las imprecaciones de las palabras, de los gestos y de los sonidos, por su sentido simbólico y por su porfiada y mortificante insistencia. “Quien bien cree, bien reniega” es proverbio que incluyó Lucas Fernández en su *Farsa o Cuasi Comedia*⁸².

De la creencia de que ciertos cantos tienen potencia mágica nace a veces la idea de su “propiedad intelectual”, por la cual sólo pueden entonarlos adecuadamente las personas a quienes pertenecen, las que los crearon por su propio genio o por el favor de una inspiración sobrenatural y han experimentado su eficacia. Nadie más que su dueño puede cantar esa tonada, sólo él sabe cómo entonarla y cualquier otro individuo que no conociera su secreto la cantaría con imperfección y riesgo de acarrearle un mal por su irreverencia o sacrilegio. Así como un ídolo o fetiche sólo puede ser usado por aquél para quien fué hecho o, en ciertos casos, por quien lo obtuvo como herencia de sus antepasados aceptada por los dioses. Tal “propiedad” o exclusividad personal de ciertos cantos ha sido observada entre los indios de América como entre los negros de África⁸³. En Cuba hemos encontrado la “propiedad” personal de las imágenes y los símbolos de los dioses y de los adnículos del culto, pero no la propiedad de ciertos cantos, salvo quizás la de ciertos conjuros y nombres de las “prendas” en los

ritos de la congrería; pero en estos casos se trata de fórmulas secretas, poseídas sólo por los favorecidos, más que de una acatada exclusividad de ellas. Es la reserva esotérica la que las conserva para el uso personal, pero si fueran conocidas serían utilizadas por todos, hasta en contra de su poseedor que desprevenido abandonó su secreto.

Las palabras, aún las más fuertes, los versos y sus ritmos son a menudo insuficientes. Las plegarias y conjuros no siempre tienen respuesta. Entonces el creyente, sacerdote, brujo o poeta, tiene que acudir a otros medios de reforzar su potencial. Se acentúan más y más los ritmos de la expresión, se alza la voz, se le dan inflexiones sugestivas de súplica, de ira, de erotismo, de desprecio, se entonan las palabras articulándolas en melopeas y melodías, se canta, se golpea el suelo, se chifla, se tañen especiales instrumentos sonoros para despertar la sacripotencia inerte, se unen a las palabras y cantos rituales ciertos ademanes y acciones de sentido simbólico, como un lenguaje más de representación mimética o de sugestión homeopática; en fin, se baila, y también a los esfuerzos del "poeta" se unen los del "experto especialista", los del grupo congregado y hasta los de la tribu entera.

No se trata entonces de una decoración estética de los vocablos para la mayor solemnidad de la ceremonia; el lenguaje adquiere espontáneamente expresiones más y más enfáticas, más impregnadas de emoción y así llega a la fuerte acentuación rítmica y a la modulación tonal, todo por reflejo de la acrecida emoción que provoca un impulso más enérgico de vitalidad. El individuo necesita más "poder" en sus palabras y trata de creárselo. Por esos versos rítmicos, que se declaman enfáticamente o se entonan y cantan, se llega a los fuertes "encantamientos" de los hechiceros. "Donde éstos hacen sus operaciones, la música se acerca a la entonación litúrgica, y de los cantos de los brujos va pasando a través de los tiempos, por una larga cadena de herencias, a las liturgias de las más altas religiones"⁸⁴, o sea al "canto llano". Entonces se aviva la fuerza de los versos. Son palabras en llamas. El conjuro adquiere más potencia mágica; "se carga", como diría un brujo afrocubano, con fuerza de sonoridad, como se cargan los hechizos con el alcohol de la *chamba*⁸⁵, con la explosión de la *fula*⁸⁶, con el humo del tabaco, con la llama y la luz del cirio, etc. El conjuro así "cargado" con el canto es un "encanto", o sea un "encantamiento" o "encantación". Como escribió Combarieu, "el encantamiento es el

prototipo del arte musical. Todo ha salido de ahí; técnica del cantor, ciencia del ritmo, lirismo. La música y la poesía salen de la magia oral⁸⁷. La música puede ser una vía de la mente hacia la metafísica y por ella se entra en trato con los dioses, los ángeles, los demonios, los fantasmas y los entes misteriosos que animizan las cosas de la naturaleza; y nace la melodía para el lenguaje con lo ultrahumano.

Según Wundt, fueron las más fuertes emociones provocadas por la actividad del culto las que causaron un constante aumento en el énfasis de la parte musical y esto condujo particularmente al desarrollo de la expresión melódica. Para los Chadwick la poesía no es en su origen sino “una expresión oral cantada” (*sung peach*). por distinción de la “expresión meramente hablada”⁸⁸. Esta opinión parece coincidir con la de Hornbostel, para quien la poesía, o mejor dicho, el “verso hablado”, no es conocido sino en fases ya avanzadas de la civilización. “Originariamente, dice, no hay más que el lenguaje cotidiano y el canto, o sea *poesía formulada tonalmente*. Las palabras y la música vienen a la mente del cantor como una sola inspiración, la tonada se forma con el primer verso. . .⁸⁹”

Sin embargo, parece que entre el lenguaje hablado y el cantado pueden darse fases intermedias. La recitación, la declamación, la paracataloghé de la tragedia griega no son ya palabras meramente articuladas; pues por su modulación y por su énfasis rítmico se aproximan al canto; pero sin llegar a serlo. Acaso sea prudente decir aquí, como los Chadwick: “La diferencia entre “*chanting*” y “*singing*” es cuestión que dejamos para los expertos. Suponemos que la primera forma era más monótona y que la otra permitía más variación; si bien la diferencia debía de ser sólo de grado⁹⁰. Entre la recitación y el canto no hay sino una mayor o menor variedad en las tonalidades orales, en los ritmos, en el énfasis de la modulación.

De las investigaciones hechas con criterio científico por los Chadwick acerca del origen de la poesía, parece que en los pueblos nórdicos el canto se usó sólo para la poesía mántica o de inspiración sobrenatural y quizás exclusivamente con ese objeto antes de que se introdujera la música eclesiástica⁹¹. Todos los antiguos textos de pueblos nórdicos en cuanto a poesía cantada se refieren exclusivamente a conjuros. Los Chadwick han encontrado también estrechas conexiones entre la inspiración mántica y la música en

los hebreos, los tártaros, los polinesios y los antiguos griegos. La antigüedad de la conexión entre la música y la poesía sacromágica, según Chadwick⁹², parece demostrada, al menos en Europa, por el hecho de que el vocablo inglés “song” (“canto”) es casi idéntico a la palabra griega que significa “voz de una deidad”, “expresión mántica”, etc. Análogamente debió de ocurrir en otras culturas. “En Europa, y quizás en Asia, los conjuros parecen haber ejercido una de las más importantes influencias en la historia de la música”⁹³. Sin duda, sucede lo mismo en Africa, donde sus pueblos han estado siempre tan sumergidos en la magia.

No puede decirse que toda la música es “poesía”, como un éxtasis místico; pero, sin duda, en el efecto del sonido por sí mismo se ha encontrado una trascendencia de magia. Así entre los hombres primitivos como entre los modernos. Es sobre todo difícil no aceptar la idea de ese “largo y acariciador arrebatado que sólo los músicos conocen y del cual sólo ellos saben las delicias que promete (...) ese impulso espontáneo, mil veces más intenso y vivo en la improvisación que en cualquier obra compuesta”⁹⁴. Es el soplo vital de la inspiración que no sólo a los músicos lleva al arrobamiento, sino a los poetas y a todos los artistas, y a los místicos, los suicidas, los héroes y los amantes, cuando se sienten arrebatados al paroxismo sublimador de su apasionada emoción; y hasta sobrecoge al científico cuando pronuncia su *fiat* creador y sabe que la creación queda hecha. ¡Eureka! En éxtasis, y a veces hasta cantando, se va al sacrificio, a la muerte, como al amor y a la belleza. Si hay magia, no podrá dejar de haberla en la música. En toda creación hay un misterio. La “música de verdad” es bruja. No es sólo la música negra, si es buena, la que tiene un “secreto” o el hálito de un demonio.

Cuando se alza enfáticamente la voz ya se va hacia la música oral, por la declamación y por los fuertes y muy insistentes ritmos. Recuérdense las frases espontáneas que son usuales de la multitud cuando para expresar su vehemente deseo en una plaza de toros grita al unísono, repetidamente, a ritmo muy acentuado y con acompañamiento de palmadas: “¡otro to-ro!. . . ¡otro to-ro!. . . ¡qué lo ma-ten!. . . ¡qué lo ma-ten!. . .” etc. En los momentos en que estamos escribiendo estas líneas en la Habana, oímos la algazara de una multitud de estudiantes universitarios que se han apoderado de un tranvía y, al repiqueteo rítmico de su timbre de aviso, van manifestándose contra un político nefasto, gritando con voces que

ya casi son canto: *¡Que se va-ya!... ¡Que se va-ya!... Y recordamos otros ritmos populares muy repetidos hace años a voz en grito en análogas ocasiones. Por ejemplo: "Pa Cha-pá-rra. Pa Cha-pá rra" y "Kin-kón, que se vaya Ramón. Kin-kón..."*, etc. Estas expresiones de la emoción popular son ya más elaboradas. A veces esos versos políticos toman en Cuba forma estrófica de coplas, con acompañamiento de música, muy rítmica, de las cuales podría hacerse una copiosa colección folklórica, tan realmente significativa para la historia política de Cuba, desde los tiempos coloniales a los republicanos, como las poesías de Heredia y otros grandes poetas. Son frases emotivas que colectiva y espontáneamente se fortifican por la alta sonorancia y el ritmismo. En ellas va a estallar el canto. Sólo falta para ello que la vívida emoción lleve a las palabras una mayor variedad de tonos.

Pero aún en el canto habrán de reflejarse las originarias emociones inspirativas. Estas comenzaron por dar especiales inflexiones al lenguaje y seguirán moldeando la expresión cantada, dándole matizaciones inefables. Así ocurre en todo canto, como en toda poesía y toda música, cuando música, poesía y canción son verdaderamente "sentidas" y no meras "producciones" de artificio. Y esto habrá que tenerlo más en cuenta al tratarse de las artes sonoras africanas, siempre muy cargadas de emotividad.

En rigor, ninguna poesía está completa sólo con ser escrita, porque la más precisa ortografía fonética es aún incapaz de fijar en el papel todos los elementos fónicos de valor expresivo que componen el poema. Aún el mismo lenguaje oral es insuficiente, más lo es sin duda el escrito. Las emociones rebosan de sus moldes y el poeta, más allá de cierto radio, es tan iletrado, agramático o ingráfico, como los "primitivos". ¡Cuánto haría un poeta para poder escribir todos los ritmos, inflexiones tonales, timbres y *tempo* de su poema, para que el lector y el recitador se aproximaran siquiera a la plenitud de su creación! El poeta no puede hacer más que sugerir la entonación de sus versos, pero ésta queda siempre al gusto del recitante. La poesía negra, aun más que la blanca, requiere la recitación. La poesía mulata de Cuba no llegó a su plenitud sino cuando encontró una recitadora, también mulata y genialmente emotiva, como Eusebia Cosme, a quien tuvimos el honor de apadrinar, presentándola al público en 1934⁹⁵. La poesía afrocubana en sus más típicas creaciones necesita ser "ejecutada" de viva voz, así como una sinfonía precisa de la ejecución orquestal,

para no quedar en insonoras composiciones; sólo en un arte empautado, como en meros "guiones", que espera la acabada realización de sus estéticas potencialidades por medio de los sonidos.

Es precisamente con referencia a la música negra, que Hornbostel previene contra el error, muy corriente, de creer que un canto cualquiera puede ser siempre escrito con la debida semietecnia en el pentagrama, aun cuando sea con el auxilio de signos diacríticos y frases aclaratorias. Ya hemos dicho, y habrá que repetirlo, que la música de los negros hoy no puede ser escrita por falta de un sistema adecuado. Pero, en rigor, ocurre lo mismo en cierto grado con las de los blancos. Creer en la posibilidad de tal escritura, dice Hornbostel "es un típico prejuicio europeo, surgido de la evolución histórica de nuestra propia música y de nuestra común manera de pensar. Los mismos cantantes dan por lo menos tanta importancia, a veces mayor, al timbre de la voz y al modo de emitirla (...). Los pueblos y sus músicas no se distinguen tanto por lo que ellos cantan como por la manera cómo lo cantan⁹⁶. El arte del músico, del cantante o del poeta, no está sólo en "reproducir" lo que la tradición oral o escrita de una obra ajena ha puesto ante él como transcripción de una "producción" estética; su arte ha de ir más allá, ha de añadirle algo personalísimo por su parte, algo por él "creado", o sea la interpretación de las inflexiones típicas e inefables de la creación original, que nadie, ni su propio autor, ha podido transmitirle y que él tiene que comprender, adivinar y producir a su modo, y a veces hasta superarlas si puede, sumando su propia genialidad a la obra ajena. La imposibilidad de fijar en toda su integridad la obra musical o poética apenas creada y de transmitirla a otro, hace que todas las audiciones de una sinfonía, una canción o un poema sean distintas, según fuesen los intérpretes; hace que el blanco no pueda interpretar las músicas ni las canciones del negro, al menos sin "blanquearlas" un tanto, y que éste a su vez e inevitablemente, cuando ejecuta música euroccidental, lo haga siempre dotándola de cierta penumbra negroides y de una morbidez peculiar. Esa intransmisibilidad cultural de la música negra a los ejecutantes blancos y la permeabilidad de la música europea por aquella otra, aunque una y otra sean cosas de cultura, explican muchas de las peripecias históricas de la música africana fuera de su continente aborigen y de sus hijas las músicas afroamericanas.

La compenetración de las sonoridades tonales con las verbales

en el arte primario es tan íntima y común que a veces persiste aún cuando la expresión vocal carezca de sentido, bien porque consiste en voces rituales arcaicas, de significación ya desconocida, o por limitarse aquélla a una simple modulación de sonidos con valor meramente fónico y no semántico. La voz entonces no es sino un sonido más, una sonoridad oral que se hace música para la expresión de lo inefable. La mayor parte de la poesía salvaje se compone de canciones, ha dicho Codrington; añadiendo que no conciben la poesía sin una tonada, si bien existen tonadas sin palabras, con sonidos crales fuera del lenguaje⁹⁷. Por esto ha podido Migeod observar en Africa que “el cantor, al querer traducir su canto, a menudo da una versión totalmente distinta a la que da otro, y por lo general, al ignorar el sentido justo, se contenta con decir que son “palabras de canto” o sean sin sentido”⁹⁸.

Para algunos, esa invocabilidad del canto fué característica de su fase originaria. Se ha opinado que la música en su origen fué una “*vocalizzazione a cui la parola era estranea*”, y que más tarde “las religiones, aún investidas de las formas originarias de canto y danza, y con mayor complejidad de atributos morales y sociales, queriendo propagar sus mandamientos y preceptos por medio de esa forma técnica ya adquirida, tuvieron que adaptar la música a ese propósito didáctico sustituyendo para ello la palabra a la primitiva “*vocalizzazione*”⁹⁹, o sea a la mera oralidad invoculada. Sin embargo, no parece necesario que la evolución religiosa haya tenido que llegar a esa supuesta fase de catequismo de sus mandamientos socialmente normativos para que la palabra se uniera entonces a la música.

No es inverosímil que desde sus orígenes entraran en los cantos, ciertos sonidos orales sin sentido en el idioma general; pero no hay motivo para creer que éstos antecieron necesariamente a la inserción de las palabras en la música y ni siquiera que aquellos sonidos inarticulados carecieran en realidad de significación, es decir que no fueran sonoridades de un lenguaje, acaso misterioso, como de jerga críptica, creadas para las comunicaciones sobrenaturales, pero en definitiva de un verdadero lenguaje. Las observaciones de las liturgias afrocubanas no comprueban esa hipótesis de la antecendencia de la oralidad invoculada en los cantos aun cuando ésta no sea desconocida.

Se ha supuesto que “el negro no se interesa por las palabras del canto; para él éstas apenas son como perchas verbales donde

aquél cuelga la red de sus ritmos y melodías”¹⁰⁰. “O lo que es lo mismo, dicho sea en sentido general y algo figurado, en los rituales primitivos la tonada o sea la expresión rítmica vale más que la ideológica de las palabras. De donde se deduce que, aparte de su contextura musical, las palabras por sí pueden significar muy poco. Ellas están casi totalmente desprovistas de significación fuera de su referencia a su acompañamiento meramente musical. Su sentido consiste no en lo que dicen sino en lo que impulsan a ejecutar; de ahí que toda su vitalidad las abandone cuando se las divorcia de su estructura ritual. Esas fórmulas verbales no tienen suficiente contenido propio para absorber riqueza alguna ideológica... “Sería igual, añade Marett¹⁰¹ que extraer un sentido literario de la lectura sucesiva de las palabras alfabéticamente seriadas de un vocabulario, tratar de encontrar un contenido religioso a esos innumerables vocablos que compilan los etnógrafos de los ritos primitivos. “No tienen otro valor, dice, que la voces sin sentido de las salomas marineras, las cuales nada significan fuera del estímulo neuromotor que les imparte su ritmo”.

Todo esto es parcialmente cierto y en Cuba hemos podido observarlo; pero creemos que ese criterio es demasiado generalizador. Es seguro que en ocasiones el fraseo rítmico de un tambor *por sí solo* tiene un sentido sagrado. También es verdad que en algunas liturgias de los negros la frase musical es lo más importante y las palabras son meramente como adornos, a veces sin sentido conocido. En este último caso esos vocablos suelen ser ininteligibles, por crípticos o por arcaicos, y precisamente por su obscuridad tienen un sentido de misterio que ayuda a la ilusión de lo sobrenatural. Son voces misteriosas que sirven para “espesar el secreto” alrededor de las fórmulas mágicas, como ha dicho una etnógrafa en caso semejante¹⁰². Los himnos a los cuales se atribuye una fuerza operatoria deben ser muy antiguos. Su sentido se nos escapa hoy, y por otra parte, cuando los negros los ejecutan, es visible que se preocupan poco de comprenderlos. En la exaltación religiosa extraordinaria en que se hallan, procuran sobre todo seguir el ritmo y conservar la melodía. La mayor parte de sus cantos, en su simplicidad y su energía salvaje, repetidos con ardor y convicción, son extremadamente impresionantes y forman escenas inolvidables para el que es testigo de ellas”¹⁰³. Mediante esas voces misteriosas se crea un concepto metafísico, a manera de un símbolo perceptible que quiere significar algo elusivo e inefable.

Esto aparte, también hay que tener en cuenta que esa difícil o imposible inteligencia de los vocablos en los cantos africanos, se deriva en gran parte, como indica Lestrade en relación a los bantús, de otra característica, cual es el estilo muy metafórico y exclamativo de las expresiones usuales en ese género de composiciones, lo cual hace que para el ignorante del idioma y aún para el no iniciado en las tradiciones vernáculas, ciertos vocablos de sentido mitológico no sean comprendidos y parezcan sólo de valor fonético y sin contenido semántico. Tal como acontece entre los blancos sin cultura histórica en casos análogos. ¿Qué pensaría un guajiro cubano si oyera intercaladas en una canción palabras o exclamaciones para él tan incomprensibles como ¡Atabeira!, ¡Hespérides!, ¡Icaro!, ¡Proserpina!, ¡Quetzalcóatl!, ¡Walkiria!, etc. Le sonarían en sus oídos como un mero tarareo de bella sonancia, pero sin traducción idiomática ni resonancia de pensamiento. Como, sin duda, le ocurrirá a la mayoría de nuestros lectores al leer esta palabra, de fonética y lírica musicalidad, que a continuación escribimos: ¡*Jitanjáfora!* ¿La entiende el lector? Probablemente no, porque para él carece de significado. Pero los poetas y los músicos, tanto negros como blancos, pueden aprovecharla con rendimiento estético.

Por nuestras observaciones de los ritos afrocubanos, parece que en las expresiones más secretas y trascendentales, como son la invocación individual del espíritu invisible, la elaboración de los hechizos y las ceremonias de consagración, las palabras que predominan son meras frases verbales, lisamente pronunciadas o recitadas con algún énfasis, rezados rítmicos y, cuando más, breves versículos acompañados de simples modulaciones melódicas, sin música instrumental. La importancia mística del rito secreto parece exigir en estos casos el máximo de recogimiento y por eso se evade toda posible distracción que pueda derivarse de los sonidos artificiales de los instrumentos. ¡A solas con el misterio! La música de tambores y demás instrumentos casi siempre interviene cuando los ritos se hacen colectivos y más si son danzarios, en cuyo caso refuerzan, acentúan y complican los ritmos con sus batimientos percusivos, y suman al sentido de las voces del canto el del lenguaje de sus instrumentos, pues éstos a veces “hablan lengua”. En otros casos, que por públicos suelen ser los únicos presenciados por los exploradores, la música tiene a su cargo la expresión de los ritos más ac-

cesibles a la multitud de los extraños o no iniciados, y las palabras de los cantos toman en ellos una posición secundaria.

Pero, también en actos de expansión colectiva ocurre lo contrario, pues los negros en muchas ocasiones se entregan a los cantos, deleitándose mucho en ellos, precisamente por el sentido de las palabras, improvisadas o tradicionales, históricas, picantes, satíricas o comentadoras de los sucesos de actualidad, más que por la impresión de los ritmos rutinarios, que ellos saben de viejo. Así ocurre, por ejemplo, en ciertos cantares de los negros de Nigeria: “Las palabras son siempre interesantes, tanto que la gente presta poca atención a la monotonía de la música...” “Los cantos son sencillos y sus palabras llenas de significado. Cuando el líder o una cuarta persona (...) inicia un canto, va dando la vuelta por el círculo de los concurrentes cantándoles tres veces, de manera que cada uno puede aprender la tonada y el verso y luego cantarlo todos juntos”¹⁰⁴. En Cuba hemos observado estos cantos, así entre yorubas como entre congos y carabalís, en los cuales el sentido del verso dicho por quien “levanta” el canto, o lo “inspira” como generalmente se dice, constituye el principal atractivo. Sobre todo en los populares “cantos de puya” y los de “*managua*” o desafío, de los cuales no podrá prescindir quien pretenda estudiar las expresiones musicales y poéticas de inspiración afroide, a que se dan las poliétnicas musas de Cuba. En esos cantos, invirtiendo la metáfora arriba citada, la línea musical sólo es como una cuerda tendida sobre la multitud en la cual los cantadores cuelgan las palabras como flores frescas, vistosas y fragantes de una guirnalda.

Esto no quiere decir que en otros casos no sea la música por sí, y no sus aditamentos lingüísticos, lo que más valga en los cantares. Es indudable que el arte de la sonoridad oral, aunque invocabulada, puede dar expresiones inefables, que el lenguaje humano es incapaz de decir. El efecto estético de esa expresión, oral pero verbal, es el que los poetas modernos tratan de producir por medio de palabras cuyo valor fónico predomina sobre el semántico. El gran crítico mexicano Alfonso Reyes, tomando una palabra de ese género inventada por el poeta cubano Mariano Brull, lo ha denominado *jitanjáfora*¹⁰⁵.

Este fenómeno de la ultraideación derivada del mero valor eufónico, lírico o musical, tendrá diversas explicaciones. Puede considerarse, por ejemplo, con Tarchetti, que el reino de los sonidos “es

más extenso que el de las ideas, pues crea estados mentales que nadie puede determinar ni darse razón de ellos". Y si se piensa que el sentimiento precede al pensamiento y la emoción a la idea, podrá inferirse que el valor fónico es anterior al ideativo, o que "la música es anterior a la palabra" como algunos sostienen¹⁰⁶, la *jitanjáfora* será así un lenguaje preverbal. En cierto modo eso ocurre en el tierno niño. Para él, el lenguaje humano que oye carece de significación verbal o idiomática. Pero los sonidos, el tono de su modulación y el ritmo, que impresionan distintamente sus oídos, provocan en él reacciones emocionales, a modo de indecibles estados de placer o de desagrado que van determinando su conducta. O bien podrá creerse que hay un "arte de pensar con sonidos y sin conceptos"¹⁰⁷ y entonces la *jitanjáfora* podrá ser también un lenguaje ultraverbal para llegar a sutilezas mentales que se escapan a los lenguajes y a las cristalizaciones de las ideas.

De todos modos, esa ultranza a que llega el valor fonológico, más allá del ideativo o antes de que se plasme en pensamiento, este efecto mélico desprovisto de toda ideación, es decir el valor *jitanjafórico* de la eufonía, es estimado por el negro africano. "Este posee el don de apreciar una expresión musical por sí, independiente de lo que ello ha podido traducir", según Coeuroy y Schaeffner¹⁰⁸, quienes añaden: "La música africana ha sabido sentir y expresar la belleza del ritmo desnudo sin vestimentas de melodías", tal como Stravinski ha podido captarlo, sentirlo y reproducirlo¹⁰⁹.

Wallascheck¹¹⁰ ha notado esos cantos sin palabras o con voces breves, vocablos rotos, sílabas desarticuladas, frases ininteligibles, o como alteradas en desvarío de la memoria, con que el hombre primitivo se limita a dar sonoridad oral, idiomáticamente insignificativa, a su efusión rítmica. En los cooroborís australianos las mujeres dan el ritmo sacudiendo cueros de animales atirantados sobre sus piernas y entonando una cantaleta sin articulaciones de vocablos, como el zumbido de la gaita. Schaeffner, en su obra acerca del origen de los instrumentos de música¹¹¹, ha referido cómo abundan los cantos mágicos sin palabra alguna, con la sonoridad oral sustituida por el trémolo producido con un golpeteo de la mano en "la nuez de Adán", o por el batimiento de un labio con otro, (que unos a lo científico llaman "popsismo" y en Cuba a lo criollo pudiera decirse neológicamente "bembismo" o con el vocablo "bembeteo", ya usado con otra acepción); o reducida aquella expresión oral sonora a una simple vocalización o canto de sólo vocales o

de cualquier galimatías intraducible. Maspero asegura que en las religiones orientales el simple sonido oral insignificante y el "ruidismo" vocal poseían una eficacia superior a la que tenía el simple contenido de las fórmulas¹¹². Clark Wissler, en su obra *The American Indian*, inserta varios poemas indígenas de guerra, himnos y oraciones cuyos versos están llenos de sílabas carentes de significado.

En Africa esa manera de expresión es frecuente. Alice Werner compara ciertos cantos de los negros del Africa Central a las salomas de los marineros y dice que a veces consisten sólo de pocas palabras, con un estribillo de sílabas insignificantes, que en ocasiones no son sino sonidos de vocales abiertas, como *e, e, e, o, o, o; úo, ya, jo*, etc¹¹³. En relación con esta peculiaridad africana hay que recordar de nuevo que las palabras de muchos idiomas de Africa son tonales, es decir que su sentido se deriva no sólo de sus articulaciones vocales sino también de los diferentes tonos con que se emiten cada una de sus sílabas y del ritmo de su fraseo. "Tan esto es verdadero, según ha observado recientemente Herbert Pepper, que una frase hablada, si se la priva de su articulación idiomática, sin que le queden más que el sonido y el ritmo como elementos de expresión, aun así podrá ser entendida. Los ejemplos son numerosos y no hay por qué citarlos. En conversaciones lejanas, abandonando el mecanismo de los vocablos, el indígena se expresa únicamente una sola sílaba, por ejemplo *Ke*, capaz de oirse a gran distancia. Y así ocurre con los lenguajes de tambores, de trompas o de pitos, los cuales no hacen sino reproducir ese fenómeno de la presencia de sonidos musicales en el lenguaje. Nosotros tenemos registrados, en apoyo de esa tesis, un vocabulario de más de 2,000 palabras ejecutadas por los tambores de madera del *Ubangú*; otro parecido emitido con pitos por los negros del Logone-Tchad, y otros numerosos ejemplos gramaticales, con diversos sistemas de numeración, anotados en el Gabón, en el Camerón y en la Nigeria". "Nuestros instrumentos africanos, dice H. Pepper, pueden improvisar sus frases sonoras y hacerse comprender como lenguaje, y como parlantes tener participación en una ceremonia cualquiera". Por lo cual esos cantos de sílabas o "vocales abiertas", que parecen insignificantes para el extraño, a menudo conservan para el indígena conocedor todos los elementos tonales del lenguaje hablado, mediante los cuales y la manera rítmica de emitirlos aquél logra entenderse con sus coterráneos, ayudado por los instrumentos que

acentúan las sonoridades y gradaciones de las entonaciones orales, o sin ellos cuando la distancia no los hace necesarios. En el próximo capítulo trataremos del valor semántico que por sí, sin palabras, tienen ciertos ritmos en las músicas africanas que aun se conservan en las liturgias negras de Cuba. Aquí es frecuente, sobre todo en los cantos congos, oír cómo estos empiezan a veces por una especie de tarareo de una vocal o sílaba, que entona el solista antes de pronunciar la frase idiomática de su canto. Se supone generalmente que ese inicio es sólo para llamar la atención de los demás cantadores a que se preparen para los estribillos. Sin duda, ese es uno de sus efectos; pero, habiendo preguntado en algunas ocasiones, nos han respondido: “Es llamando al *nkisi*”, o sea al espíritu; o “Es para saludar”, sin haber podido lograr una explicación más concreta.

No hay pues, que tener como cosa segura que esos monosílabos de simples vocales son siempre idiomáticamente sin sentido alguno. Por ejemplo, en el idioma yoruba la vocal *o* se usa como voz que añade un sentido enfático a la locución; en otros casos esa misma *o*, con diferente tono, equivale a una palabra que expresa aprobación o aquiescencia a lo que se oye. Entre los viejos lucumís de Cuba se oía con frecuencia ese *o* repetido, que no era una simple interjección admirativa, como el “¡oh!” castellano. Cuando en las ceremonias religiosas solía “subirse a la cabeza” un *oricha* o “santo”, es decir cuando un feligrés caía en trance de posesión, el ente sobrenatural al llegar solía dirigirse al grupo de los devotos en lucumí con estas palabras: *gbogbo okú-o-yuman*, que no son sino un saludo (*gbogbo* “todos”, *okú*, “salutación”, ó “enfático”, *dyumó* “juntos”). Y la grey respondía con una larga y repetida *o* que no era un sonido invocatorio sino un vocablo monosílabo de asentimiento, análogo al final *amén* que se emplea frecuentemente en la liturgia eclesiástica. Es fácil para el viajero ignorante de los idiomas africanos oír esas meras vocales reiteradas y creer que no son sino sonidos sin valor lingüístico, porque no lo son para él. Todo lo cual no quiere decir que en los cantos negros no sean frecuentes esos sonidos vocálicos, intercalados como expletivos o pronunciados simplemente como en un tarareo, para llenar el canto y sostener la frase musical. Los músicos y cantadores de los ritos afro-cubanos conocen esos trucos para ajustar las palabras a las exigencias de los ritmos.

La *ululation*, como dicen en inglés, o la *ululación* o *ululato*, co-

mo pudiéramos decir en castellano, (ampliando la acepción corriente que ya tiene esa voz onomatopéyica) es común en ciertos cantos de los bantús, como salutación a los muertos, tanto que algunos misioneros cristianos han conservado en sus iglesias esa forma oral, unida al palmoteo rítmico, como rito reverencial en el momento de la consagración de la Santa Eucaristía¹¹⁴. Kirby ha encontrado con frecuencia esas voces “o mejor dicho sílabas sin sentido particular, o puramente interjeccionales” en los cantos bailables de varios pueblos bantús¹¹⁵. Esta manera de cantar sin palabras no es privativa de los congos, pues se usa en otros países africanos. Así, entre los achantis, Cardinall observó en cierta danza que uno de los bailadores cantaba como solista y los demás, sin dejar de bailar “le respondían con un *m - m - m - m...* muy bien entonado¹¹⁶. Generalmente es en el estribillo a cargo del coro donde se oyen esos sonidos inarticulados. Así los halla A. J. N. Tremearne entre los ankuoi de Nigéria, en cuyos cantos el coro repite las últimas palabras del solista o entona simplemente un largo sonido de o ó *um*¹¹⁷. Puede decirse que el uso de sonoridades orales sin sentido, interpoladas en los cantos o en vez de sonidos vocabularios, es frecuente en la poesía que ha de entretenerse con la música, aún en las grandes composiciones artísticas contemporáneas, como puede verse en las óperas de Wagner; son otras tantas “licencias” poéticas, como las prolongaciones o supresiones de sílabas, las deformaciones de palabras y frases, la incrustación de interjecciones y demás trucos y ripios a que acude el versificador, obligado por las exigencias del ritmo, de la rima, de la morfología estrófica y de la efusión que lo inspira.

En esta categoría de sonoridades orales invocadas debemos comprender ciertos breves sonidos a modo de zumbido, hechos a boca casi cerrada y con tono gutural, que los negros suelen intercalar en algunos de sus cantares rituales que hemos observado en Cuba, sobre todo entre los ararás y los congos. No se trata de un sonido prolongado como para sostener un tarareo sordo, sino de sonoridades expresamente usadas sin significación propia, al parecer críptica o desconocida, o para sustituir ocasionalmente ciertas voces que no se pueden decir en el canto, como sucede con los nombres secretos. Un ejemplo, en los siguientes versos dialogales de saludo invocatorio a una “prenda” o *nganga*, como rito de los congos en Cuba:

Solo: *Malémbe lémbé,*
Malémbe ya...
 Coro: *Malémbe lémbé,*
Malémbe m... m... m... m...
 Solo: *Malémbe lémbé,*
Malémbe ya...
 Coro: *Malémbe lémbé,*
Malémbe m... m... m... m...

Estos versos, cuando no hay coro y sólo está presente con el hechicero un consultante o su acólito, éste sustituye al coro y es quien dice la frase responsorial, como hace el sacritán en la misa católica. Si el brujo está solo, entonces él mismo dice la antífona y la respuesta. El sonido invocabulado, que aquí hemos representado por *m... m... m...*, va siempre al final de los versos; en los cuales, dicho sea de paso, pueden fácilmente advertirse muy acentuados aspectos rítmicos de consonancias, aliteraciones, etc.¹¹⁸. Parece ser una transculturación afroamericana de esa sonoridad invocabulada la que Zora Neale Hurston ha registrado en los cantos religiosos de los negros angloamericanos de todo el Sur, la cual ella denomina *hum*, consistente en “la continuación de un canto en tono *pianissimo* y sin palabras”. Además, los africanos usan alguna otra sonoridad oral, que hemos oído con frecuencia entre sus descendientes de Cuba, cual es la que se produce pronunciando en alta voz un sonido prolongado de *o*, mientras con la mano se dan golpecitos sobre los labios de manera que se oye como si se dijera *bo... bo... bo...* Lo hemos notado entre ararás, yorubas, abakuás y congos y siempre en arcaicos ritos mortuorios o relacionados con los antepasados; tal como Shropshire lo observó entre los bantús de Africa. Por esta circunstancia pensamos que ese sonido oral no sea de un valor meramente fónico sino que represente como una voz misteriosa, de un lenguaje con los espíritus de ultratumba, análoga al ruido de la bramadera o el zumbador. Esta expresión es meramente exclamativa, sin sujeción a ritmos, y suele intercalarse en las liturgias sin relación con los cantos.

Así mismo hay que tener presente que las oraciones entre los negros africanos son a veces implícitas. No necesitan formular una petición concreta. Basta con invocar a los númenes y con llamarles simplemente la atención sobre los campos secos, el paciente agonizante, el hechizo en preparación, la persona que hay que

“amarrar”, etc. Ya con esto la potencia sobrenatural, dios o antepasado, sabe lo que tiene que hacer¹¹⁹. Un ejemplo de esta actitud ante los dioses puede hallarlo el lector en los textos vodú-congos que dieron origen al supuesto *areíto de Anacaona*, el cual dimos, con su traducción, en el capítulo I del presente estudio. (*Bomba!... Kanga bafioté... Kanga mundele!... Kanga ndoki!* etc.). Allí el conjurador no hace sino llamar a los poderes sobrenaturales, sin decirles nada concreto del motivo del llamamiento. ¡Ya saben lo que se quiere de ellos! Es la misma actitud del creyente que va a consultar al congo *tata-nganga* o al lucumí *babalao* acerca de una enfermedad. No le da noticia alguna de ésta, ni de su origen ni de sus síntomas. Si el hechicero o sacerdote está inspirado de verdad por “los seres del espacio” que éstos le digan la dolencia que el paciente tiene y cómo se debe curar. Si no posee siquiera la facultad de averiguar la enfermedad, que es presente, ni sus causas, que son pasadas, ¿cómo va a tener la de saber cuál ha de ser el tratamiento y cuál será su resultado, que son cosas de futuro? En este sentido, pues, el antifonero invoca al espíritu y encamina su atención, el coro se limita con su ululato a expresar su adhesión en forma reverencial, en un lenguaje de simples e insólitos sonidos cuyos propósitos entienden en el otro mundo.

Por otra parte, no hay que olvidar que las canciones más populares e improvisadas de los negros están compuestas para un determinado grupo social, a veces muy restringido, en el cual el lenguaje tiende a formalizarse en expresiones usuales, “dichos” conocidos, muy impregnadas de sentido folklórico, y de clara resonancia local, las cuales raras veces pueden ser apreciadas por los forasteros. No se trata, pues, de que el negro sea “indiferente” al sentido de los vocablos en sus canciones, sobre todo en las acompañadas de baile, como alguien ha sostenido hasta considerar que ello es un carácter “racial” invencible. No es en rigor que el negro que canta “desvalorice” la significación de las palabras. En las más de las ocasiones esa abundancia de voces incomprensibles y que se tienen por huérfanas, es provocada precisamente por el valor místico de esas voces o por el social que ellas tienen entre el pequeño grupo de los negros de la secta, aunque nosotros los extraños no podamos apreciarlo sino tras de una compleja indagación y quizás nunca. Le oímos decir cierta vez a una vieja morena, aludiendo a un canto de breves vocablos monosílabos que nos parecieron inex-

presivos, que lo mejor no está en las palabras sino en “lo que está dentro del *cantao*”, refiriéndose probablemente al complejo reflejo de emociones e ideas que en ella se evocaban por las vibraciones del *cantao*, a la vez palabras exóticas, música y conjunto de tradicional alegorismo.

Cuando se trata de expresiones habladas que han de servir para el canto y el baile, a veces la música prevalece y más que de “música puesta a la poesía, se trata de poesía puesta a la música”. Entonces, claro está, la música predomina y la melodía estructurada en el ritmo se rellena de palabras que el cantador toma, a veces impropriamente, de su vocabulario-ideario, que es el mismo de su especial auditorio. Aún en estos casos, no se emplean vocablos insignificantes, sino voces escogidas y ajustadas a las emociones e ideas que el cantador desea expresar y a la impresión que quiere hacer, relacionadas con la sensibilidad y la inteligencia colectivas a que son destinadas y donde producen el efecto previsto: aún cuando para los extraños sean inexpresivas porque, aún entendiendo su sentido directo en el diccionario, no pueden comprender su sentido poético, metafórico, místico, histórico, folklórico y circunstancial. Así como un buen conocedor del inglés, del francés o del castellano, no puede sin una preparación previa entender el texto de las canciones populares dichas en el *slang* de Londres o Nueva York, o en el *argot* de París o el vernáculo vulgar de Cuba; siendo precisamente estas canciones intraducibles las más penetrantes en el espíritu de los grupos sociales donde se cantan y escuchan.

El estudio de la poesía afronegra está ciertamente por hacer; pero apenas entra uno a ojear las colecciones que ya se han ido recogiendo en diferentes pueblos, se topa uno con especímenes en los cuales resaltan formas muy curiosas de los consabidos caracteres y sobresalientes ritmismos. Pueden ya estudiarse estos fenómenos embrionarios de poesía y música, nacidos del énfasis reiterativo de las expresiones emocionales, en los cantos religiosos de los negros africanos; por ejemplo, en las colecciones de canciones bantús, con su texto y música, recogidas por Natalie Curtis Burlin¹²⁰ en colaboración con dos músicos africanos. También en la obra del P. Van Wing¹²¹, y en otras correspondientes a distintos pueblos africanos. Daremos ahora algunos ejemplos para despertar el interés de los estudiosos. He aquí uno de los cantos congos denominados *nkunga mi yemba*, “cantos de la casa funeraria”, o *mbembo*.

Canto congo en honor del héroe Makalabanda:

*Makalabanda uleka ye ndoki
ndiki utwaka,
Makalabanda ulwaka.*

Canto por un miembro del clan:

*Yu ukwa luti mu nzila nsaku,
Mu nzila nsaku mukwenda m'aku
Masa m'aku kanwine mu nkoko.
Ndinga ngwidikidi, mu kumona
bu bamona kwau, mu kumona.*

Canto mbembo por un jefe:

*Mbuta muntu k'ena go ko,
usonika nkanda malu-malu.
Muna mbembo Nzambi
Luboko lu kintambu ke kiti.
Yani tata k'ena go ko
Muna nbembo Nzambi.*

Canto en honor de un muerto:

*E e mbadi ya Mumpangu yay'el!
E koko batolula.
Kani tolula nsoti yay'e,
koko batolula kuna masa
Ngwa mama, nganga, Yembu,
batuta kwau tata, mama.
Baseminanga mam'au, Yembu.*

Canto de mujer por su marido difunto:

*E yaya nzonzi e,
unsila ntangu iko didingi e,
e yaya nzonzi
ubonga ubonga meso,
utula ku manima;
nki nzila uyokila, ya tadi.
e, nzonzi e,
nga bima usadidingi bukaka,
e ya nzonzi.*

Esos cantos mortuorios o *mbembo* son generalmente improvisados en el acto fúnebre por los plañideros de uno u otro sexo que

intervienen ritualmente en las exequias, y si conmueven y complacen al auditorio luego se repiten una y otra vez y quedan en el repertorio popular para ocasiones similares.

He ahora un canto bantú, de estructura semejante a los usuales de los *tata-nganga* de Cuba. Es de los más típicos en cuanto a repeticiones rítmicas y semánticas, que se entonan en ocasión del rito de la posesión del brujo por un espíritu y mientras ésta dura, hasta que se despidе con una sola palabra, también repetida, que cierra la comunicación¹²²:

Solo: *Sá lanyi, sá lanyi!*

Coro: *E we yá yai yó we yé.*

Solo: *Ndó'da Kwe'nda, ndó'da Kwe'nda.*

Coro: *E we yá yai yó we yé.*

Solo: *Ka' Kwe'nda, ka' kwe'nda.*

Coro: *E we yá yai yó we yé.*

Solo: *Sa' lanyi, sa' lanyi!*

Coro: *E we yá yai yó we yé.*

Solo: *Mwó chisa'le, mwó chisa-le,*

Coro: *E we yá yai yó we yé.*

Solo: *Ndo' mbulu'ka, nda mbulu'ka!*

Coro: *We' nsia! we' nsia!*

Obsérvense en los versos mánticos que hemos insertado las repeticiones, los estribillos y demás formas características de "intensificación" de la expresión mágica mediante los ritmos.

La repetición de los diversos elementos sonoros (duración, tono y timbre), orales o instrumentales, emotivos e ideológicos, la cual constituye la esencia de los ritmos, toma formas distintas y éstos se hacen incontables y se complican hasta el infinito. Toda música y toda versificación son rítmicas aún en los casos de ametrismo, cuando el ritmo a veces parece confuso y como diluído, o variante como en zigzag. Por esto, sin duda, "ritmo se llamaba entre los antiguos al pié o la batuta, ritmo la dimensión del verso, ritmo la unión de muchos versos en una estrofa, y hasta en la prosa se llamaba ritmo la unión de muchos períodos que mezclados artificialmente entre sí, terminaban, con placer del oído, en una especie de cadencia. Pero todos estos ritmos tienen un principio común"¹²³.

Las combinaciones de ritmos hacen que los fonemas, las palabras y las frases se conviertan en versos y los versos en estrofas y las

estrofas en piezas acabadas de poesía. “Para ligar verso a verso se acude a la repetición, no ya de simples fonemas o tonos, sino de palabras enteras; el recurso halla su máximo desarrollo en el *encadenamiento*, muy conocido en la poesía trovadoresca de todos los idiomas románicos. La repetición ideológica toma principalmente la forma de *paralelismo*, rima de ideas, típicos de la poesía hebrea”¹²⁴. El *estribillo* que consiste en la reiteración de una o varias palabras cerrando un complejo rítmico, es para Wundt el comienzo de la forma poética¹²⁵. Pero las combinaciones rítmicas son innumerables. “O bien el apoyo rítmico se busca en la homofonía, en la repetición de sonidos: la *rima*—igualdad o semejanza en la terminación de las palabras (a veces, como en el latín eclesiástico, basta la repetición del último fonema, vocal inacentuada, o, como en chino, la equivalencia de los tonos, sin equivalencia de los fonemas)—; o la *aliteración*—rima al revés, rima de los comienzos de las palabras, en que basta la igualdad de sus sonidos iniciales o en ocasiones (como en el inglés antiguo) el regulado contraste entre ellos”¹²⁶.

“Los versos al ligarse entre sí, es natural que produzcan combinaciones diversas. En la literatura arcaica de muchos pueblos se les encuentra en series amorfas, de longitud indefinida, tipo que representan los poemas homéricos y hesiódicos, el *Roland*, el *Cid*, el *Beowulf* de los anglosajones, el *Cantar de los Nibelungos*, y también en agrupaciones simples, la sloka de dos versos en el *Ramayana* y el *Mababbaratta*, el dístico desigual de la elegía helénica, los dísticos y tercetos paralelísticos de los hebreos, de los babilonios, de los egipcios, de los finlandeses, los dísticos rimados de *Aucassin et Nicolette* o del *Misterio de los Reyes Magos*, los tercetos monorrimos del *Dies irae*, los cuartetos monorrimos de la *Cuaderna vía de Berceo* y el *Arcipreste*. De ahí nace la estrofa: una vez nacida, toma las veredas de la complicación, hasta llegar a la selva de las formas, rigurosa y minuciosamente legisladas, de la poesía china, o de la árabe, o de la sánscrita, o de la provenzal”¹²⁷.

Esta variedad de formas y de factores para determinar el ritmo, que es su elemento vertebral, ha hecho que el verso tenga conceptos muy distintos según los países. “La excursión a través de unas cuantas literaturas de Asia, Africa y Europa revela cuántos fenómenos distintos reciben el nombre de *verso*. ¿Qué habrá de común entre el *Hai Kai* de los japoneses, cuyo único recurso rítmico es la regularidad aritmética de la serie de sílabas, y el poema ger-

mánico, con sus incisivos acentos, pausas y aliteraciones, pero de medida silábica vaga? ¿Qué habrá de común entre la estrofa de *Safo* o de *Anacreonte*, tejida con delicados filamentos de matices en la duración del sonido, y la profecía hebraica, en versículos de extensión indeterminada, unidos por la duplicación o el contraste de los pensamientos o las imágenes? ¿Qué habrá de común entre las rigurosas runas finlandesas del *Kalevala*, todas de ocho sílabas, con cuatro acentos fijos, con aliteración y paralelismo, y los vagos contornos del cantarillo español, ceñidos apenas por el lazo pueril del sonsonete? De común sólo existe la noción mínima, esencial, de unidad rítmica”¹²⁸. Se ve por qué yerran definiciones como la del Diccionario de la Academia Española: “Palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, según reglas fijas y determinadas”. Exige demasiado: número estricto de sílabas y distribución regular de acentos.

Por eso se dice que las formas del verso son infinitas. Como ha escrito Karl Vossler: “Cada vez que se examina el verso empíricamente desde fuera, será imposible definirle, porque es un Proteo. Así como Proteo aparece tan pronto como agua, fuego, serpiente o buey y, con todo, no es idéntico ni al agua, ni al fuego, ni al buey, ni a una serpiente, así un verso se manifiesta, ora con número determinado de sílabas, ora con un ritmo libre o fijo, ora cerrado sintácticamente, ora roto sintácticamente; y de todas estas cualidades, ninguna constituye su propia esencia. Para agotar la materia deberían darse tantas definiciones como versos pueda haber en el mundo. Lo cual indica que todo verso o, mejor, toda unidad de verso es un individuo”. Y lo mismo ocurre con toda frase musical.

En las poesías producidas por los negros africanos en sus propios idiomas, se advierten estos simples elementos expresivos del ritmismo. Los versos negros no son formulados atendiendo a un número fijo de sílabas, ni al empleo de rimas, sino principalmente a cierta estructura rítmica que se manifiesta en su efecto auditivo. Los versos negros se distinguen bien unos de otros por una pausa más larga que las usuales, que los separa en la recitación. Ya con ello se forma ritmo. Pero tales versos tienen otro efecto estético en su sonoridad, que se deriva de las correspondencias fonéticas, de sus voces orales, de cierto balance en la estructura interna de cada verso y en la relación de un verso con otro, merced al sonido de determinadas sílabas o palabras enteras; lo cual es facilitado extraordinariamente por la estructura y prosodia de los lenguajes afri-

canos, tanto de poderse pensar que algunas de esas concordancias fonéticas son espontáneas y poco menos que inevitables en la recitación africana. En dichos lenguajes son muy numerosos los prefijos y sufijos, los cuales indican las categorías gramaticales, las clases de los nombres, los tiempos y modos de los verbos, ciertos adjetivos, etc., amén de numerosas raíces monosilábicas, de sentido confirmativo, locativo, exclamativo, etc. Basta, pues, emplear en los versos ciertos verbos en igual tiempo o yuxtaponer o interpolar en aquéllos unos monosílabos homófonos o aproximados para producir sendas correlaciones fonéticas.

La circunstancia de que en tales idiomas africanos casi todas las palabras terminan en vocal y llevan el acento en la penúltima sílaba no impide la formación de versos “masculinos” o de terminación aguda, para lo cual se emplean los aludidos vocablos monosílabos que, puestos al final del verso, dan más precisión, colorido o fuerza emotiva a la frase, y, sobre todo, responden espontáneamente, sin esfuerzo ni artificio, a la expresividad y la facundia propias del negro. Tal acentuación aguda de los versos es muy frecuente en la poesía africana y probablemente es provocada, entre otros motivos, por su carácter mántico y ritual que tiende a las formas imperativas de la expresión, máxime en la colaboración dialogal y colectiva. Esta característica abundancia de terminaciones agudas se advierte también en las versificaciones de inspiración negroide hechas en los lenguajes de los blancos, ya desde la literatura ibérica de hace siglos hasta los tiempos actuales.

Nosotros hemos observado la frecuencia de esos finales agudos en los cantos rituales afrocubanos, sobre todo en los de tipo mágico o sean los *mambo*. Los sacerdotes o hechiceros congos, o sean los llamados en Cuba *tata-nganga*, o *nganguleros* con voz mulata o acriollada, a sus cantos litúrgicos los denominan *mambo*. Este vocablo no es sino *mambu* en legua conga. *Mambu* es plural de *diambu*, por lo cual cuando los criollos dicen *mambos*, con la desinencia plural del castellano, cometen un pleonasma innecesario. *Mambu* quiere decir “asuntos”, “palabras”, “conversación”, “discursos”, “*palabres*”, “mensajes”, “estipulaciones”, “causas”, etc., aludiendo al trato hablado que se tiene con los entes invisibles mediante el canto. No es voz onomatopéyica, como se ha dicho¹²⁹. Aquí van algunos ejemplos de conjuros congos usados por los *tata-nganga* de Cuba, en forma dialogal:

Solo: *Palo Monte ver*
Coro: *Yen yen, sarama, etc.*
Solo: *Nganga nkisi verá . . .*
Coro: *Yen yen, saramagüey.*
Solo: *Tonde le kuame sakirire verá . . .*
Coro: *Yen yen, saramagüey.*
Solo: *Brinca ntoto cae mpemba verá . . .*

Este diálogo dura indefinidamente, y su traducción es aquí innecesaria. Otro ejemplo, en el cual el coro coopera a la breve frase del conjuro con un estribillo más largo:

Solo: *Palo monte verá . . .*
Coro: *Abora verá, Abora verá,
Piñón de la mata. Pa yo curá.*
Solo: *Mi Sarabanda verá.*
Coro: *Abora verá, etc.*
Solo: *Nganga nkisi verá . . .*
Coro: *Abora verá, etc.*

A veces la repetición rítmica se hace más impresionante por la brevedad de las frases y rapidez del ritmo:

Solo: *Sarabanda me dá . . .*
Coro: *Mi Sarabanda para curá.*
Solo: *Sarabanda me vá . . .*
Coro: *Mi Sarabanda para curá.*
Solo: *Sarabanda me verá . . .*
Coro: *Mi Sarabanda para curá.*

Obsérvese que las finales agudas de esos cantos son por lo general de voces castellanas, particularmente verbos, aprovechando para ello sobre todo las terminaciones de la tercera persona del singular en el presente de indicativo y en el futuro, y también suprimiendo la erre terminal del infinitivo. El negro ha buscado esa manera astuta para, en su imperfecto castellano, disponer de innumerables voces agudas para sus versos "masculinos", de acción mágica. Un más detenido análisis no es de este lugar.

Los versos que hemos copiado son expresiones muy movidas por la emoción, a veces a modo de locuciones exclamativas o interjecciones. Lo cual parece probar que al impulso rítmico por la rei-

teración contribuye la emotividad ideológica de la palabra, al mismo tiempo que la musical. En dichos ejemplos congos se encuentran varias formas. En unos, sólo frases ritmadas, o simples cantos *kimpa*, como dicen los congos¹³⁰; pero en otros ya se notan aliteraciones, versos enteros repetidos y otros terminados en rimas. Es significativo que ya se advierte la asonancia en los versos de los pigmeos centroafricanos, que son de los más atrasados habitantes de aquel continente. “Entre ellos, dice el P. Trilles, la rima no existe, pero es frecuente la asonancia, grata a los poetas de la decadencia latina, a los trovadores de la Edad Media. Cosa curiosa, hemos comprobado muchas veces entre los fang que de nuestros cantos traducidos a su idioma, los que más pronto devienen entre ellos populares y preferidos son aquellos que permiten por sus asonancias, acentuar más las frases y agrandar al oído”¹³¹.

Ya Henry Chatelain observaba que: “en la poesía kimbundu (o de Angola) hay rasgos de rima, aunque pocos; pero mucho de aliteraciones, ritmos y paralelismos”¹³². Esos efectos de versificación que se hacen por los negros a base de paralelismos fonéticos se extienden a los paralelismos de formas gramaticales y hasta a los de las ideas. E igualmente se estila con las formas antitéticas¹³³. Estos caracteres del verso primitivo no son privativos de los negros africanos. Es interesante a este respecto su comparación con los versos de otros pueblos, muy apartados pero de cultura igualmente iletrada.

Ya se ha podido advertir cómo en la poesía africana es también frecuente el estribillo, que brota espontáneamente no sólo de su característico ritmismo sino de la forma dialogal de aquélla, de la que trataremos en otro lugar.

Indudablemente, la rima es más importante en las formas poéticas de los blancos. No son frecuentes las rimas en las poesías africanas ni en los versos que se dicen en los ritos afrocubanos; fuera de esas simples rimas por voces agudas o por reiteración de vocablos o locuciones enteras.

La rima produce por sí sola un efecto placentero, es una modalidad sonora que aumenta realmente el efecto rítmico fundamental del tiempo; sobre todo es favorable a la expresión lírica de estados fuertemente emocionales. Además, la rima contribuye a formar el ritmo de las unidades ideológicas, dando énfasis a ciertas palabras nucleales de las locuciones. Pero el poeta africano no

suele recurrir a la rima, seguramente porque sus exigencias rítmicas se satisfacen suficientemente por los demás medios a su alcance, sobre todo por la cooperación del ritmismo musical y por la frecuente reiteración de los estribillos, la cual es propia de la poesía dialogal que le es tan característica. El poeta euroccidental, apartado de la música y de las sonoridades orales, sobre todo desde que la poesía pasó a ser preferentemente escrita y más para leída que recitada, siente más deseo de utilizar el efecto rítmico de las palabras rimadas.

Algunas formas poéticas son muy ingeniosas y revelan agudeza mental. Lestrade ha encontrado entre los bantús meridionales, una curiosa forma de concatenación o epanástrofe que él titula *eslabonamiento*. Por ejemplo:

*E sa lemile le bo ea, khomobalí,
Khomobalí, ea bo-Setebane,
Ea bo-Setebane, ea bo-Rapodile*"¹³⁴.

Como se ve, una palabra prominente al final del verso, usualmente la última, es repetida a la cabeza del verso subsiguiente, constituyendo su primera mitad.

Parecido juego verbal y rítmico, pero más complejo, es el *itagu*. La gran conocedora que fué de los lenguajes y literaturas de los negros africanos, Miss Alice Werner, expuso en una de sus obras la forma poética embrionaria de ciertos pueblos bantús llamada *itagu*, que con cierta libertad pudiera traducirse por "traba-palabras". Consiste en un juego recitado por dos o más individuos. Uno lo inicia pronunciando una palabra cualquiera que el segundo interlocutor repite en seguida, o dice una aproximada de sonido, añadiéndole otra nueva. Inmediatamente el primero recoge la palabra final que dijo el segundo, concatenándola, o profiriendo otra paronomástica. Parece una versificación de las llamadas ecoicas. En el *itagu* la gracia no está sólo en el *encadenamiento* rítmico de voces homófonas, sino en el juego semántico; pues las voces usuales en ese entretenimiento suelen tener algún doble sentido o uno tradicional y holofrásico que, unido al de la palabra anterior, por contraste, paralelismo o continuación, produce ingeniosos efectos de sutileza, juegos de palabras y de ideas, que son muy aplaudidos. He aquí un ejemplo de *itagu* en lengua bantú":¹³⁵

<i>Nda</i>	<i>Nda kutuma</i>
<i>Kutuma</i>	<i>Kutuma mbale</i>
<i>Mbale</i>	<i>Mbale katete</i>
<i>Katete</i>	<i>Katete ngupe</i>
<i>Ngupe</i>	<i>Ngupe akane</i>
<i>Kane</i>	<i>Kane Akongwe</i>
<i>Kongwe</i>	<i>Akongole Cbimanga.</i>
<i>Chimanga</i>	<i>Cbimanje machoto.</i>
<i>Machoto</i>	<i>Gacote wandu.</i>

Como observa A. Werner, el *itagu* es imposible de traducir, ni siquiera aproximadamente; pero ella presenta una composición de palabras inglesas, seleccionadas con sentido de analogía, para que den una idea de esos “traba-palabras” bantús. Nosotros trataremos de hacer lo mismo en castellano criollo con el siguiente ejemplo:

Primero	Segundo:
<i>Dios</i>	<i>dos y más</i>
<i>masa</i>	<i>masa al fuego</i>
<i>juego</i>	<i>juego de cabeza</i>
<i>catabaza</i>	<i>catabozo machete</i>
<i>machito</i>	<i>macho fuerte, etc.</i>

En algún caso el artificio del poeta da lugar a muy curiosos re-truécanos rítmicos. Ya señalamos uno de un canto afrocubano a *Yemayá*. Los abakuás o ñañigos, por ejemplo, tienen este proverbio: *Akua mbori mbori akua*, que quiere decir libremente en criollo: “Chivo que rompe tambor con su pellejo paga”. Y esta frase de conjuro, que dice el oficiante *Nasakó* cuando enciende la pólvora de su magia: *ikún bayú sese bayú sese ikún*, o sea que el fuego de la pólvora siempre sigue la línea precisa de su reguero, lo cual traducen libremente en vernáculo con este refrán africano: “el perro, aunque tiene cuatro patas, sólo puede seguir un camino”. En los ritos congos, lucumís y ararás de Cuba se oye esta salutación, proveniente de los musulmanes de Africa, donde está muy extendida: “*Nsata mateku, mateku nsata*”. Esta frase no es sino la inicial del canto matutino que el almuédano, desde lo alto del alminar de la mezquita, entona cada día al salir el sol, cuyo texto dice: “*El Salam alek aleikum el Salam*”¹³⁶. Es la misma expresión árabe que aportó

al lenguaje castellano el vocablo *zalameté* y otros afines como *zalama*, *zalamería*, etc.

Lestrade ha encontrado esos retruécanos, que él llama "paralelismos cruzados o *chiasmus*", entre los bantús. "*Pala-xabeli e pbala pala-xangüe*" "cuenta dos supera a cuenta uno", dice uno de sus proverbios. Otro refrán de los zulús dice: *Inata Kayibámbi Kubám indlála*", "la prosperidad no viaja, viaja la pobreza". En estas frases se advierte el ritmo fonético de palabras, sílabas, entonaciones e ideas, realzado por los contrastes¹³⁷. A veces a manera de anástrofes, por inversión violenta de las palabras o de antanacsis, por repetición de voces en diferente sentido.

Tales retruécanos rítmicos ya ocurrían en Indoamérica antes de llegar los negros y se advertían en los cantos de los *areítos*. Las Casas alude a un canto de los indios de Paria, diciendo que repetían muchas veces: "*Hermoso día hace, hermoso día hace, hace hermoso día*"¹³⁸. De esos retruécanos rítmicos también se hacía eco Francisco López de Gómara, cuando relatando cierto *areíto* o baile cantado de los indios de Cumaná, que eran muy semejantes a los de Cuba y probablemente ligados a éstos por estirpe, dice: "canta uno y responden todos; truecan las palabras, diciendo: *buen señor tenemos, tenemos buen señor, señor tenemos bueno*"¹³⁹. Estos retruécanos, así entre indios como entre africanos, obedecían a unas mismas causas.

Creemos que las observaciones hechas en los ritos afrocubanos confirman lo que venimos exponiendo. Los *babalao* de los yorubas y los *bokonú* de los dahomeyanos o ararás, o sean los adivinos o sacerdotes de *Ifá* ú *Orúnla*, emplean en sus ritos así la expresión meramente hablada como la cantada. Cuando el *babalao* habla o *moyuba* (en lucumí *mo* "yo", *dyuba* "hablar con reverencia"), para llamar a un dios, *oricha* o *vodú*, bien para consultarlo u ofrecerle comida, primero le habla "en lengua", que es generalmente algo cadenciosa; quizás por mera supervivencia de la tonalidad propia del idioma guimeo, mantenida entre los viejos por su carácter sacro, pero además por una acentuación declamatoria. A estas recitaciones las denominan "rezos", diciendo por comparación que son como "cantos de iglesia", es decir como "canto llano" o gregoriano, de métrica muy suelta y sin sujeción a ritmos determinados. He aquí los versos con que el *babalao* "abre el día" cada mañana, hincándose de rodillas ante *Orúnla*:

Orúmbila mo ibo o o o oro

(bis)

(ter)

Olúo mo ibo o o o oro

(bis)

(ter)

Oddu aruru aí

moyú ayé.

moyú ayé

Iyá ri, Iyá rí¹⁴⁰.

Haciendo ademanes, simulando con sus manos que “botan para afuera las cosas malas”, dice:

Toto jun ko mo fi edde no

Arayé jun ló

Ikú jun ló.

Anú jun ló

Ofó jun ló

Ogbogbo gbogbo

Arayé jun ló

Ko si ikú

Ko si kopé anu.

Ko sé ofó jun lo.

Ahora, moviendo sus dos manos para dentro, como atrayendo las cosas buenas, añade:

Folé ouó

Folé omá

Folé achegún¹⁴¹.

Después, cuando en sus operaciones de magia, el *babalao* está realizando el “trabajo” o preparando el *embó*, él tiene que formular su conjuro entonándolo en forma melódica, sin música instrumental. Este breve conjuro cantado se denomina *súyere*¹⁴². Los *súyere* son cantados en voz baja por el *babalao* solo, sin coro ni acólito que lo acompañe, y son dirigidos a un ente sobrenatural, *oricha* u *oddu*, a los cuales éste responde con un aparato de adivinación. Las repeticiones y los estribillos que van al fin de esos cantos son entonados por el mismo conjurador en su soledad. Esos breves cantos

o “canticos” son exclusivos de los *babalaos*; que éstos entonan marcando el ritmo sobre el tablero de *Orúnla*, golpeándolo quedadamente con la punta del *irofá*¹⁴³; pero alguno se canta también en las ceremonias públicas a toque de tambor, cuando no es propiamente un conjuro operatorio sino la canción adulatoria de un *oricha* para su propiciación. Los *súyere* son innumerables, pues cada *oddu* o “letra” de *Ifá* tiene varios *súyere* y los *oddu* mayores son 16, y de cada cual de éstos se derivan otros compuestos sumando un total de 256, y cada uno de estos *oddu* tiene varios *súyere*. Recolectando versos de *Ifa*, Bascom recogió y tradujo al inglés 186 de los recitados en las adivinaciones; pero dice que ningún *babalao* en su tierra puede comenzar a practicar su profesión a menos que retenga en su memoria más de mil versos, además de los conjuros y rezos que usualmente los acompañan, de los cuales hay por lo menos 4,000¹⁴⁴. Añádase a ese tesoro folklórico de los yorubas el de sus cuentos, que el mismo Bascom estima en más de 5,000, los cuales tienen generalmente versos, y además los mitos, los cantos, los proverbios (de los que ya se han publicado unos 3,000), las adivinanzas y los trabalenguas, y se apreciará el gran caudal de la literatura tradicional y exclusiva de los negros que en Cuba decimos *lucumís*.

Véanse los siguientes *súyere* o conjuros cantados o encantamientos del primero de los *oddu* de *Ifá*, llamado *Eyiobbe*. Si la indicación del sortilegio marca un *iré* o “camino bueno”, el *babalao* canta:

Sin guini yo
Sin guini naso
Sin guini tepo
Loddá fun
Eyiobbe.

Cuando el camino es *osobo* o “para malo”, entonces se dice:

Acbini má, Acbini má,
Ikú furi buyé ma,
Acbini má, Acbini má,
Ano furi buyé má,
Acbini má, Acbini má,
Ofó furi buyé ma,
Acbini má, Acbini má,
Edyó furi buyé ma,

*Acbini má, Acbini má,
 Iyá furi buyé ma,
 Acbini má, Acbini má,
 Ogun furi buyé ma,
 Acbini má, Acbini má,*

Estos versos, extraordinariamente rítmicos, por reiteración de palabras y frases rimadas, son para espantar a la muerte (*ikú*), la pena (*anú*), la pérdida (*ofó*), el crimen (*edyó*), el disgusto (*iya*), el hechizo (*ógun*), etc. Nótese el estribillo mágico (*Acbini má*), que en este caso repite una y otra vez y en dobles el mismo *babalao* porque él está solo. Después de esos versos el *babalao* entona los siguientes para propiciar la salud (*aye*) y el dinero (*ouó*) y ahuyentar la muerte:

*Foré Ayé
 Foré ouó
 Foré Arikú baba guá
 Ariré uanto loko.*

Otro *súyere*, al *oddu* llamado *Osameyi*:

*Mondabale, mondabale
 Achiri babá
 Mondobale, mondobale
 Achiri babá..*

Y sigue este conjuro invariablemente mientras dura la preparación del *embó*.

Otro *súyere* a *Odimeyí*:

*Odí modí modí iré
 Odí modí modí iré
 Mamá ye kí
 Mamá ye kí.*

Y se repite una y otra vez.

Otro *súyere* al mismo *oddu*:

*Mamá yo koddá
 Mamá yo koddá
 Gua la mí
 Mamá yo koddá.*

Un *súyere* de *Ouorimeyi*:

Borobo tití
Borobo tití
Kokolodé
Kokolodé
Ke bo fin
Ke bo ada
Be bo adá Babá
Ke bo adá Yeye
Ke bo adá gbobo Ocha.

Súyere de *Ofumeyi*; el *oddu* último y nefasto:

Beregún lauó otiti o o
Beregún tauó otiti o o
Adá moddu mbó lauó lauó miré
*Beregún lauó otiti o o*¹⁴⁵.

Otros ejemplos de versos negros afrocubanos sacados de las liturgias se darán más adelante.

Algo parecido hemos advertido entre los ritos de hechicería de los congos o *tata-nganga* de Cuba. En éstos hemos notado una fase inicial de expresión insonora. El *tata* le habla al *nkisi* sólo mentalmente. Se queda unos minutos en silencio, concentrando su mente, y a poco, por sus gestos faciales y movimientos de sus labios, se comprende que él se está dirigiendo al espíritu invisible. Luego le susurra algo, sin que se oiga nada de lo que le dice. Después ya se oyen palabras habladas lisa y llanamente en lengua africana, o en vernácula si aquélla se ignora, y con énfasis creciente. Si hay que hacer un "trabajo", para el cual se requiere más "fuerza mágica", ya entonces se entona un "cántico", que fortifica el conjuro y se denomina *mambo*.

Sin duda, las musas negras de Africa siguen creando poesía, canto y música en las tierras de las Antillas. He aquí los versos compuestos en la Habana, para la bella canción del blanco compositor cubano Gilberto Valdés, titulada "*Ilé-nkó? Ilé-mbé*", con letra lucumí sobre una música también oriunda de Africa:

Moyuba laé; Moyuba, aé
Ilé-nko Ilémbé, (varias veces),
Ilé elé, elé, Ilé elé elé boló.
Arimá caddára, Emoguoddo unló.

*Ilé elé elé, Ilé elé elé boló.
 Arimá caddára, Emoguoddo unló.
 Ilé mabó tarisa, Ie mabó taqué. (bis)
 Arimá caddára, Emoguoddo unló.
 Ié mabó tarisa, Ié mabó tequé
 Arimá caddára, Okuña bini,
 Ilé-nko? Ilémbé.*

En este caso se trata de un poema en el cual se reflejó adrede en toda su pura pervivencia el espíritu del negro ultratlántico; pero la inspiración artística de Africa sigue infiltrándose en las creaciones populares de Cuba, espontáneamente, aun sin propósito premeditado.

Por rareza, el negro trató de vaciar las expresiones poéticas dichas en sus propios idiomas africanos en la tradicional métrica cubana traída de España. Tenemos una curiosa versificación cubana, del siglo XIX, escrita en lenguaje abakuá o ñañiga con la forma estrófica castellana de la décima o espinela, tan arraigada en Cuba desde hace siglos. Pero ese es un caso excepcional, quizás único. El influjo africano se manifestó en el lenguaje castellano, salpicando su vocabulario criollo regional con numerosos afronegrismos y con variedad de fonemas, giros y modalidades prosódicas y sintácticas pero, sobre todo penetró en la música.

Todos esos caracteres de la producción poética africana, sobre todo el de su común entretejadura con la música en forma de canción, producen una incontable diversidad de ritmos y formas, que Mario de Andrade observó cómo decisiva en la formación de las canciones afrobrasileras¹⁴⁶. En Brasil, como en Portugal, no se usa el verso libre. El fuerte ritmismo tradicional y popular lo impide; pero en cambio allí se advierte una extrema variedad de metros, especialmente en las canciones populares de influencias afroides. Según Mario de Andrade, esto se origina de su predominante valor musical y coreográfico al cual necesariamente se van ajustando las palabras, no de acuerdo con su esquema estrófico o métrico de los prefijados por el gusto literario, sino obedeciendo exclusivamente al relleno de las melodías y los ritmos de la danza. Lo mismo puede pensarse de Cuba.

Las características de la poesía africana, que hemos apuntado someramente y también otras que se irán señalando, se reflejan en los versos de inspiración negroide que desde hace siglos, en la Península Ibérica y en las Américas, han sido escritos en lenguajes

eurooccidentales. Lo cual demuestra su valor preludial, pues el "arranque creador" de la poesía mulata así nos ha venido de Africa como de España, aunque algunos no quieran reconocerlo por su desapego a las realidades étnicas de Cuba.

Es indudable, dicho sea en conclusión, que los pueblos negros de Africa tienen verso sin música y música sin verso; pero generalmente uno y otra van juntos en forma de canción. "La mayor parte de los cantos no son sinó poesías recitadas con ritmo y modulación de algunas notas, y las poesías se recitan siempre con dos o tres tonos modulados"¹⁴⁷. Sin duda, entre los negros hay poetas recitadores, sin música; pero aún los que recitan suelen acompañarse por la música, bien por acentuar ciertos episodios y palabras o para frases intercaladas en la narración, como sucede en los cuentos épicos y liturgias religiosas de los africanos.

Teniendo tales profundas raíces, es muy explicable que las floraciones de sus cantos sean entre los negros también extraordinarias. Como dice Milligan: "El negro lo canta todo, su alegría, como su dolor, su amor y su odio, su venganza y su desesperación, hasta su esclavitud". Livingstone vió a algunos esclavos cantando no obstante estar atados en postes, y cuando les preguntó la causa de su cantar, replicaron que por la idea de "volver después de muertos, para cazar y matar a los que los habían vendido como esclavos"¹⁴⁸. Refiriéndose a ciertos pueblos bantús, dice Percival R. Kirby: "sus cantos comprenden todas las fases de la vida"¹⁴⁹. Canciones de cuna y de juegos infantiles, de amor y de celos, de adulación y de sátira, de guerra y de caza, de magia y de religión, de historia y de trabajo, de iniciaciones, de bodas y de funerales. La vida del negro africano es vida cantada.

A medida que se extienden y sistematizan las investigaciones folklóricas en Africa, se va descubriendo una mayor riqueza de temas musicales. Ya en los museos de Europa y América, y del Africa misma, hay colecciones y discotecas. Citemos una de las recientes, obtenida por el P. Van Bulck solamente entre los bakongos orientales. Comprende las canciones más diversas: melopeas funerarias, cantos de trabajo, cantos de feticheros y de conjuro, himnos litúrgicos de iniciaciones, canciones de cuna, cantos de hombres para beber *malafu*, canciones de bailes, cantos de marcha, etc.; en total más de 900 canciones, estrofas y estribillos¹⁵⁰. ¿Cómo puede, pues, decirse que los negros africanos no conocen las melodías? ¿Acaso hay canto sin melodía?

Anotaciones. III

1. Vossler, p. 93.
2. Sonnenschein, (1925), p. 7.
3. Vossler, p. 89.
4. Savill, (1923), p. 163.
5. Burmeister, (1853), p. 15.
6. Krebbiel, (1914), p. 36.
7. Chatelain, (1894), p. 306.
8. Kingsley, p. 274.
9. Van Wing, (1920), p. 170.
10. Ibidem. p. 303 y siguientes.
11. Scalero, (1926), p. 334.
12. Machado, Vol. III, p. 65.
13. Pole, (1924), p. 308.
14. Winchester, (1925), p. 245.
15. Bose, p. 947.
16. Bose. p. 947.
17. Blondel, (1927), p. 61.
18. Piaget, (1925), p. 290. (1926), p. 37.
19. Brubl, p. 196
20. San Juan, Evangelio, I. 1.
21. Ortiz, (1947).
22. Willoughby, (1928), p. 10.
23. Blondel, p. 60.
24. Chardin, I. IV, p. 435. 7/8
25. Platon, 400. E.
26. Las originarias palabras yorubas de este canto son: *emi* "mi", *odé* "discurso, habla", *omode* "hijo sirviente o sumiso", *kasba* ó *kacba* "recitar los nombres de los dioses", *ma* "continuamente", *má* "verdaderamente", *iyá* "madre", *gbe* "causar", "producir, atender", *le* "fuerte, sano", *yo* "satisfecho de comida" o "triumfante, alegre". La frase del rezo afrocubano equivale, pues, a decir: "He aquí lo que te digo yo, tu hijo sirviente. Tu hijo sirviente, lo que te digo: ¡Recito tus nombres sagrados! ¡Sempiterna y verdadera madre! ¡Dame salud y comida o felicidad!"
27. Budge, p. LXXV.
28. Véase una extensa información acerca del valor mágico y preterintencional de los vocablos en Briffault. Capítulos iniciales del tomo I.
29. Thurston, p. 257. *Mubammed Abu Jafar Al-Tabari*. Tomo III. p. 318.
30. Brubl, p. 199.
31. Niceforo, (1903).
32. Ortiz, (1906).
33. Rbus p. 636.
34. Marett, p. 8.
35. Eurípides, *Medea*, 314, 408, 757.
36. F. S. Granger.
37. Varron, 1, 2, 27.
38. Ríos, T. I, p. 450.
39. Comparetti, T. II, p. 28.
40. Virgilio, *Eglogas*. VII. 69.
41. F. B. Jevons, Cita de R. B. Marett.
42. Briffault, Tomo I. p. 17.
43. Murpby, p. 1728.
44. Gordon, *Times Magazine*. Mayo 8, 1927.
45. Cita de N. N. Puckett, (1926), p. 539.
46. Recuérdense sino los episodios de histerismo que a fines del siglo XVII se produjeron en Salem, Massachusetts, ocasionando una terrible matanza de

infelices que fueron juzgados como brujos, con la misma saña fanática que en los autos de fe de la Santa Inquisición.

47. *Henríquez Ureña*, (1935), p. 30.
48. Ob. cit. p. 236.
49. *Chadwick*, (1940).
50. *Valery*, (1930), p. 76.
51. Ob. cit., p. 306.
52. *Lestrade*, (1937), p. 306.
53. *Howes*, (1926), p. 86.
54. *Henríquez Ureña*, p. 31.
55. *Wundt*, (1886), Tomo II, p. 205.
56. *Henríquez Ureña*, p. 33.
57. *Sonneschein*, p. 31.
58. *Howes*, p. 115.
59. *Chadwick*. Vol. III, p. 720.
60. *Savill*, (1923), p. 202.
61. *Doutté*, (1908), p. 104.
62. *Savill*, p. 166.
63. *Matallana*, (1938), p. 655.
64. *Marett*, p. 33. Véase el cap. titulado "From Spell to Prayer".
65. *Chadwick*, Vol. III, p. 840.
66. *Ibidem*.
67. *D'Avezac*, p. 90.
68. *Tremearne*, (1912), p. 266.
69. *Murphy*, p. 1728.
70. *Ramos*, (1934), p. 293.
71. *Wright*, p. 200.
72. Ob. cit., p. 294.
73. *Vandercook*, (1926), p. 166.
74. *Sbropsire*, (1938), p. 137.
75. Tomo II, p. 423.
76. *Schultze*, ps. 233, 238.
77. *Henke*, (1910), p. 28.
78. Ob. cit., p. 305.
79. *Sojo*, (1943), p. 56.
80. *Allier*, T. I, p. 231.
81. *Herodoto*, VIII, 35.
82. Escrita por 1514. Ed. de Madrid, 1867.
83. Véase *Music* por A. B. Alexander y por J. A. Mac Culloch, Vol. IX,
- p. 11. Y a *Hunter*, (1936), p. 368.
84. *Sachs*, (1937), p. 201.
85. *Camba* es una fuerte bebida de los hechiceros congos de Cuba, compuesta a base de aguardiente, pimienta, etc.
86. *Fula*, en el lenguaje de los congos significa, entre otras cosa, "pólvora".
87. *Combarieu*, (1924), T. I. p. 3.
88. *Chadwick*, Vol. III, p. XIX.
89. *Hornbostel*, p. 28.
90. *Chadwick*, Vol. III, p. 871.
91. Ob. cit., Vol. III, ps. 869 y 870.
92. Ob. cit. Vol. III, p. 871.
93. Ob. cit. Vol. III, p. 840.
94. *Suárez*, (1928), p. 17.
95. *Ortiz*, (1934).
96. *Hornbostel*, Ob. cit. p. 5.
97. *Codrington*, p. 334.
98. *Migeod*, p. 258.
99. *Degani*, (1939), p. 16.
100. *Bain*, "Social Forces", 1926, T. V, p. 296.
101. *Marett*, Faith, etc., p. 9.
102. *Cuisinier*, (1936), p. 30.

103. A. Le Roy, p. 302.
 104. I. O. Delano. (1937), ps. 155 y 159.
 105. Reyes. (1929), p. 153.
 106. Untersteiner. (1924), p. 1.
 107. Así ha sido definida la música por J. Combarieu, (1924), Vol. I, p. VII.
 108. *Le Jazz*, p. 73.
 109. *Le Jazz*, p. 118.
 110. Wallascbek. (1893,) ps. 170 a 174.
 111. Schaeffner. (1936), ps. 22 y sigts.
 112. Maspero, T. 2. p. 30. Cita de Schaeffner.
 113. Werner, (1906), p. 220.
 114. *Sbropsbire*, ps. 271-272.
 115. Kirby, p. 284 y 296.
 116. Cardinall, (1927), p. 235.
 117. Tremearne, (1912), p. 266.
 118. Hurston. En Cunard. (1934), p. 361.
 119. *Sbropsbire*, p. 272.
 120. *Burlin*, (1920).
 121. *Wing*. (1921), ps. 299, 3004, 305, etc. Las traducciones carecen aquí de interés a nuestro respecto.
 122. *Simango*, p. 24.
 123. *Menéndez y Pelayo*, (1923), Tomo VI, p. 439.
 124. *Ureña*, (1935), p. 35.
 125. *Wundt*, (1928), p. 96.
 126. *Henríquez Ureña*, p. 35.
 127. *Ibidem*, p. 36.
 128. *Henríquez Ureña*, p. 43.
129. De ese originario y amplio sentido que en congo tiene dicho vocablo los criollos antillanos han derivado otros. *Mambo* o *Palo Mambo* se dice a ciertos toques de tambores africanos que se practican en algunas sectas congas cuando "juegan palo", o sea en sus liturgias secretas. *Mambo* es palabra que suelen emplear los tocadores de la *rumba* llamada "Columbia", aludiendo a su concertada ejecución. *Mambo* fué el título de un danzón de Orestes López, popular aun no hace una década. *Mambo* es, en Haití, título que se le da a ciertas sacerdotisas del *vodú*, culto religioso, amalgama sincrética de ritos congos, dahomeyanos, católicos y de otras culturas. *Mambo* es, en fin, cierto típico efecto musical producido por cruzamiento de los ritmos de varios instrumentos, o sea un "palabre" o "conversación de ritmos" del que hablaremos más adelante.
130. *Wing*. Ob. cit., p. 170.
 131. *Trilles*, (1933), p. 338.
 132. Ob. cit., p. 21.
 133. Véase, por ejemplo el estudio de *Roberto Weitlaner*, (1935), Tomo XXVI, p. 308.
 134. La traducción aquí no interesa. En *I. Shapera*, p. 307.
 135. Según *Duff Macdonald*. Cita de *A. Werner*, (1906), p. 214-215.
 136. Véase la melodía completa de esa oración cantada en *Subirá*, (1947), Tomo I. p. 81.
 137. *Lestrade* en *I. Shapera*. Ob. cit., p. 307
 138. *Las Casas*, (1909). Cap. CCXLIV.
 139. Ob. cit. p. 207-8. Esos mismos retruécanos entre los indios otomíes puede hallarlos el lector registrados en el ya citado estudio de *Weetlaner*: T. XXVII p. 308.
 140. Palabras para la traducción de esos versos: *Orúmbila* equivale a *Orúnla* o *Ifá*; *mo* "yo"; *ibo* "hago adoración o sacrificio". El sonido de la *O* se prolonga y alza de tono para el énfasis; *oro* "esta mañana"; *Olúo* "*Babalaos* muertos", a los que se invoca; *Oddu* "Sortilegio personificado como manifestación de *Ifá*"; *moyú* "domina"; *ayé* "brujo"; *iyá*, "disgusto o riña"; *ri* "negación".
 141. Palabras para la traducción: *Arayé* "riña"; *jun* "arrancar"; *lo* "afue-

ra"; *gbogbo* "todos"; *ko* "no"; (*sic*); *ikú* "muerte"; *anu* "tristeza"; (*afó*); *Fole* "entrar en la casa"; *ouó* "dinero"; *amá* "mujeres"; *acbégun* "trabajo de hechicería".

142. *Súyere* parece vocablo compuesto por las voces yorubas: *So* "hablar", *ye* "hacer" y *ere* "bondad o maldición", según el tono con que se pronuncia la *e* final.

143. Especie de instrumento de madera dura o marfil, del que hablaremos en otro lugar.

144. *Bascom*, (1948), Vol. 50. No. 1 Part. 1, p. 20.

145. *Beregún* es el nombre yoruba de una yerba indispensable para ciertos conjuros. "Ni la seca ni el fuego pueden con ella".

146. *Andrade*, (1937), Vol. XLI, p. 91.

147. *Zure*, (1932), Vol. V, No. 3, p. 345.

148. *Budge*, (1911), p. 273.

149. *Kirby*, En la ob. cit. Editada por *Sbapera*, p. 285.

150. *Van Bulk*, (1935), T. VI, No. 7.

IV

Los ritmos y las melodías en la música africana

SUMARIO: La ritmopea y la melopea en la música africana.—Preponderancia de los ritmos.—Valor semántico de algunos de éstos.—La gran variedad rítmica.—“Células rítmicas” africanas en la música popular de Cuba.—Ritmos litúrgicos musicales sin canto ni baile.—Las variaciones rítmicas.—Los “toques”, “viros”, “conversaciones” y “murumacas” o “llames”.—El asimetrismo.—¿La síncopa es africana o no?—*Crescendo* y *diminuendo*.—*Accelerando* y *rallentando*.—Inconclusión y cadencia.—Adiaforia inicial.—El “embullo” parabólico.—Las melodías negras.—Música colectivista y música selectivista.—Las melodías y los lenguajes tonales.—La entonación del negro africano tanto es en rampa como en escala.—Escalas tonales flexibles.—Música en cuerda floja.—Cantos litúrgicos sin instrumentos ni bailes.—Otras diferencias básicas entre la música afrooccidental y la eurooccidental.—Infiltraciones de la música africana en América.

Ya desde sus fases embrionarias la música suele estar integrada por el ritmo y la melodía, en formas más o menos relevantes. “En sus manifestaciones más sencillas, la expresión musical no es más que un acento próximo a la palabra (el “*ad-cantus*”, como si dijéramos el tono próximo al tonillo de la prosodia): el “giro melódico”. O bien es la estilización de un movimiento: el “giro rítmico”¹. Y por ambas vías se ha ido desarrollado también la música de los pueblos de Africa.

Se equivocan quienes sostienen que la música africana es sólo ritmo, sin valor de melodías. Entre ellos se contó el cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, para quien la música africana sólo tenía ritmo, y más que música era “sólo ruido”. La música negra de Cuba, según él, “en su aspecto melódico proviene de la blanca” (j). “La música afrocubana, escribió, tiene el ritmo que trajo Africa a la Isla en la colonización y la melodía que se formó en Cuba consecuente con nuestro ambiente”². No hay duda de que la música afrocubana ha recibido la mayor parte de su riqueza melódica de la música blanca; pero nadie puede demostrar que los negros abandonaron

en Cuba sus melodías ancestrales, pues éstas aún resuenan cada día en este país para fervorizar a los devotos de los dioses africanos y muchas de sus cadencias integran hoy la músicaailable popular.

Se encuentran las melodías negras y mulatas en el canto, donde la música se ha maridado con la poesía, y así mismo en los instrumentos musicales. No sólo posee el negro la *ritmopea* en las tres maneras griegas (*esicástica* o calma, *sistáltica* o suave y *distáltica* o excitante), sino también la *metopea*, como habría dicho Gevaert si hubiese estudiado la música negra tal cual lo hizo con la de la clásica antigüedad³.

Indudablemente, el elemento predominante en la música africana es el rítmico. Todas las expresiones de los negros africanos, la palabra, el recitado, el verso, el canto, el coro, el instrumento, la orquesta y la danza, están unidas por un fortísimo e inescapable encadenamiento de ritmos. No por "raza" sino por cultura, pues, el ritmismo es característico de los pueblos iletrados. "El ritmo es el estímulo del primitivo, en vez del raciocinio. Sus emociones responden más a las cadencias que a los juicios"⁴. Los psicoanalistas interpretan ese ritmismo del hombre primitivo como ligado al instinto sexual, como un automatismo o tendencia incontrolable a la repetición, que se da igualmente en los niños, en los locos y en los poetas, sobre todo en los modernistas. Se trata, según Freud y sus discípulos, de un Super-Ego débil que se abandona a las expresiones de tipo infantil, pregenitales. "No constituye una irreverencia, dice Arthur Ramos, comparar esa poesía a la actividad lingüística del niño y del alienado; sólo es destacar la identidad de mecanismo psicológico al servicio de actividades humanas muy remotas o elementales"⁵.

Cualquiera que sea el valor de tal interpretación psicológica, cuya consideración queda fuera de nuestro radio, lo importante es resaltar que en ningún pueblo impera tanto el ritmo, con sus primordiales y maravillosas funciones, como entre los negros. "El negro, ha dicho Lucie Couturier, es un árbol que profundiza sus raíces en las fuentes del ritmo". El ritmo, brotado de los latidos del corazón, parece que mueve allí toda la vida humana. Los negros han denominado al automóvil, no por sus caracteres visuales externos como han hecho otros pueblos iletrados (por ejemplo, "caballo de hierro", "canao por tierra", etc.), sino por el sonido rítmico

del motor. Así se cuenta que los negros banda, próximos al lago Tchad, lo llaman *kutukutu*⁶. “A los hombres blancos los negros del Africa Central los llaman *Utukukutu*, por el ruido que hacen sus fluviales barcos de vapor. Y *utampa-tampa* dicen a los soldados, por el acompasado ruido de su marcha”⁷. Todo lenguaje africano tiene no uno sino varios vocablos para expresar el “tamboreo”, por onomatopeyas de los ritmos más frecuentes. Y con frecuencia en los idiomas de Africa se expresa la continuidad de una acción por la rítmica repetición de la voz radical, cuya tendencia ha pasado a nuestro vernáculo lenguaje familiar, donde son numerosos los vocablos sustantivos forjados a ritmo de verbo, tales como “pica-pica”, “corre-corre”, “come-come”, “pasa-pasa”, “dice-dice”, “dale-dale”, “bulle-bulle”, “tira-tira”, etc.

El negro puede decir, como el andaluz, que “no canta porque lo escuchen”⁸, ni baila porque lo vean, ni tañe porque lo paguen; sino porque toda su vitalidad tiende a plasmarse en ritmo. El negro se adorna con ritmos, más que con collares, pieles y plumas. No es por simple placer que canta, sino por el poderoso efecto excitante que el ritmo produce en sus energías musculares y mentales. Thibault de Chanvalón, en su *Viaje a la Martinica*,⁹ escribió que los negros no “hacen ningún trabajo que exija alguna acción si no es en cadencia y casi siempre mientras cantan”, y que, “como la carencia de vestidos pone al descubierto todos sus músculos, se observa que no hay parte de su cuerpo que no se halle afectada por esta cadencia y que no la exprese”. Decía un capitán de barco del río Mississipi, muy conocedor de los negros estibadores: “el cargador negro generalmente no empieza a cantar hasta que se siente cansado”¹⁰. Nos contaba un anciano hacendado de Matanzas que el mayoral de uno de sus ingenios tuvo la sádica inventiva de que cuando había que azotar a un esclavo, en vez de propinarle el “bocabajo” haciendo que el infeliz contara en alta voz los zurriagazos uno a uno, o sea “llevando la cuenta”, como era frecuente, aquél obligaba al negro “emperrado” a que cantara una determinada canción al toque de un tambor y entonces los latigazos caían a ritmo sobre sus espaldas; pero refería que el mayoral tuvo que abandonar el procedimiento porque supo que los africanos preferían la azotaina en esa forma acompasada. Quizás la anécdota no sea verídica, pero, de todos modos, era narrada para significar hasta qué punto los bozales se impresionaban con los ritmos. También en Venezuela, donde es importante la población negra y

mulata, fué típico que los tiranos hicieran azotar a los presos políticos, blancos o negros, al rítmico son de una canción popular, titulada “*La Juana Bautista*”, según nos recordaba Andrés Eloy Blanco, el emocionante poeta venezolano; seguramente que aquéllo debióse a barbarie atávica, expresada rítmicamente con ese sadismo¹¹.

Los negros llevan ese sentido rítmico a todos los movimientos de su vida, especialmente a los de la colectiva. Los ritmos acompañan todos sus esfuerzos; los impulsan, los estimulan, los conducen y los sofrenan. Y sobre todo los ritmos colectivizan sus actividades, haciendo posible la vida fuertemente socializada del negro, toda tribal, conyugada y cooperativa. La marcha, el trabajo, la ceremonia, la religión, la escuela, la caza, la guerra, el gobierno, la justicia, la historia... todo se traduce en ritmos; sobre todo la efusión de las grandes emociones. Es maravillosa la propensión de los negros por los ritmos y la facilidad con qué los asimilan y los incorporan a sus expresiones colectivas. Cuenta Wallaschek en su *Primitive Music* que estando un administrador colonial alemán presenciando como muchos negros, de su plantación en tierra de bantús, espantaban una invasión de insectos haciendo ruido con el simple choque de unos guijarros con otros, distraídamente comenzó él a tocar en un caldero que tenía a mano el complicado ritmo que tañen los nibelungos sobre sus yunques en *Das Rheingold* de Ricardo Wagner; y que inmediatamente algunos de los negros cercanos lo imitaron y en breves minutos todos los trabajadores repetían a una aquel difícil ritmo wagneriano. Y adviértase que aquéllos negros eran selváticos. Seguramente que más comprometido y menos hacedero le habría sido al genio de Wagner llevar a sus óperas muchos de los intrincados ritmos que sin esfuerzo eran tañidos todos los días por aquellos músicos con simples piedras entrechocantes.

El ritmo es una de las tres características sobresalientes de la música africana, dice Hornbostel, “ninguna de esas características es privativa de los africanos (...). En Indonesia se conocen formas rítmicas muy desarrolladas (...) pero los negros sobrepasan en esto a los demás pueblos por la complejidad y variedad de sus formas, las cuales hacen que parezcan como características del arte africano (...). Los ritmos de los negros brotan de los movimientos del tamborero y sobrepasan en mucho a los ritmos de los europeos”¹².

Se ha querido dar como razón del intenso ritmismo de los negros

la de que “el blanco es un ser “óptico-intelectual” y el negro es un “auricular-emocional”¹³. Pero esto no es sino un simplismo excesivo e inconcluyente. Hasta en las artes silenciosas y plásticas de los negros el ritmismo ha sido señalado como su carácter más sensible; en ellos la composición en el orden rítmico de las partes alcanza una armonía monumental de conjunto¹⁴. El ritmismo de los negros africanos parece responder a su espíritu emotivo y a su intensa socialidad, a su cultura colectivista. El ritmo no sólo acentúa la expresión de las emociones haciéndolas más comunicables, sino que estimula la coparticipación en ellas de los demás. “Tan pronto como la expresión es traducida en una forma rítmica, su poder contagioso se acrece de manera incalculable”¹⁵. Y el negro por su vida gregaria, halla en el ritmismo un fuerte aglutinante social. Toda la actividad colectiva en Africa tiende a expresarse en canturía, danzado y tamboreo, en una sinergia de ritmos.

Al acentuar y realzar los ritmos con el canto, o sea con la música oral y más aún con la instrumental, estén ambas separadas o unidas en la expresión, se logra que aquéllos adquieran más eficacia operante. El ritmo funde todas las emotivas expresiones del negro africano en una sola. Es un ordenamiento de las potencialidades individuales y colectivas en un esfuerzo aunado y, por tanto, más poderoso. Es una acumulación de *mana* para intensificar la sacripotencia y asegurar la eficacia del trabajo mágico o religioso.

Junto con el valor semántico, aún cuando a veces hermético, de las palabras sagradas creadoras del prodigio, también su valor rítmico coopera por sí a la taumaturgia. Los ritmos, como los vocablos sacros, son eslabones para sujetar el misterio. De los ritmos especialmente fluye una fuerza extraordinaria. El ritmo, aparte de ser un fenómeno físico y del efecto lógico de la repetición, es también por sí un fenómeno psicológico por la impresión refleja que su resonancia produce en la mente humana a través de los sentidos. “El ritmo excita y exalta, pero también puede calmarnos y deprimirnos, atontarnos y hasta hacernos dormir. Quizás sería más correcto decir que diferentes ritmos, o secuencias rítmicas, producen variados efectos en la mente, agradables o desagradables, excitantes o depresivos e hipnóticos. Así lo han estimado desde los albores de la civilización los poetas y los músicos, quienes los han utilizado según los casos. Sabido es que los efectos del ritmo son tan trascendentes que envuelven todo el organismo humano y a su estímulo éste responde siempre con reacciones musculares y motrices”¹⁶. Esto se

puede observar no sólo en los instintivos deseos de llevar el compás con las manos, los pies o la cabeza o con todos los músculos del cuerpo, como ocurre en ciertos bailes, sino por sus efectos sobre ciertos órganos vitales como son los pulmones, el corazón y el sistema nervioso, y tal ha sido conocido y aprovechado por la medicina antigua y moderna con fines terapéuticos”¹⁷. “La influencia excitante del ritmo es una de las efectivas propiedades de la música. Nosotros mismos, europeos, no somos insensibles a ella. ¿Quién no ha probado la impresión de una carga sonada por los clarines y tambores detrás de un batallón? Pero eso lo que entre nosotros no es sino una aplicación muy restringida de la música, en el Africa negra es el arte mismo”¹⁸.

Aludiendo a las frases breves, persuasivas y profusamente repetidas de los cantos africanos, escribió Stephen Chauvet¹⁹: “Al principio, esta repetición prolongada de los temas musicales, que tanto encanta a los negros, resulta fastidiosa para los europeos, a menos que no se hayan preparado por una estancia anterior en un país islamita, pues la música árabe utiliza también mucho esas repeticiones, algo monótonas, de un mismo tema, para procurar a sus oyentes, de naturaleza contemplativa, esa suerte de embriaguez, esa especie de “segundo estado” que piden precisamente a la música. Mas la prueba de que esta música tiene su encanto y procura goces psíquicos específicos, es que numerosos europeos, que a su llegada al Africa tenían aquélla por desconcertantes, después de acostumbrarse y de pasar por una especie de iniciación, indispensable en esto como en todo, han llegado a apreciarla, sobre todo cuando la han oído en su ambiente original”. Es el embrujo o encanto del ritmo; particularmente del auditivo, que cansando a la atención la adormece y se apodera de la personalidad.

Combarieu llega a opinar que “la música nace por la angustia del hombre para defenderse con encantamientos contra las fuerzas terriblemente misteriosas de la Naturaleza”²⁰. La música, la oral primero y luego la instrumental, se incorpora al verso para aumentar la fuerza operativa de la palabra para su trascendencia social. “El carácter mágico de la música primitiva hizo que los *carmina* de los encantamientos dieran nacimiento a los versos de los poetas y a sus equivalentes en la melodía pura, vocal o instrumental (. . .). Del *carmen* de la magia salen la música y la poesía, unidas al nacer, divergentes al desarrollarse”. Por eso Combarieu dice que “el encantamiento mágico es el prototipo del arte musical”, lo cual es

aceptable si se aclara dicha opinión, sabiendo que el encantamiento mágico se hace sólo con palabras recitadas, antes de que sea reforzado por la música oral o instrumental. Esa "palabra" o "verbo" de creación, ese rezo o conjuro meramente hablado, que recita el sacerdote o el hechicero, es lo primordial; en él está el origen del arte poético, antes de que la recitación se convierta en canto. Ya en canto sigue siendo verso religioso, pero por su nueva forma adquiere una denominación derivada de su morfología. El vocablo castellano "encantamiento" viene de la raíz latina *cantare*, "cantar". Y así mismo ocurre en varios otros idiomas.

Entre los negros los ritmos frecuentemente tienen por sí un valor propio, fisiológico, psíquico y estético, aparte del meramente fónico o semántico de la frase poética o melódica, que ni el músico ni el poeta pueden despreciar. El vigoroso ritmismo del negro africano hace que para él los motivos rítmicos sean significativos por sí, pues cada uno encierra cierto contenido emotivo e ideológico, fuera de las palabras que sirven para modularlos; aún cuando sean articulados solamente con sonidos orales indeterminados y carentes de significación idiomática²¹. Los ritmos tienen por sí un *pathos* y un *ethos* particulares para los negros. Como hacían los antiguos griegos en sus melodías, ellos pueden distinguir en los tambores las emociones que los inspiran: erótica, cómica, trágica, sistáltica, dítirámica, diastáltica, etc. . . . Gorer, en su libro interpretativo de ciertas características manifestaciones de la estética africana, ha añadido: "Para el negro cada ritmo tiene un llamamiento emocional que nosotros, con nuestros embotados oídos, no podemos percibir; como no podemos apreciar los efectos violentos que Platón reclamara para los métodos lidios y dóricos". Entre los negros africanos, para quienes cada ritmo tiene su resonancia emotiva, sus lenguajes reflejan en su vocabulario esas numerosas variantes. Por ejemplo, en el habla de los negros ewe del Dahomey, el vocablo "tamboreo" se traduce, según sea el ritmo a que quiere aludirse, por una de estas palabras onomatopéyicas: *gbudugbudu*, *kpókpo*, *gbtugblu*, *kókoto*, *koko*, etc.²².

Lo mismo hemos encontrado en Cuba entre los practicantes de los ritos lucumís. Cada *oricha* o "santo" tiene toques de ritmos peculiares, tañidos exclusivamente en su honor, y muchos de esos ritmos tienen un nombre en lengua africana. Algunos de éstos son aún recordados por los buenos tamboreros criollos, pues ya en Cuba no queda ninguno que sea nativo de Africa. Así *Eleggua* tiene entre

otros varios un toque titulado *Lú-tú bánchez*; de *Ochosí* es uno dicho *agguere* y otro *obbá-like*; para *Babatú Ayé* es el ritmo *Iya-nko-tá*; *Changó* tiene varios ritmos: *kan-kán*, *egbi* o *egbuin-kjá-mi*, *meta-meta*, *tui-tui*, *báyuba*, *di-di-láro*, *tani iboya*, etc. Un ritmo de *Oyá* se llama *Oyá-bikú*; otro, de *Yemayá*, es *akpakpa*; el de *Ocbún* es *cbénche-kururú*, etc. Esos nombres están formados con voces yorubas. Pero tales palabras no son las iniciales de un canto, ni forman parte de él, porque los más de esos ritmos, aunque se tocan por los tambores, no se cantan nunca. Los lucumís les han dado a cada uno de ellos su denominación por onomatopeya o porque las rítmicas tonalidades del tambor reflejan en cada caso las caracte-

Toque "La-lu-bán-che", de ELEGUA.

The image shows three staves of musical notation for the 'La-lu-bán-che' drum rhythm. The top staff is labeled 'Okónkolo' and features a bass clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation consists of eighth and sixteenth notes with stems pointing upwards. The middle staff is labeled 'Itótele' and also has a bass clef and a 2/4 time signature. It features a similar rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled 'Iyá' and has a bass clef and a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including some beamed notes. The three staves are aligned vertically, showing the interlocking rhythms of the three drums.

Fig. 8.—Toque lucumí de *batá* a *Eléggua*.

rísticas prosódicas y los tonos semánticos de una dada locución yoruba, la cual le sirve para su identificación como título. Esa locución yoruba es la que expresa el tambor cuando "habla", al ser tañido en sus membranas.

He aquí algunos ejemplos de tales toques meramente rítmicos pero semánticos de los ritos lucumís, ejecutados en los tres tambores sagrados llamados *batá*. Al son de esos ritmos jamás se canta y sólo se usan para halagar a un determinado dios, cuyo es el ritmo, o para precipitar por efecto reflejo su "posesión" de algún sujeto presente; y también para saludar ceremonialmente a un *olóricba*

Toque "Kan-kán", de CHANGO. I

Okónkolo

The musical score is presented in two systems, each with three staves. The top staff of each system is labeled 'Okónkolo', the middle 'Itótele', and the bottom 'Iyá'. The music is in 2/4 time. The first system concludes with a triplet in the Iyá part. The second system continues the melody and accompaniment.

Fig. 9-A.—Toque lucumí de batá a Chango (continúa)

cuando éste entra en el *ilé* y se presenta a hacer el *foribaté* o saludo reverencial a los tambores, en cuyo caso los *otubatá* le corresponden sonando un ritmo privativo del *oricba* que aquél tiene "asentado". Tales toques son muchos, pero aquí daremos sólo unos cuantos, a saber: uno para *Eléggua*, que en Cuba se titula *La-lú-bán-cbe* (Fi-

Toque "Kan-kán", de CHANGO. II

Fig. 9-B.—Toque lucumí de batá a Chango (final).

gura 8); cinco de *Changó*, conocidos por *kan - kan* (Figura 9). *tui-tui*, (Figura 10), *meta-meta* (Figura 11), *báyuba* (Figura 12) y *ebi, kpa - mi* (Figura 13); uno de la diosa *Oyá*, llamado *Oyá - bi - kú* (Figura 14).

Las palabras *la-lú ban-che*, en correcto yoruba son *la, lu*,

Toque "Tui-tuí", de CHANGO.

The musical score is presented in two systems, each containing three staves. The top staff of each system is labeled 'Okónkolo', the middle 'Itótele', and the bottom 'Iyá'. The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. The first system shows the initial four measures of the piece, and the second system continues the melody and accompaniment.

Fig. 10.—Toque lucumí de batá a Changó.

la-náche: “estar seguro, tocar, abrir el camino, trabajo”, o sea “para estar seguro, toca, para que *Eléggua* haga el trabajo de abrir el camino”.

Las denominaciones de esos toques de *Changó* son como si-guen: *kan*, que en lucumí es “uno”, pero *kan-kán* significa “rápi-damente”. La palabra *tui-tui* se forma por la repetición de las voces yorubas *ti* “vehementeíente” y *üi* “hablar”; como se comprende fácilmente, *tui-tui* se refiere al habla del tambor. La voz *meta* en yoruba significa “tres”. La palabra criolla *báyuba* en lucumí se dice *ba-yubá*, o sea “entablar conversación respetuosa con un su-

perior” Las voces *ebí kpa mi* significan “el hambre me mata” toque *Oyá-bí-ikú* quiere decir “Oyá parió a la muerte”, pues dicha diosa es la madre de la *ikú*.

Algún toque religioso, como este otro del fúnebre *Egun*, singularizado por su compás ternario, tampoco se canta en ocasión alguna y sólo se tañe su ritmo por los tambores en reverencia de *Egun*. No lleva palabras ni sus sonidos tienen traducción idiomática, quizás porque ya ésta se ha perdido (cosa verosímil pues sólo se usa ese toque en raras y privadas ceremonias) o porque jamás la tuvo en el “idioma de los vivos”, debido a su especial relación con la muerte (*Figura 15*).

Ciertos ritmos de los ritos yorubas tienen por sí un valor semántico afrentoso, como ya apuntamos en el capítulo anterior. Tales ritmos de sentido insultante salen del tambor *iyá*, de cuando en cuando, en momentos excepcionales, contra algún individuo para su regaño o llamarle la atención con desagrado; pero con frecuencia esos ritmos de significado maldiciente son también dirigidos a algún dios, reacio en responder al llamamiento de sus feligreses, adrede para mortificarlo y excitarlo a que acceda a la petición de los devotos, manifestándose en el trance ritual de la “posesión”. Así, el ritmo que los tamboreros suelen denominar *jin-kan-kan-jín-ka* es una expresión de muy grave contumelia contra “la madre de tu nacimiento”, o sea en lucumí *bí obá yá re*, cuya exacta significación oprobiosa se traduce en aquel ritmo sonoro sin necesidad de ser acompañado con las palabras habladas. (*Figura 16*).

Otro motivo rítmico con sentido de dicitio es el denominado por los tamboreros lucumis de Cuba: *kan-kan-kan-kan-jin-kan*. (*Figura 17*), el cual los criollos traducen por *iddi lánti lánti*, o sea en yoruba: *idí ilá ti ilá ti*. *Idí* significa el “trasero”; nos excusamos de traducir las siguientes denigrantes palabras, alusivas probablemente a la sodomia.

En esas solfas de la *figura 16 y 17* aparecen las sílabas de las susodichas palabras yorubas colocadas respectivamente debajo de cada nota del tambor; pero, repetimos, son de palabras que nunca se pronuncian, pues sólo las “habla” el tambor *iyá* y el oyente en seguida las comprende. En rigor, no se trata en tales casos de una expresión “inefable”, como suele calificarse al lenguaje musical, sino de una que es realmente “afable” o hablante, pues reproduce las tonalidades del idioma en las vibraciones del tambor.

Toque "Meta-meta", de CHANGO.

Okónkolo

Itótele

Iyá

The musical score is presented in two systems, each with three staves. The top staff, labeled 'Okónkolo', features rhythmic notation with repeat signs. The middle staff, labeled 'Itótele', and the bottom staff, labeled 'Iyá', contain melodic lines. The notation includes various note values, rests, and repeat signs, all within a 7/4 time signature.

Fig. 11-A.—Toque lucumí de *batá* a *Changó* (continúa).

No es inoportuno consignar aquí cómo algunos de los ritmos semánticos de tipo objetable y otros, no ofensivos pero igualmente impropios por el lugar y la ocasión, como *rumbas* y *sones*, han sido tocados en las torres de las iglesias de Cuba por campaneros desenfadados. En el siglo XIX no eran desusados esos toques en los campanarios de la Habana Vieja, por los cuales se cambiaban

Toque "Meta-meta", de CHANGO. II

The musical score consists of two systems, each with four measures. The top staff of each system contains rhythmic notation with repeat signs. The middle staff contains a melodic line with a 'D.C.' marking at the end of the first system. The bottom staff contains a bass line with various rhythmic patterns and accidentals.

Fig. 11-B.—Toque lucumí de batá a Chango (final)

insultos entre los morenos de distintas parroquias, más o menos apasionados por las rivalidades barrioteras de los grupos ñañigos, muy enconadas antaño por sus localismos, supervivientes de los tribalismos belicosos propios de los ríos de los Calabares. Análogas frases musicales de sentido picaresco son frecuentes en Cuba entre los músicos populares, que las tocan en el piano o en otros ins-

Toque "Bá-yubá", de CHANGO.

Okónkòlo

Itótele

Iyá

Fig. 12.—Toque lucumí de batá a Chango.

trumentos, y hasta entre la chiquillería malcriada que sabe insultar con sólo silbidos; costumbre ésta, digamos de pasc, que parece llegada de Islas Canarias, donde los montunos usan un extenso lenguaje de silbos; más que de Africa Occidental, donde los negros no acostumbran a chiflar, porque creen que los chiflidos son de mal agüero, pues atraen a los muertos.

Los aludidos toques insultantes se distinguen de las ingeniosas "puyas", que a veces también se tocan y cantan contra algún dios, con significación punzante pero sin llegar al oprobio. En éstas a veces el ritmo es también especial, pero el sentido puede estar expresado alegóricamente en palabras de canto. El toque llamado *Omó oketé* (Figura 18) por ejemplo, se usa sólo para llamar a *Changó*. En el pentagrama constan las notas sólo del tambor *ítótele* en sus dos parches, que en este caso son las importantes y a ellas se ajustan las sílabas de las palabras cuando se cantan, lo que ocurre raras veces, pues casi siempre se toca este ritmo sin voces cantadas;

Toque "Ebí-kpa-mí", de CHANGO.

The musical score is written in 7/4 time. It consists of three staves. The top staff, labeled 'Okónkolo', begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), followed by a series of eighth notes. The middle staff, labeled 'Itótele', also begins with a treble clef and a key signature of one flat, and features a complex rhythmic pattern with triplets of eighth notes. The bottom staff, labeled 'Iyá', begins with a bass clef and a key signature of one flat, and shows a sparse melodic line with some rests.

Fig. 13.—Toque lucumí de batá a *Changó*.

los tambores *batá* por sí solos dicen, según los criollos de Cuba, *Omó o kete, omó ayá ekú*. Las correctas palabras de este canto en yoruba son *omó ekute, adyá omó ekún* ("el hijo de la jutía luchará con el hijo del leopardo") y viene a ser como un reto del humilde creyente, "el hijo de la jutía", contra el fuerte y jactancioso dios, que es comparado con el leopardo, rey de los animales.

El toque conocido por *ya - ko - tá*, es dedicado a evocar a ciertos entes ultrahumanos como los *orichas Ocbún, Yemayá, Ibedyí, Oyá* y a veces es saludo a los manes de *Egun*. (Figura 19). También

este ritmo se toca a tambores solos, sin voces, pero los devotos mientras suenan los tambores, suelen cantar frases dirigidas a cualquiera de los citados *orichas*. En la semiografía de la *figura 19* se ha dedicado un pentagrama a cada una de las seis membranas de los tres *batá*, distribuídas de dos en dos para los respectivos *chachá* y *enú* de cada uno de esos tambores bimembranofonos y ambiperkusivos. El título de este canto en Cuba se pronuncia *yakotá*, por corrupción fonética; en lengua lucumí debe decirse *idyá-ko-tó*, lo cual significa “¡riñas no!-¡basta!-¡haya orden!”. Es una implora-

Toque “Oyá-bi-ikú”, de OYA.

The musical score consists of three staves, each in bass clef and 2/4 time. The top staff is labeled 'Okónkolo' and features a series of quarter notes with stems pointing up. The middle staff is labeled 'Itótele' and contains a sequence of eighth and quarter notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. The bottom staff is labeled 'Iyá' and shows a rhythmic pattern of eighth notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. A vertical bar line is placed after the first measure of each staff. Below the bottom staff, there are additional rhythmic markings, including a series of eighth notes and a quarter note.

Fig. 14.—Toque lucumí de *batá* a *Oyá*.

ción religiosa de paz, como si se dijera: “¡paz en la tierra a los hombres de buena voluntad!”, la paz que siempre piden las religiones a pesar de sus numerosos dioses y santos guerreros.

Se aproximan a estos ritmos semánticos ciertas breves locuciones musicales tañidas por el tambor *iyá*, que son conocidas por “*llames*” o “*murumacas*”, cada una de las cuales por sí sola evoca la idea de uno de los dioses. De ellas hablaremos más adelante.

En las ceremonias yorubas se cuenta con otros diversos toques que tampoco se cantan, son música sólo de tambores. Tales son la mayoría de los que usan en la liturgia privada del *oru* del *igbodu*,

de los cuales trataremos en el capítulo V. También esos himnos evocan al “santo” respectivo en la mente de los creyentes, sin necesidad de palabras.

Se explica, pues, fácilmente cómo ciertos ritmos, apenas los oyen los africanos, evocan en ellos la personalidad de uno de sus dioses; pero como cada uno de éstos está relacionado directamente con un conjunto de emociones e ideas que pueden ser de guerra, de placidez, de sexualidad, de maternidad, de medicina, de agricultura, de enfermedad, de inquietud, etc., resulta que ciertos ritmos en los negros despiertan por reflejo inmediato determinadas impresiones

Toque de EGUN.

The image shows a musical score for a 'Toque de EGUN'. It consists of three staves of music, each with a different title: 'Okónkolo', 'Itótele', and 'Iyá'. The notation is written in a style typical of early 20th-century ethnomusicology, using a 9/4 time signature. The first staff, 'Okónkolo', features a series of eighth notes with stems pointing up. The second staff, 'Itótele', features a series of eighth notes with stems pointing down. The third staff, 'Iyá', features a series of eighth notes with stems pointing down, and includes some rests and a final note with a stem pointing down. The music is arranged in three measures, with a double bar line after the first measure and another after the second measure.

Fig. 15.—Toque lucumí de *batá* a *Egun*.

de sentido vario y complicado. Lo que en el ánimo de los blancos en algunas ocasiones se produce, por ejemplo, por el toque de un himno patriótico, militar o religioso, en Africa se logra frecuentemente con un simple ritmo. Tal como suele suceder, aún entre blancos, cuando el himno es muy conocido y sólo se estila colectivamente en ciertos actos y para provocar una emoción dada; entonces son suficientes unos pocos compases. Así en Cuba bastará entonar las notas clarinescas introductoras al nacional “Himno de Bayamo” para sugerir en los oyentes la idea de patriotismo o de la presencia de una elevada autoridad oficial; y con el simple tarareo del primer

compás de la famosa "Marcha de los Esponsales" de Mendelsshon, (pieza obligada en todas las ceremonias eclesiásticas para matrimonios aristocráticos o de la alta burguesía), se evocarán ideas de casorio o noviazgo. En Africa, donde la vida tribal es muy intensa y sus costumbres muy tradicionales e intervenidas por la música, esto ocurre constantemente sin que la frase rítmica tenga siquiera palabras que recordar. Estos sentidos simbólicos no son cosa rara y, al pasar de una cultura a otra, a veces se originan trastrueques curiosos. Publicóse hace años que el Obispo Príncipe de Salzburgo (Austria) había prohibido que en las iglesias de su diócesis se tocara

Ritmos semánticos lucumís.



Figs. 16 y 17.—Ritmos semánticos lucumís de sentido afrentoso.

esa marcha teatral de Mendelsshon en las celebraciones de matrimonios, alegando que no era música católica sino muy pagana, escrita por un compositor judío para cierta boda en una ópera basada en el argumento del *Sueño de una Noche de Verano*, cuyo autor, Shakespeare, fué un dramaturgo protestante y en la cual el novio aparece por magia transformado en burro. Al celo episcopal no le faltaban buenas razones, pero el caso demuestra que una bella música temática, como es esa, es capaz de vencer los obstáculos que por motivo del tema pudieran presentarse a su difusión, cuando ella implica el reconocimiento del prestigio propio de un alto rango social, como sucede con esa ceremoniosa marcha de cortejo que hoy suele tener en muchos países la consideración de un rito nupcial; y los sedicentes "fieles" procuran antes la pompa majestuosa de esa procesión profana, por ser signo convencional de una jerarquía de altura, que la humilde y nada espectacular asistencia devota a una "misa de velaciones", que sería el rito apropiado.

Recordemos otro curioso caso de transculturación musical por radical trastrueque del simbolismo; el de la marcha oficial de la infantería de marina de los Estados Unidos, cuya música, con un *tempo lento* y una letrilla adecuada para el arrullo materno, es la más popular "canción de cuna" que a lo largo del siglo XIX se usaba en la isla de Menorca para dormir a las tiernas criaturas. Aquella isla mediterránea estuvo más de un siglo bajo la dominación inglesa. Cabe, pues, preguntar si la aludida música fué una antigua marcha militar británica que en Menorca las madres convirtieron en *noni-noni*, *nana* o *tullaby*, o fueron las tropas de Inglaterra las que de un dulce motivo de arrullo materno hicieron un pasodoble marcial que, al evacuar la isla en el siglo XVIII, fué llevado a sus colonias norteamericanas. ¡Curioso contraste entre dos significaciones emotivas antitéticas, de un mismo ritmo y melodía, según sea tocado con un movimiento *lento assai*, de efecto apacible y somnífero, o de manera *andante vivace*, que inspira belicosidad y arremetida impetuosa!

En la música de los negros, la variedad y complejidad de los ritmos es asombrosa. No hay discrepancia acerca de esto. "En la música como en el dibujo decorativo del hombre primitivo, encontramos una compleja estructura rítmica que no ha sido igualada por el arte popular de nuestros días y gentes. En su música particularmente, esa complejidad es tan grande que el más excelente

Toque "Omó Okete", de CHANGO.

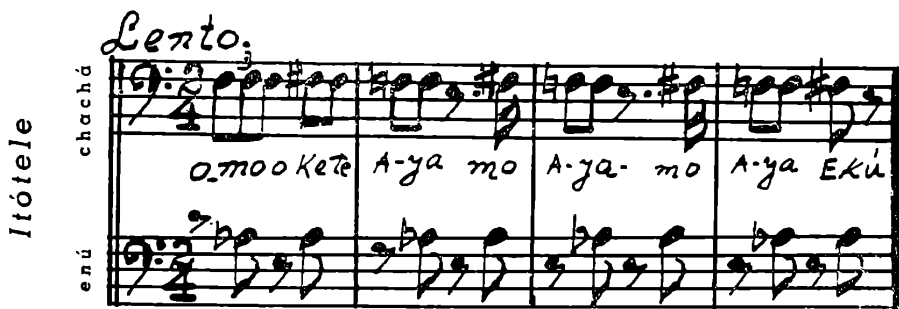


Fig. 18.—Toque lucumí en el tambor itótele, a Changó, señalando las notas de sus dos membranas: *chachá* y *enú*.

virtuoso se siente cohibido en sus intentos de imitarla²³". Los negros han llegado a un insuperable dominio de las posibilidades rítmicas. Infinidad de variedades y de variaciones. "El genio de

los negros para componer los más intrincados ritmos es realmente maravilloso”²⁴. “El negro en cuanto a complejidad de ritmos y su habilidad para utilizarlos va mucho más lejos que la capacidad de los músicos civilizados”²⁵. “Algunos negros ejecutan en sus tambores diferentes ritmos entrelazados con un arte que sobrepasa en

Toque “Ya-ko-tá”, de varios ORICHAS.

The figure displays three musical systems, each representing a different oricha. Each system consists of two staves: the upper staff is labeled 'chachá' and the lower staff is labeled 'enú'. The time signature for all is 2/4.

- Okónkolo:** The 'chachá' staff features a sequence of eighth notes with stems pointing up. The 'enú' staff features a sequence of eighth notes with stems pointing down.
- Itótele:** The 'chachá' staff features eighth notes with stems pointing up, some with flat accidentals. The 'enú' staff features eighth notes with stems pointing down, some with sharp accidentals.
- Iyá:** The 'chachá' staff features eighth notes with stems pointing up. The 'enú' staff features eighth notes with stems pointing down, including two triplet markings (indicated by a '3' over a bracket).

Fig. 19.—Toque lucumí a varios orichas, con un pentagrama para cada una de las seis membranas de los tambores *batá*.

refinamiento todo lo que nosotros hemos realizado tocante a combinaciones rítmicas”²⁶. “En su estado original, la música africana impresiona primeramente por su sonación dura, de madera, y su increíble complicación rítmica, tanta que la más típica de los árabes ha de parecer moderada en comparación. Todo músico europeo que oye por primera vez los coros del Congo, aún cuando sea en un gramófono, queda estupefacto por la precisión mecánica de los coristas negros en sus ritmos y contrarritmos, mucho más difíciles que los del último cataclismo de la *Sacre* (de Stravinsky), los cuales exigen para su ejecución músicos profesionales del más alto rango y muy penosos ensayos previos. La idea de presentar estos coros congos con su vital y directa precisión rítmica es inconcebible ni por los coros blancos mejor disciplinados del mundo”²⁷.

En los ritmos está la gran riqueza de la música africana; lo cual no implica inferioridad, pues el ritmo es fuerza vital de la música, tan indispensable como la melodía. Entre los negros bantús, “el ritmo musical es generalmente muy marcado y además se refuerza por los instrumentos que acompañan al canto y por los movimientos de los danzantes: brazos que suben y bajan en cadencia, armas empuñadas que son blandidas, pies que golpean el suelo a regulares intervalos, etc. (...). Sin embargo, no me ha sido dado transcribirlos fácilmente (...). Quien haya asistido a una danza de guerra o a las representaciones de los jóvenes negros del litoral portugués podrá certificar que en ellos existe un arte admirable del ritmo en sus manifestaciones artísticas”²⁸. “Es forzosa para mí la conclusión de que en el dominio del ritmo, el mejor compositor de hoy día aparecería como un simple aprendiz comparado con estos negros salvajes”²⁹. Y esto es tanto más significativo, según el músico Krehbiel, recordando que el ritmo estuvo a más altura que la melodía y la armonía en el arte musical de los antiguos y blancos griegos.

Georg Capellán, musicólogo de Munich, hizo un estudio en el cual se analizaron más de quinientos ritmos de pueblos primitivos de todas las latitudes³⁰. Los pueblos del Asia Central pueden sacar de su pandero o doira “varias decenas de ritmos”³¹. No sabemos cuantos son los ritmos hallados entre los negros africanos ni si ellos han sido real y plenamente investigados; pero sin duda son incontables. La misma prodigiosa maestría en los ritmos se observa en los negros de América descendientes de los africanos. Ya en el siglo XVII Richar Ligon³² se asombraba oyendo a los negros de la

isla Barbados un concierto de tambores con variaciones de ritmos “tan sorprendentes que, si supieran diversificar las tonadas como hacen con el tiempo, harían maravillas musicales”.

El inventario, estudio analítico y clasificación de los ritmos africanos sólo podrá hacerse después de una larga búsqueda y recolección. Hoy sería aventurada cualquier conclusión en este sentido, aparte de afirmar que sus ritmos son innumerables y fuera de los usados por la música de los blancos.

El músico africano al salir de su tierra llevó consigo su rítmica caudalosa. Sin duda, dice Ramón y Rivera, “ha aportado vivacidad y variación casi ilimitada a fórmulas rítmicas primarias de la música americana, y por medio de ella ejerce hace ya varios siglos poderosas influencias en la música de Europa”³³. Y si el torrente de los ritmos africanos no ha inundado completamente la música de América se debe al prejuicio social que ha impedido hasta ahora a los blancos aceptar como digna de la “civilización occidental” una orquesta de tambores negros. Ahora es cuando comienzan a aparecer en público los membranófonos africanos; pero aún así, es preciso cambiarles algo la forma y la estructura, y hasta pintarlos de colorines, para amulararlos y hacerlos “pasables”, como antaño no se admitía en los salones a la “gente de color” si no tenía alargada la nariz, alisado el pelo y blanqueada la tez, o una real cédula que declarara oficialmente su “limpieza de sangre”. La riqueza de los valores rítmicos del africano no podrá pasar a la música cosmopolita y ser aprovechada plenamente por ésta hasta que se extiendan el conocimiento y el uso de las orquestas de varios tambores, como por ejemplo la de los prodigiosos *batá*, característicos de los cultos yorubas que hoy se practican en la Habana y sus comarcas vecinas.

Es natural que el blanco no siempre pueda apreciar los valores rítmicos de la música negra, porque su mente, atrasada en este aspecto, no tiene la educación requerida para ello. Quizás obedezca a que, según algunos pretenden, cada persona tiene unos ritmos que para ella son atractivos y otros repelentes. Esto parece que sea debido a las circunstancias, al estado de ánimo y a los hábitos profesionales. Las mujeres mecanógrafas gustan de ritmos rápidos, mientras que prefieren otros más lentos los trabajadores acostumbrados a movimientos pausados³⁴. De todos modos, en el concepto africano de los ritmos “radica la dificultad con que tropiezan muchos blancos para comprender la música negra, la dificultad de captar

su cadencia. Los blancos americanos han dominado bien esta dificultad, debido, naturalmente, a que durante trecientos años han oído esos ritmos, pero en Europa, no obstante la boga de la música popular americana, basada en esos ritmos, las mejores bandas no logran interpretarlas satisfactoriamente. Desde luego, interpretan las notas correctamente, pero cualquier americano puede al momento darse cuenta de que falta algo. La cuestión estriba en que interpretan las notas *demasiado correctamente*; y que no ponen en la interpretación *algo que no está escrito* en la partitura. Pocas cosas resultan más risibles, para un americano, como los esfuerzos de un artista de café cantante europeo para cantar un *jazz*³⁵. La mayor impreparación del blanco depende sobre todo de la dificultad de captar la gran variedad de los ritmos y sus frecuentes y extemporáneas variaciones, que hacen tan asimétrico e insólito el desarrollo de la música negra. Al fin, todo estilo musical es hijo de una cultura y requiere cierto aprendizaje. Recuérdense las peripecias de la transculturación de la música wagneriana en el siglo pasado y de las de los vanguardistas en el presente. La gran mayoría de los blancos no tiene todavía una receptividad propicia para los ritmos negros, simplemente, por falta de preparación.

Pero es indudable que la facilidad para los ritmos pasó el Atlántico con los africanos, quienes la transmitieron a sus descendientes. Es sorprendente observar cómo los muchachos callejeros de Cuba improvisan orquestas con los más heteróclitos objetos, a modo de instrumentos percusivos, y cómo ejecutan con ellos extraños, difíciles y atraentes ritmos de sabor africano. Gaspar Agüero, maestro de gran experiencia en música popular cubana, nos refiere que cuando faltaba en una orquesta el timbalero, éste era sustituible con mucha facilidad, pues bastaba llamar a un negrito, de los que siempre suelen estar por su gusto junto a la música, el cual aún cuando ignorante de toda solfa en seguida "le cogía el juego" al ritmo y tocaba tan bien los timbales como el músico y ¡a veces mejor! También nos refiere Gaspar Agüero que cuando Rafael Palau, un compositor de música popular cubana de las primeras décadas de este siglo, tan modesto como valioso, tenía que instrumentar un nuevo *danzón*, *bolero* o *guaracha*, escribía las melodías para la flauta, el clarinete o el cornetín, pero no para el contrabajo y los timbales, los cuales no requerían solfa alguna, ni era posible dársela. Los músicos "de color" "le entran" a los ritmos perfectamente "y a su gusto", y en éstos estaba la mayor atracción del baile.

No se ha hecho todavía el estudio de los ritmos que los africanos trajeron a las Américas y transculturaron a sus músicas. Los ritmos de la auténtica música negroamericana han sido divididos en dos clases, unos basados en el vaivén de la cabeza y el cuerpo, y otros articulados con los golpes de las manos y los pies. Dicen que a la primera clase, en un sentido general, corresponden los ritmos de los cantos *spirituals* o religiosos, y los de la música secular a la otra; pero no hallamos datos que permitan precisar esta clasificación en la música de Africa. Ni tampoco en la de Cuba donde, aparte de que los *spirituals* no existen, no hemos podido comprobar esa correspondencia entre la cinética rítmica del cuerpo humano, la troncal y la de sus extremidades, con la índole religiosa o profana de las canciones y bailes.

La extraordinaria abundancia de ritmos en el acervo ancestral de la música negra puede provocar en ocasiones la precipitada y errónea idea de que tal o cual pieza musical es de raíz africana. ¿Qué ritmos habrá por esos mundos que no hayan sido tamboreados en alguna parte por los músicos negros? Por otro lado, algunas músicas afroides han sido negadas como tales, sólo porque su ritmo característico puede ser hallado también en la Europa medieval o en la antigua lírica helénica, sin pensar que una fórmula rítmica como una simple figura geométrica, (un triángulo, un zigzag, un círculo, una espiral, etc.), puede hallarse al mismo tiempo en diversas culturas, sin que su intercomunicación sea necesaria ni probable. Dice bien Ramón y Rivera, al observar que “la procedencia de una determinada fórmula rítmica puede esclarecer un poco el nublado ambiente en donde se debaten los intrincados problemas musicales del mundo americano. Pero puede también oscurecerlo, si se usa el mismo procedimiento para convencernos de que determinados cantos proceden de tales o cuales pueblos o continentes, olvidando que, por un fenómeno de transculturación, los más simples ritmos pueden enriquecerse hasta el máximo y las melodías más exóticas ambientalizarse hasta generar vástagos de un desconocido criollismo musical”³⁶.

Es curioso notar cómo, estando todos concordes en apreciar el alto valor rítmico de la música africana y de sus derivadas en América, no se ha adelantado más en el estudio de sus ritmos, su inventario, su clasificación, sus combinaciones, sus adaptaciones, sus supervivencias y sus caducidades. Autores que han escrito ensayos particularmente dedicados a los ritmos africanos en la música de Cu-

ba, como Sánchez de Fuentes,³⁷ no han tratado siquiera de recogerlos y analizarlos y no han ido más allá de ciertas generalidades insignificantes.

Debemos al maestro Agüero el inicio del estudio específico de los ritmos africanos en la música popular de Cuba. Para ello procedió a analizar los ritmos característicos de algunos de nuestros típicos bailes mulatos, fijando sus elementos embrionarios o nucleares y logró establecer siete "células rítmicas", como él dice, de segura africanidad. "Las raíces rítmicas africanas asimiladas al ritmo de la actual música aparecen no solamente en el bajo, sino en las partes intermedias de la armonía, y aún en los giros de la melodía. Están contenidas invariablemente en compases binarios y se componen de detalles del ritmo africano, que yo me voy a permitir llamar "células rítmicas generatrices", porque combinadas entre sí o con otras del ritmo musical universalmente adoptado, caracterizan las diferentes formas en que se manifiesta cierta música popular cubana. Esas siete células son las siguientes:

"La célula I mal llamada "tresillo" por abreviarse con frecuencia en la formula impropia que se advierte en (A), es muy usada para el bajo. Se acentúan sus tres notas, y debe interpretarse así: (B) ó (C) abreviada". (Figura 20).

Células rítmicas afrocubanas. I



Fig. 20.—Célula rítmica africana del mal llamado "tresillo".

"La célula II, también abreviada incorrectamente (D), debe medirse como (E). Se acentúan las dos notas. Por lo regular se usa en el bajo. Es la célula que genera el ritmo de la conga (F)". (Figura 21).

Células rítmicas afrocubanas.. II

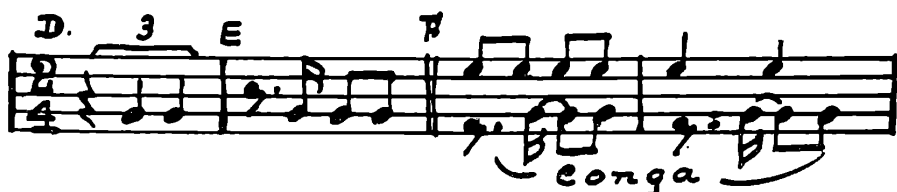


Fig. 21.—Célula rítmica africana de "La Conga".

“La célula III es llamada indebidamente “*cinquillo*”. Se escribe siempre abreviadamente, (G). Sería mejor escribirla como (H), Realmente es una célula doble ligada. A veces aparece como (I). Ella genera el ritmo del *danzón* (J). Deben acentuarse bien sus dos primeras notas y la última, cosa que no hacen quienes no sienten el ritmo cubano, porque ignoran la existencia de esta prosodia especial del referido ritmo. El *cinquillo* bien acentuado da esta sensación: (es un ejemplo) “*Yo quiero cantar*”. Mal acentuado dará esta otra: “*Yo quieró cantar*”. (Figura 22).

Células rítmicas afrocubanas. III



Fig. 22.—Célula rítmica africana del “Danzón”, llamada “*cinquillo*”.

“La célula IV (L) también es doble. Su africanidad sólo está en su acentuación, que cae en sus primeras y últimas notas. Es la célula característica de las antiguas *contradanzas* cubanas (LI)”. (Figura 23).

Células rítmicas afrocubanas. IV



Fig. 23.—Célula rítmica africana de la “*Contradanza cubana*”.

“La célula V (M) es doble. Le da un tinte de ansiedad, usada en el bajo”. (Figura 24).

Células rítmicas afrocubanas. V

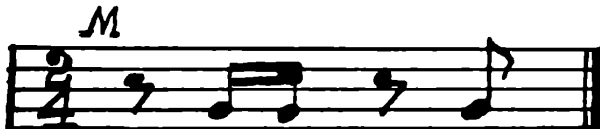


Fig. 24.—Célula rítmica africana usada en el bajo.

no percute en el otro cuero o *enú*, y su golpe queda en el aire sin sonar, ejecutando un "silencio". Sólo así se pueden seguir los intrincados ritmos.

Además, los tamboreros han de valerse de recursos nemotécnicos. Los más avezados se conforman con irlos recordando mentalmente con las mismas palabras del canto o con signos invocabularios, como los usados en los aprendizajes: *kan, kan, jin, kan*, etc. Otros tararean los ritmos *sotto voce* y otros se ayudan con la garganta, "pujando" los ritmos con movimientos guturales, a so voz, inaudibles pero percibidos en el cerebro.

Es también característica de la música de los negros de Cuba, según dice el maestro Gilberto Valdés, la de que en ella "raramente se encontrará un canto acentuado en sus partes fuertes. Y mucho menos en los ritmos, donde invariablemente las partes fuertes son representadas con "silencios". Son "silencios," en esa técnica de la rítmica africana, aquellas partes métricas del compás que no se expresan con notas sonoras, pero que son registradas mentalmente por el instrumentista ejecutante, para la integración completa del ritmo". Pero si los "silencios" no se traducen en notas, son reflejados por el músico, diríase que instintiva o inconscientemente, por los movimientos de su cuerpo, por sus visajes y ademanes, o por ciertos insonoros contactos de sus manos con el tambor.

En la música de los negros no sólo hay gran variedad de ritmos sino muchas y súbitas variaciones de ellos. Sabido es que el sentimiento placentero experimentado con un ritmo, en la música se estimula a veces precisamente por el ocasional apartamiento del mismo. Lo cual no es paradójico, puesto que es principio bien conocido el de que la interrupción en un hábito contraído, o en una sensación uniforme, sirve para acentuar más fuertemente su imperio. La música de los bantús tiene cambios rítmicos tan repentinos que extravían a quien la escucha³⁸. Con referencia general al Africa: "El ritmo vocal frecuentemente cambia aún en el curso de un canto breve, pero la repetición de las figuras rítmicas, o motivos, sirve para dar forma y unidad a lo que de otro modo serían composiciones sin forma"³⁹. Milligan hace esta observación: "el ritmo africano es muy irregular. Suele regularizarse en la música del baile; pero aún en ésta es muy variable y no se sujeta a ningún sistema de tiempo dado, pues cambia a menudo pasando a sistema duplo o triple en la misma melodía".

Esta característica variabilidad de ritmos se halla también en América entre los negros. En los de Jamaica, Jekyll la observó hace unos cuarenta años⁴⁰. Entre los negros de Surinam han hecho iguales observaciones M. y F. Herskovits. La música de los negros campesinos es de ritmo más libre que la de los urbanos. Cuando más influído está un canto guayanés por la cultura europea, menos libre es su ritmo⁴¹.

En la música afrocubana ocurre lo mismo. Esa variabilidad sorprende y tortura a los diestros en la música blanca. El maestro Sanjuán nos decía hace una veintena de años que observó hasta cinco ritmos distintos en una sola composición afrocubana. El mexicano maestro Ponce llegó a observar hasta ocho. Cualquiera que haya frecuentado los toques africanos de los ritos religiosos supervivientes en Cuba, se ha dado cuenta de esa variabilidad rítmica, más restringida en la música mulata de los bailes profanos. Es lo que los músicos afrocubanos denominan “viros” o “vueltas” de tambor. Veamos lo que ocurre en las liturgias más musicales de los lucumís en Cuba.

Las principales liturgias lucumís de carácter colectivo en las cuales interviene la música son en Cuba las llamadas *oru*, que consisten en una serie de himnos dedicados por su orden ritual a los diversos dioses. La voz *oru* puede ser la misma *oro*, que en yoruba significa “palabra” o “conversación” y en ese sentido se dice *oru* a ese himnario, porque es “hablar” con los dioses. De esa misma raíz se forma *orín*, que en yoruba es “canto”. O bien puede ser la palabra *orun* que en dicho idioma quiere decir “el mundo invisible”, porque es a ese “otro mundo” a donde se dirigen los toques.

Hay tres *oru* en la liturgia lucumí. Uno sólo a voces cantadas, otro a sólo tambores *batá*, y otro con voces, tambores y bailes. En el *oru de canto* y el *oru de batá* algunos de los ritmos básicos son iguales y se diferencian en que en uno la música es sólo oral y las palabras tienen un valor idiomático y el otro es música exclusivamente de tambores sacros, y son ellos los que “hablan lengua” a los dioses. El *oru* de cantos parece ser el criginario. Es a voces solas a modo de canto llano y no se emplea sino en ritos crípticos de magia operatoria, de consagración o sacramentales, como para “hacer santo”, preparar ciertos *embó* o *egbó*, etc. El *oru de batá* es también hermético y se usa en el recinto del *igbodu*, pero como plegaria previa al ini-

cio de todas las ceremonias solemnes y colectivas de baile, como una manera de propiciar a los dioses para que accedan a la celebración y participen en ella.

Fijémonos particularmente en el *oru* de *batá* o sea el *oru* del *igbodu*. En éste los ritmos son más complicados, ejecutados por tres tambores, cada uno con dos parches percucibles. Seis manos dando en sendos cueros, todas integrando un ritmo completo y matizado con tonalidades. En este *oru* se dedica un toque, de los *tres batá*, a cada uno de los "santos" u *orichas*, salvo a *Eleggua* y a *Babalú Ayé* a quienes se les tañen dos; o sea un total de 24 toques. Pero hay toques que tienen varios ritmos sucesivos, y el paso de uno a otro es llamado en criollo "vuelta" o "viro". El toque de *Ochósí*, tiene 6 "viros" o sea 7 ritmos y otros tienen 5, 4, 3, 2 "viros" o ninguno, es decir un solo ritmo desde que comienza hasta que termina el toque. A cada cambio se dice que "vira" el tambor o que "se le da vuelta". Solamente esto ya nos da alrededor de unos 57 ritmos en los 24 toques, todos diferentes. Pero ésto no es todo.

Además hay que contar las "conversaciones" o "lenguas" y hasta cierto punto los "llames" o "murumacas". Son "conversaciones" ciertas frases que suena el tambor *iyá*, ora intercalándolas entre dos ritmos de los toques, ora en una interrupción del toqueado de uno de los ritmos que se reanuda al terminar la "conversación", o bien sustituyen totalmente las frases rítmicas usuales de los toques. Estas "conversaciones" al interpolarse no suprimen ni alteran la rítmica línea básica del toque, la cual es continuada sin variación por el tambor *okónkolo* mientras dura la "conversación", y hasta que se entra en el ritmo subsiguiente, o se vuelve al anterior. Se denominan "conversaciones" y también "lenguas" porque en esos compases el *iyá* "habla lengua", tratando de reproducir musicalmente en sus tonalidades unas voces del idioma yoruba. Pudieran decirse "locuciones musicoidiomáticas". Por su estructura de base lingüística, la "conversación" ofrece el curioso detalle de que sus compases suelen ser todos distintos unos de otros, como lo son las palabras y oraciones sucesivas del habla cotidiana, contrastando así con el resto de los toques en los cuales se repiten una y otra vez las frases rítmicas y tonales. En algunos de los citados toques del *oru del igbodu* se cuentan hasta cuatro "lenguas". El de *Orúnta*, por ejemplo, se compone de tres "conversaciones" sucesivas. El toque de *Ibedyi* es todo él una "conversación", variante cada

tres compases. El toque de *Ocbún* consiste en cinco "conversaciones" que se repiten *ad libitum*. En un toque de *Yemayá*, que se compone de 3 ritmos, el *iyá* puede permitirse, sobre la base rítmica a cargo del *itótele* y el *okónkolo*, el gusto de introducir las "lenguas" que desee, escogiéndolas a su capricho del caudaloso repertorio ortodoxo. Ahí sí que el *akpuatakí* puede lucirse en su *iyá* con su virtuosismo erudito y sus "floreacs". "Florear" en el lenguaje de la música popular de Cuba no significa como en la música de la guitarra: "herir las cuerdas con tres dedos sucesivamente sin parar, formando así un sonido continuado". "Florear" en la música de los cubanos quiere decir "adornar" con toques interpolados a capricho, y a veces "primorear" o hacer "primores" en la ejecución instrumental. En ocasiones tales, según los tamboreros, "el *iyá* se parte", como dicen a veces de los músicos tocadores de trompeta o clarinete en el jazz, cuando sus solos de fantasía y "figurao".

Se denominan "llames", con cubanismo, en vez de "llamadas" o "llamamientos", ciertas locuciones musicales que en los toques de *batá* ejecuta el tambor *iyá* para "llamar" la atención a los demás tambores del trío, indicándoles el "toque" que ha de ser tañido. Algunos "llames" son tan breves que apenas son de un cuarto de compás, otros duran un tiempo, otros dos. Un "llame" del toque de *Obba* tiene 6 compases, es el mayor.

También se suele denominar *murumacas* a los "llames". Por *murumaca* y a veces *murrumaca* suele entenderse en el lenguaje popular de Cuba un gesto o ademán indeterminado de carácter insinuante, como demostración de ternura, halago, humorismo o burla, por lo común de sentido adulator o interesado. No parece que la palabra "*murumaca*" tenga ascendencia africana. Parece proceder del "arrumaco" por corrupción vulgar y contagio con *morro* "voz para llamar y atraer a los gatos", y "saliente que forman los labios y se acentúa en cierto gesto". Se dice, por ejemplo, que el novio "hace *murumacas*" a la novia o viceversa, o el político al gobierno para "engatusarlo". Y nótese que esta acción engañosa de "engatar" o "engatusar" nos pone otra vez en contacto con la etimología gatuna de la "*murrumaca*". "Hacer *murrumacas*" y "engatusar" se equivalen. La "*murrumaca*" parece voz aplicada al compás o compases musicales de los "llames" porque aquéllas, como éstos, son modos de "llamar" la atención. Dada la carencia

en esa música africana de toda notación prestablecida en el papel y la de un conductor que marque los compases y las entradas, se piensa que cuando el *iyá* suena una “murumaca” su función es la de prevenir a los otros tambores del ritmo que se ha de comenzar a tocar. Este puede haber sido el origen de la “murumaca”, según creen los *olubátá*.

Hay dos clases de “llames”: iniciales e intermedios. Los “*llames iniciales*” son los que se suenan al ir a comenzar un toque. Cuando los toques de tambor acompañan las voces del canto, es el *akpuón* o solista quien inicia la música. El es quien hace una “inspiración” y le responden el coro y los tambores. En ese caso el musicante del *iyá* ha de estar muy atento para contestar al punto, y en seguida ha de seguirle el *itótete*; todo lo cual, dada la falta de un director de orquesta, requiere viveza y perspicacia. El “llame” lo suena siempre el *iyá*, en su *chachá* o en su *enú* o en uno y otro cuero, antes de comenzar un toque cualquiera, para indicarles por ese medio al *itótete* y al *okónkoto*, sin necesidad de palabras, el toque ha de entrar a ser tañido. Estas breves notas sueltas, que no llegan a formar ritmo, sonadas siempre sólo por el *iyá* al hacer el “llame” inicial”, contribuyen a ese efecto de adiaforía o displidencia con que comienzan los toques de *batá*, no entrando a sonar los tres tambores a una. No hay toque que no tenga su “llame” previo, que le sirve de señal específica, mediante la cual el *akpuatákí* “llama la atención” de sus compañeros *olubátá*.

El segundo tipo de “murumaca”, o “*llame intermedio*”, consiste en un solo compás del *iyá*, entrometido entre los del ritmo que se toca, para que le responda inmediatamente el *itótete*, tras de lo cual se restablece la cadena de los ritmos o se comienza una “conversación” o “lengua”. Estos a veces son tan breves (de un solo compás o de menos), que se produce el efecto curioso de que el *iyá* en vez de tañer las notas que le corresponden en un compás dado, las sustituye a su capricho, con las de una célula musical o “murumaca”, y ya en el próximo compás retorna el tamborero del *iyá* a su ritmo, mientras que en este segundo compás el *itótete* ha de responderle con la brevísima locución de la “murumaca” y volver en seguida en el tercer compás a la secuencia rítmica general. A veces el “llame intermedio” no es respondido por el *itótete*, pues se reduce a unas sencillas notas del tambor *iyá* y, apenas las oye el *itótete*, éste con el *iyá* entran en el ritmo correspondiente según el rito.

Esas breves “murumacas”, de una simple locución o de varios

compases, dichas de repente por el *iyá* y de inmediato repetidas o no por el *itótele*, son a modo de las exclamativas expresiones de "jaleo" propias de los bailes andaluces y de los cantos y toques de los lucumís. Así como una voz cualquiera grita ¡*Kauó!*, o ¡*Kabie-sile!*, en un toque a *Changó* o ¡*Yeeé-yeo!* en otro de *Ochún*, así el *iyá* suelta su interjección musical de lisonja y el *itótele* se la devuelve como un eco en señal de asentimiento. Sin embargo, debe advertirse que el momento en que se suena una "murumaca" no es a capricho del *iyá*, según quiera el entusiasmo del músico, sino que está prefijado por el ritualismo en el desarrollo del texto musical. Esas "murumacas" son esencialmente "llames" o sonidos de "llamadas", en cada caso para ejecutar una expresión musical dada y consabida.

Los "llames intermedios" los ejecuta el tambor *iyá*, en el momento que él decide terminar y no repetir más el toque de un ritmo que ya se viene sonando y pasar a iniciar el tañido del ritmo subsiguiente, según señala la liturgia del dios. Apenas el *iyá* cesa en la repetición del motivo rítmico y suena el "llame", inmediatamente ha de responderle el *itótele*, lo cual obliga al segundo tamborero a "estar con la guataca pará", o sea con el oído alerta, para secundar en seguida al *iyá*.

Estos "llames" o "murumacas" intermedios se interpolan entre los ritmos del toque al hacerse un "viro", como goznes de un ritmo a otro, como paréntesis en la perorata sonora, lo cual hace resaltar más la variedad rítmica que se oye en cada *oru*. Estas "murumacas" no son en realidad "ritmos" porque no son sino breves locuciones intercalares que no se repiten. Son simples nucleolos rítmicos o "células rítmicas generatrices", como diría Gaspar Agüero, pero que no llegan a proliferar. El *iyá*, al hacer una intermisión en su ritmo ritual pudiera callarse unos momentos y recomenzar su toqueado con el mismo ritmo u otro sucesivo; pero no lo hace así. El *iyá* participa de ese "*odium vacui*", tan propio de las artes africanas, y en vez de quedarse en una pausa silenciosa más o menos prolongada, "rellena" ese silencio con una o más locuciones musicales, todas ellas diversas y yuxtapuestas sucesivamente, de un cuarto de compás o más hasta seis compases, pero sin ligadura verdaderamente escansional; sin ritmo, pero cada uno de esos compases es susceptible de germinar en un ritmo si sus sonidos se llevan a la reiteración. El ritmo no llega a estructurarse porque o la célula germinal de la "murumaca" es única y queda aislada entre uno y otro ritmo de los que tañe el *iyá*, o bien, si la "muru-

maca" se compone de dos o más células, cada una de éstas es en todo caso distinta de las antecedentes y de las sucesivas. Cada "murumaca" de una sola célula o de un conjunto serial de esas células germinales, produce un efecto musical de "desconcierto" como si el *iyá*, "fuera de sí", cayera en algún desvarío, en exclamaciones inconexas e ininteligibles, análogas a las que suelen preferir los posesos cuando habla por ellos el *oricha*. Sin embargo, ya lo hemos dicho, las "murumacas" o "llames intermedios" no salen de los lineamientos básicos e invariables del ritmo, que continúan a cargo del *okónkolo*, con lo cual el desconcierto de aquéllas no rompe la concertación fundamental del toque. Es una forma más del "relajito con orden" tan proverbial del pueblo cubano.

En esos "toques", "conversaciones" y "murumacas" o "llames" iniciales e intermedios, todos los ritmos y giros son litúrgicos y tradicionales. La libertad sólo está en su selección dentro de su incontable variedad. No hay tamboreros que agoten en una fiesta todo el repertorio de sus toques. El simple toque del *oru de batá* en el sagrario puede durar un par de horas, por lo cual los músicos lo abrevian generalmente; no suprimiendo la evocación de ningún *oricha*, pero tocando solamente algún toque o "viro" de los dedicados a él. En un próximo capítulo, tratando de la música instrumental, daremos numerosos ejemplos de los ritmos, "conversaciones" y "llames" o "murumacas" que se oyen en los "toques" del *oru del igbodu*.

Terminado el *oru de batá*, que secretamente se tañe en el sagrario o *igbodu*, comienza en público, fuera de aquél, la ceremonia colectiva de baile o de los ritos funerarios, con *oru de tambores y cantos*. Aquí muchos de los toques rítmicos son distintos de los del *oru de tambores*, salvo algunas excepciones, de las cuales no podemos precisar si son por liturgia o por olvido.

En el *oru de cantos y tambores* los ritmos son más numerosos porque a cada uno de los "santos" se le dedican tres cantos con un mismo toque o con toques distintos, cada uno con sus "viros" o "vueltas" correspondientes y con las "conversaciones" que le corresponden al tambor *iyá*.

Después de ese *oru* viene una fase de la festividad en la cual los ritmos pueden pasar a veces de un dios para otro, salvo los dedicados a *Egun*, espíritu de la muerte, que tiene ritmos rigurosamente exclusivos. Con un toque o ritmo de *Cbangó*, por ejemplo, se

puede acompañar un canto a *Obatalá*, etc. Los ritmos no son pues siempre fijos para cada *oricha*, pueden ser intercambiables, aunque esto no sea lo usual.

Es el *akpuón* o *akoñrí* el que “sale”, quien inicia, “inspira” o “levanta” el canto con su verso en lengua yoruba o melodía oral entonada a voz sola y a veces, si no recuerda la locución africana, con un simple tarareo vocalizado. Apenas se desarrolla la frase melódica el *iyá* ejecuta el ritmo que le es más ajustable a su gusto, sea éste del *oricha* que fuere, y lo siguen los otros dos *ilú* o tambores, es decir el *itótele* y el *okónkolo* u *omelé*. El *iyá* es como el *akpuón* o *akoñrí* de los tambores; pero no se le llama así *akpuataki* o “principal”. Y juntos los tres tambores *batá* combinan sus ritmos con los del coro, y los bailadores sus pasos con los de la música. Hay que decir que en no pocas ocasiones la impericia de los criollos que hoy día frecuentan esos ritos africanos, desaparecidos ya los padres o abuelos que eran “negros de nación” o nativos de Africa, hace a veces que no se armonicen bien todas esas sonoridades; pero cuando “la gente sabe”, la música, los cantadores y los danzantes son expertos y su “embullo” es muy vivaz, el conjunto musical de esas danzas corales produce un efecto estético profundo.

En los ya citados *oru* no hay verdaderas “improvisaciones”. Ni los primores del *akpuataki* con el tambor *iyá*, ni los del cantador *akpuón*, pueden ser inventados ni salirse de la ortodoxia. Lo imprevisto en ellos está en cada caso en la selección dentro de la mucha variedad. De todos modos, se advierte que los ritmos cantados cambian constantemente para cada númen y, aún dentro de cada himno, a veces para cada estrofa o para cada frase. Su variedad es copiosa como su variación. Así se logra intensificar la vivacidad motriz que es requerida por la expresión del vehemente impulso. Sólo cuando se advierten los pródromos nerviosos de la posesión enajenadora, se concentran los cantos y se repiten sin cesar las frases invocativas del conjuro, se acentúan más los ritmos y los tambores apresuran sus broncas llamadas y acosan al danzante hasta que lo rinden al *oricha*; que “sube a su cabeza”, le infunde el éxtasis y se posesiona de él.

Se nos informa que en los toques de la música ritual de los arás, los “viros” son aún más numerosos. En el toque congo de *makuta* también suele haber “viros”; pero no los hay en el congo toque de *yuka*, ni en los ritos *ganguleros*, ni en los ñañigos, en todos los cuales los ritmos son iguales y constantes.

Nos ha parecido hallar en Cuba que esos cambios, “viros” y “conversaciones” de los ritmos en la música ocurren especialmente en la litúrgica donde el tambor “habla”. Ello se debe al carácter mágico de ese lenguaje del tambor, donde cada toque tiene un reflejo ideológico particular. En los bailes profanos, o en los religiosos pero no sacramentales, esos “viros” se atenúan o desaparecen totalmente. En los bailes de *bembé*, de *güiros* o de *cajón*, que se estilan entre los lucumís, no se dan los “viros” que en los litúrgicos toques de *batá*. Tampoco entre los congos hay “viros” en los toques de *yuka*, que son diversivos, pero sí en los de *makuta*, que son rituales.

Parece ir contra esta tesis el hecho de que tampoco hay “viros” en los bailes de los “diablitos” ñañigos. En esos bailes, la orquesta de siete instrumentos, entre los cuales se tañen cuatro tambores y uno de éstos “parlante” en ciertas ocasiones, toca constantemente el mismo ritmo básico para que el “diablito” dance. En este rito el tambor *bonkó enbemiya* “no habla” con el “diablito”, ni éste puede hablar sino por ademanes convencionales y pasos de baile. En Africa algunos “diablitos” de las sociedades secretas usan como un pitico en la boca para hablar con voz de sobrenaturales acentos; pero los “diablitos” ñañigos no hablan ni emiten sonido oral en lo absoluto. El oficiante denominado *moruá* es quien le habla y canta al “diablito”, que lo entiende, le obedece, y nada le responde. Por eso el tambor no le habla al *íreme* en “lengua”. Sin embargo, ese mismo tambor *bonkó*, sobre el invariable ritmo básico de los restantes instrumentos, ejecuta muchas frases rítmicas y tonales, de las que trataremos en el próximo capítulo, cuando “habla” con el misterioso *ékue*, como hacía antaño.

Además, esos “viros” pueden a veces ser también motivados por las diversas significaciones de los ritmos y de sus correspondientes mimesis danzarias. Cuando en un baile a *Changó* se evoca al trueno, el ritmo es uno; cuando se le presenta como guerrero blandiendo la mitológica hacha doble, el ritmo de la acción bélica ha de ser otro; cuando se le recuerda con ademanes lúbricos su prepotencia priápica de varón, el ritmo será distinto, etc. Cuando en el baile de la materna *Yemayá* se imita a la diosa machacando en el pilón el *funcbe* para su comida familiar, el ritmo mimético será otro que cuando se representa a esa diosa del mar, sacudida por las olas y los remolinos, etc. Y así puede ocurrir con los demás *orichas* que tienen ritmos y “viros” especiales.

Estos cambios frecuentes, inesperados y bruscos de los ritmos, constituyen la que ha sido llamada *asimetría* característica del arte negro, así en la escultura como en la música y la poesía. Subirá en su *Historia de la Música* recuerda que "la llamada *cuadratura rítmica*, que es un tirano contra el cual se pronuncian los músicos de vanguardia, no es propia de las razas primitivas⁴²". Adviértase, sin embargo, que "la presencia del ritmo y la falta de simetría parecen paradójicas, pero la realidad reconoce que son simultáneas, ambas presentes en cierto grado. Siempre hay ritmo, pero es un *ritmo en segmentos*. Cada unidad tiene un ritmo propio, pero cuando las unidades se coordinan, el conjunto carece de simetría. Para el negro, ya acostumbrado a esas *rupturas* del ritmo, es fácil pasar de uno a otro mediante sucesivos reajustes"⁴³. Es lo que los *olubata* llaman "viro".

Esta fragmentación o segmentación rítmica es algo que hace más difícil para el blanco la comprensión del arte negro y sobre todo la ejecución de sus músicas y bailes. En la poesía negra esa morfología asimétrica es la que le da su típica irregularidad, combinable, aunque ello parezca inverosímil, con una gran sujeción rítmica. Así puede notarse en cualquier colección de poesías africanas, o de las compuestas en América con modelos afroides, en Cuba, en Estados Unidos o en Brasil.

Materia muy controvertible ha de ser para los musicólogos el problema de la presencia e importancia de la síncopa en la música africana y en sus derivadas. Unos hasta niegan su existencia. Una conclusión curiosísima que nos manifestó el maestro Gilberto Valdés, es la de que "los tamboreros de música negra en Cuba no tienen el más remoto concepto de la síncopa"⁴⁴. Esta afirmación será sorprendente para quienes están acostumbrados a oír y considerar las sincopaciones como características de la música afroamericana, así en el *jazz* de Angloamérica como en las danzas de la América Hispánica. Pero esta opinión de Gilberto Valdés en cuanto a la música de las liturgias que se conservan en Cuba, parece corroborar la observación negativa de Kolinsky y de Herskovits tocante a la música de los negros de Surinam en las Guayanas y la de Hornbostel referente a la música genuinamente negra en general y a la de los negros norteamericanos en particular. Análoga ausencia de síncopa encontró Richard R. Terry en la música de los negros antillanos de las inglesas *West Indies*, atribuyéndola a que "los negros, como los griegos, en sus cantos baten los ritmos

con los pies en el tiempo fuerte o tesis; pero también señalan los ritmos con sus palmadas, éstas en el tiempo débil o arsis. Y como el palmeo es oído por todos y el golpe de pies es apenas audible, el oyente superficial cree que se trata de sincopaciones”⁴⁵.

Otros musicólogos piensan que la sincopación es frecuente en la música negra y hasta la tienen por una de sus características. “La síncopa es el ritmo natural del negro”, escribe Natalie Curtis Burlin⁴⁶. “La síncopa, que ha invadido a Europa desde América, es una de las características principales de la música negra y es también del todo prevalente en Africa”⁴⁷. En Suramérica, según Rossi: “El negro es el elogio vivo de la síncopa; es la risa en música. El ha decantado el estrépito, lo ha filtrado, lo ha alambicado y ha producido “azúcar y canela finas”, según su propia frase cubana”⁴⁸. No obstante lo cual, Mario de Andrade cree que “la síncopa ya existía en la música negroafricana anterior al contacto con la europea; pero fué realmente en América que los negros la desarrollaron y sistematizaron, haciéndola pasar del acompañamiento de percusión al cuerpo de la melodía (...). Es frecuente en las melodías negroamericanas, pero muy rara en las negroafricanas (...). Uno de los elementos que distinguen esencialmente la música afroamericana de la negroafricana es que en América la síncopa pasó a organizar el cuerpo de la melodía, no contentándose con hacer parte del acompañamiento”⁴⁹.

En los estudios analíticos hechos en Cuba, con los maestros Gaspar Agüero y Raúl Díaz, de ciertas músicas sagradas lucumís, aparecen las síncopas, en contradicción a lo observado por Gilberto Valdés. Sea de ello lo que fuese, ciertamente la síncopa no será exclusiva de la música africana; es frecuente en algunas folklóricas y es muy típica de la de Escocia, de donde proceden no pocas canciones de Angloamérica. Hornbostel, cree que fué ese tipismo musical escocés el que se infiltró en ciertos cantos afroamericanos y en el jazz y otras músicas de análoga mixtura.

Zoila Gálvez, que domina *il bel canto* estudiado por ella en los conservatorios de Europa y practicado con éxito en los conciertos de la más refinada música, y que además conoce íntimamente los cantos que las musas africanas transmitieron a las de Cuba, piensa como el brasileño Mario de Andrade y cree que en las melodías de la música afroide de Cuba, de Puerto Rico y del Brasil la síncopa ofrece un carácter peculiarísimo que no se encuentra en la música

blanca ni siquiera en la negra de Haití, ni de los afroanglicamericanos, debido a la intervención de un cierto *rubato* en la modulación de la síncopa, por lo cual ésta no resulta tan precisa como la notación melográfica requiere. Esta imprecisión o inconsistencia hace que unos digan que hay síncopa y otros que no, según aquélla resulte más o menos marcada o según sea de exigente el músico oyente. Este hallará la síncopa, aún cuando ella sea algo borrosa y *rubata*, si él es liberal, de fina sensibilidad acústica y métrica; o, si es rigorista autoritario, negará que exista síncopa alguna si ésta no es precisa y ajustada a la notación, y en la síncopa amenguada por el *rubato* no verá más que un disparate, una informalidad defectuosa, una "mala crianza" musical.

Pero lo cierto es que esta sincopación con *rubato*, peculiar de Cuba, Puerto Rico y Brasil, coincide, al menos en cuanto a Cuba, con nuestra proverbial "mala crianza" e imprecisión en muchas otras cosas. "Cuba es el país del poco más o menos" dijo un escritor cubano, aludiendo a ese nuestro despego general por la métrica y las exactitudes. Y, por otro lado, esa característica que Zoila Gálvez encuentra en las sincopaciones de las músicas afroides de Cuba, Puerto Rico y Brasil y no en las restantes regiones de Afroamérica, pueda quizás ser explicada por una simple causa histórica, por la de ser esos tres países de América los únicos donde la esclavitud tardó más en ser abolida y donde la trata esclavera, aún cuando oficialmente clandestina pero consentida por complicidad, duró hasta muy entrada la segunda mitad del siglo XIX, lo cual hizo que sólo a esos países fuesen traídos grandes cargamentos de yorubas, ibos, iyésas, takuás, egguados, y demás negros de Nigeria y los Calabares cuando ya en los demás países de América (como Haití, Santo Domingo, Antillas Menores, Venezuela, Colombia, México, Luisiana, Florida, etc.) no se importaban esclavos, al menos directamente de Africa, y sus viejas poblaciones negras, arribadas hasta fines del siglo XVIII o primer tercio del XIX, y predominantemente bantús, del Congo y Angola, y guineos de la Costa de Oro y de la de los Esclavos, se fueron amalgamando sin la levadura yoruba, que es acaso la de más fermentación musical entre las culturas negras. La traviesa intromisión del *rubato* en las síncopas, según Zoila Gálvez, es uno de los secretos de la música afrocubana y de las de dichos países hermanos, contribuyendo a que ellas sean más cadenciosas, más lánguidas, de más sabrosa morbidez y con un dengue de tropical indolencia. Por algo fué un pensador cubano

y mulato, Paul Lafargue, quien escribió en Francia un revolucionario estudio acerca de "*Le Droit a la Paresse*" o sea "El derecho a la pereza." La dilucidación de este problema de la "nacionalidad" de la síncopa queda para los musicólogos.

Otro efecto propio de la música y de la poesía cantada en los ritos mágicos o religiosos de los negros, al cual ya nos referimos, es el de una creciente intensificación del ritmo y precipitación del *tempo* hacia su final. Ese *crescendo* y *accelerando* terminativo se da con frecuencia en los bailes corales de tipo religioso, así en los de Cuba como entre otros grupos afroamericanos. De aquéllos de los Estados Unidos se dice que "se empieza con un canto o un lamento que se extiende cual el fuego y pronto se convierte en un espectáculo de una armonía de rítmico movimiento y rítmico sonido, inigualados en las ceremonias de cualquier otra raza".⁵⁰ En esos bailes una voz "levanta el canto" y el coro de bailarores y espectadores le responde una y otra vez. La masa humana se va encendiendo con la evocación poética y sagrada y con la estimulación rítmica y el fervor del entusiasmo se arrebata hasta los automatismos inconscientes del éxtasis. El "embullo" acelera las voces, los tambores, los pasos y se va *afrettando* toda la sinergia muscular hasta la exhaustación de la carga emotiva. Se creería que esto cansa al negro; pero, aún cuando el gasto de sus energías es grande, el rito de la danza coral ofrece para él una gran compensación psicológica en la suspensión de sus habituales inhibiciones, en la plena expansión individual y social de su personalidad, en el alivio de sus preocupaciones reales o imaginarias, en la experiencia del deliquio místico y en la consiguiente fortificación de su esperanza.

Los psicoanalistas dicen que este frecuente efecto de *afrettando* y *crescendo* en la música de los negros "es simbólicamente primitivo y sexual. El ritmo primero es reposado, luego rápido, terminando en una aceleración frenética como un orgasmo"⁵¹. Este motivo sexual podría explicar la aceleración que se advierte en algunos bailes afrocubanos, como *danzones*, *rumbas*, *sones*, etc., a cuyo final suele repetirse el estribillo o "capetillo" con tempo precipitado. Esto puede dar la idea de una supervivencia de mimesis orgásmica, pero no parece que esta explicación erótica sea suficiente para ese climax rítmico y musical en todos los casos.

También partiendo de criterios de psicoanálisis, se ha advertido que "aún hoy, entre las tribus salvajes existentes, el sacrificio de

una víctima es acompañado de cantos y danzas que se desarrollan en forma de *crescendo* hasta culminar en un paroxismo de ritmo y de intensidad sonora en el acto material de matar a la víctima⁵². Pero, aún cuando existan esos ritos que se acompañan con música en *crescendo*, este fenómeno musical se da con mucha frecuencia en los diversos ritos afrocubanos. Y, como también se advierte en éstos, jamás el sacrificio religioso se acompaña con ese *crescendo* hasta el final paroxísmico, ni en los ritos lucumís, ni en los congos, ni en los ñañigos. Sin duda, el sacrificio va siempre envuelto en ritos, más o menos solemnes según los casos; pero aquél no constituye el episodio central de la función religiosa sino un mero trámite. Cuando se trata entre los pueblos salvajes, no de un sacrificio ofrendado a los dioses, sino de la ritual occisión de un ser humano por justicia penal, o de la muerte del animal totémico para la teofagia, cuya significación está centrada precisamente en la ejecución como hecho focal de la esencia del rito, éste se desarrolla en *acelerando* hasta el momento culminante. Pero esa motivación no se da en los ritos afrocubanos, donde la aceleración ritual parece obedecer sólo a la significación mística de la posesión y de las operaciones mágicas.

Esa típica aceleración de los ritmos es más bien un carácter propio de la funcionalidad mágica y religiosa de aquéllos, así en el verso como en la música y el baile. El ritmo, o sea la recurrencia de los motivos sonoros, emocionales e ideológicos que se sincronizan con el proceso operatorio de la magia o de la comunicación mística, se va precipitando en climax hacia su final, hasta la descarga emotiva del conjuro o de la evocación, hasta su *fiat*, paroxismo que da la ilusión de la experiencia mística. En los ritos yorubas de Cuba hemos observado muchas veces ese mismo proceso de rapidez progresiva cuando se trata de provocar el trance de la posesión. Cuando se advierte que el "hijo de santo" va perdiendo la conciencia y entrando en frenesí, es decir cuando el "santo se asoma", el tamborero, el canto y el baile apuran entonces sus ritmos hasta que el númen se "monta en el caballo". Lo mismo ocurre en los ritos extasificantes de los congos. Cuando por los movimientos insólitos del *tata nganga* se nota que él está pronto a ser "montado" por un *engueye* o espíritu, los ritmos del canto se apresuran para precipitar el místico arrobamiento.

También en los ritos lucumís se encuentra ese *crescendo* y *afrettando* en ciertos cantos a voces solas, sin acompañamiento instru-

mental, salvo quizás el de un solo *acberé* o *agogo*, para provocar el reflejo de la posesión. Cuando en las ceremonias secretas de la iniciación se trata de que se efectúe la teofanía o presencia del dios, o sea en el rito de "montar el santo", el coro va aumentando el tono de sus voces y apresurando su emisión; "va cantando *duro-duro*", como dicen, hasta que "se sube el santo" o se desiste de intentarlo ante la pasividad del neófito o *yaguó*. Con lo cual se comprueba que el *crescendo* y *accelerando* musicales no se derivan del entusiasmo de la danza ni de reflejos eróticos.

Así mismo se debe contar entre los medios de precipitar el pro-
tento de la posesión del *oricha*, el toque de ciertos ritmos especiales, a los cuales ya nos hemos referido, que se emplean, sin canto alguno, para llamar y atraer al *oricha* remiso. Tales son los ritmos de *Changó* titulados *tui-tui*, *meta-meta* y otros, que los tamboreros ejecutan también con ese *accelerando*; mientras el devoto, vacilante frente a ellos, está recibiendo en su mente las rítmicas resonancias de los tambores como si fueran excitantes "palabras fuertes" que le insinúan la entrega al trance místico. Esos toques tienen sugestión semántica para los sectarios asistentes a los ritos y realmente hacen en ellos el efecto de palabras, de voces imperativas, como si los tambores les hablaran.

También es cierto que en ocasiones en las cuales no se espera el fenómeno de la posesión sobrenatural, hemos observado igualmente ese mismo *accelerando* rítmico de música y baile. Así ocurre a veces con las danzas de los *íreme* o "diablitos" de los ñañigos. Cuando en ciertos ritos de esta sociedad secreta aparece un "diablito" ya la transformación sobrenatural se ha verificado, pues el "diablito", aún cuando nunca es un poseso, representa la aparición de un espíritu antepasado; él es un ser del mundo invisible que se visibiliza en el presente mediante un individuo disfrazado en extraña forma convencionalmente alegórica. El *íreme*, aparte de algunos pasos y actos rituales, con frecuencia baila con el solo objeto de demostrar su contento por estar en compañía de sus camaradas iniciados. En los casos en que el *íreme* "baila bonito", es decir cuando su baile por la exactitud de sus mimesis, por su ortodoxia tradicional y por la vivacidad de sus pasos y contorsiones, produce el "entusiasmo" entre los espectadores, entonces los músicos y los cantores aceleran los ritmos de sus tambores y voces. Pero esto ocurre por mero "embullo", sin que el baile del *íreme* tenga un final trascendente, pues acaba sólo por cansancio, cambio de rito o es-

pontáneo designio del bailador o del *moruá*, que es el corifeo. Es posible, sin embargo, que estos bailes de *ñáñigos* tuvieran también un recóndito sentido, como de un rito de guerra, y que el *crescendo* final sea la evocación de una mimesis mágica. Pero de todos modos, en los ritos *ñáñigos* no hay simbolismos de ostensible función erótica, ni de sacrificio ni de oblación que precipiten la música.

Ese mismo *afrettando* oral lo emplean los brujos congos de Cuba en sus cantos de conjuro, ya al final de su liturgia, cuando quieren apurar la acción mágica. Entonces el *tempo* se hace más *vivace*, las frases más breves y se repiten las palabras con más insistencia y de manera más terminante.

En los siguientes versos de un canto de guerra en idioma ewe (Dahomey) puede notarse ese fenómeno del *crescendo* rítmico y emocional como un conjuro bélico. Para advertirlo basta fijarse en el texto africano¹¹, aún sin comprender el sentido de los vocablos.

A V O A H A

Solo: *Do agbogbo tsa,*
Miele me,
A voatuawo nedo agbogbo tsa,
Miele me,
Yotvutuawo nedo agbogbo tsa,
Miele me,
Aprimtukpeawo nedo agbogbo tsa,
Miele me,
Miele me,
Miele me,
Kaleawo nedo agbogbo tsa,
Miele me.

El tambor parlante con el coro responderán así:

Ameglaa la manye towo o,
Tsse ve
Tsse ve kokooko,
Tsse ve.

Los signos tipográficos del idioma castellano no permiten reproducir con exactitud la fonética de dicho lenguaje africano; pero ello no importa en este caso. La traducción del texto ewe es como sigue:

Canto de Guerra

Se oye mucho ruido.
 ¡Allí estamos!
 Los fusiles hacen mucho ruido,
 ¡Allí estamos!
 Los fusiles de los blancos hacen mucho ruido,
 ¡Allí estamos!
 Las balas de los cañones hacen mucho ruido,
 ¡Allí estamos!
 ¡Allí estamos!
 ¡Allí estamos!
 Los valientes pueden hacer clamor.
 ¡Allí estamos!

El gran tambor repica con el coro:

Tu quijada no te pertenece a tí.
 ¡Traéla aquí!
 ¡Traéla aquí enseguida!
 ¡Traéla aquí!

Las frases del coro con el tambor parlante son un requerimiento al enemigo, diciéndole que su quijada pertenece ya a los guerreros que cantan, es decir que su muerte es segura y los triunfadores le arrancarán su mandíbula como un trofeo. A la quijada humana se le atribuye gran poder mágico porque se supone que es el órgano de la palabra, o sea del *verbum* creador.

Fácilmente se advierte que el ritmo de estos versos es complicado, en él sólo las palabras *Miele me* constituyen el estribillo mágico, precursor del combate. Pero dentro de cada verso se dan otras reiteraciones rítmicas, determinadas en todos ellos por los vocablos *Agbogbo tsa* y en los cuatro últimos, además, por las consonancias en *awo*, seguidas de la voz *nedo*. En el coro, las palabras *tsse ve* forman el estribillo. En el solo como en el coro se halla el efecto del sonsonete responsorial, aparte del dialogismo que ya se manifiesta por el solo y su respuesta coral. Además, en cada verso el ritmo se intensifica fonéticamente, alargando la frase, e ideológicamente, pasando de la simple evocación del clamor bélico, al ruido de los fusiles, al de los fusiles de los blancos, y al de las balas de los cañones. Y a cada verso se repite la frase *miele me* (¡Allí estamos!) hasta que los versos acaban con vehemencia: “¡Allí

estamos!, ¡Allí estamos! También los valientes pueden hacer clamor. ¡Allí estamos!” La respuesta del coro es la exaltación de la victoria final.

Este efecto intensificativo, de *accelerando* y *crescendo* seguido a veces de un *rallentando* y *diminuendo*, se observa en los cantos y en la música instrumental de los negros, así en *tambores*, *maracas* y *ekones* como en los simples palmeos con las manos. Natalie Curtis Burlin notó cómo al primer grupo de palmeadores se unía luego otro para intensificar su sonoridad y complicar más la trabazón rítmica. Lo mismo se advierte cómo, por lo general, un instrumento entra tras otro en la sonación, *embullándola* más y más hasta que, llegado a su máximo, va *morendo* el sonido y van retirándose las voces, los coros, los instrumentos, los batimentos de *tambores*, *maracas* y *manos*. Y así se nota también en Cuba.

Este frecuente efecto de *accelerando* no quiere decir que toda la música negra sea siempre de tiempo *presto*, *agitato*, vivaz, alegre y “bullanguera”, como a veces se ha dicho. Claro está que la música profana dedicada a los bailes de divertimento es retozona, como corresponde a su función. Pero entre las músicas religiosas las hay lentas y de *aire adagio*, *maestoso* o *vivace*, según el contenido emocional que traten de expresar. Así, entre los lucumís el baile *Oyá biku* y otros de la diosa *Oyá*, que es la fulminadora de la muerte, son lentos como un funeral. Los dos bailes de *Babalú Ayé*, el temido dios de las enfermedades mortales, son también lentos como pasos de un doliente. Los de *Egún*, representación de los ancestros, son también pausados, pero vivaces cuando quieren expresar la alegría de su presencia. También, entre los congos, los cantos relacionados con los muertos son de tiempo reposado. En los toques de *makuta* algunos son *maestosos*, como corresponde a la danza de banderas de los musundi en honor de los dioses y de los reyes del cabildo. Entre los ñañigos, los toques del rito *Efó* se distinguen por su estilo de los del rito *Efí* en que aquéllos son más lentos, contrastando con la vivacidad de éstos.

Por otra parte, se ha dicho también que la música africana es triste. Especialmente en la música de los esclavos negros se ha querido hallar una expresión quejumbrosa y desesperada de dolor, de resentimiento social. Nada más incierto. La música negra es alegre o triste según su función social en cada ocasión. Los bailes de *Changó* o de *Ocbún*, por ejemplo, no pueden ser más alegres y

picarescos; un canto ñáñigo de *enyoró* por un *monina* muerto es conmovedor por su luctuosidad, Y la música de las plantaciones solía ser alegre, precisamente por su eficacia anestésica.

La exaltación del canto religioso de los africanos produce a menudo un efecto de inconclusión, prolongando *ad libitum* la reiteración de unos mismos motivos. Esto es muy característico en el canto tradicional del negro y se refleja en su música y su poesía aún cuando éstas se manifiesten separadamente. Con frecuencia en la música negra de Africa sus breves temas musicales se repiten indefinidamente, "semejando a una frase que jamás tiene fin", al decir de Jünker. Tremearne ha escrito sobre los cantos africanos: "no sé cómo los cantos acaban, jamás los he oído terminar naturalmente"⁵⁴. Son como esas interminables glosolalias de los posesos, que entre los negros santeros de los Estados Unidos ha estudiado Jeannette R. Murphy, y, nosotros hemos observado en Cuba.

Este carácter parece proceder también del originario sentido mágico de los cantos, que inspiró la reiteración rítmica de los motivos musicales, orales y conceptuales. Su duración depende de su mágica eficacia operatoria o de su fracaso. Los conjuros duran en la repetición hasta que producen el efecto deseado, o sea la hipnosis o su cesación, el tratamiento del enfermo, la condena del criminal, la caída del animal cazado, el hallazgo de lo perdido, etc.; o bien, se repiten hasta los límites del agotamiento por el cansancio, pues cuántas más veces se pronuncien las sacras palabras del encanto así se acumulará en éste más *mana*, más poder para su eficacia. Puestos a cantar un son religioso, los fanáticos pasarán largo tiempo entonando vez tras vez como obsesos una misma canción con su sonsonete y simultáneamente bailando idénticos pasos de expresión. Sólo el cansancio les pone fin, como a la pedigüería del mendigo porfiado. En la música sacra de los negros de Cuba son así mismo frecuentes esas insistencias, sobre todo cuando mediante la repetición enervante se procura obtener el trance hipnoide.

Este efecto de inconclusión se destaca más por la manera con que se terminan los toques por lo general. Así como los toques comienzan por anacrusa, y los tambores y demás instrumentos músicos, como vacilando, no empiezan a sonar todos a una, como a golpe de batuta, sino que entran en el ritmo uno tras otro; así al acabar, los instrumentos y las voces no lo hacen a un momento dado, sino que la sonoridad va languideciendo en suave cadencia y concluye *morendo*, como por un desmayo de extenuación. Entonces

se dice que “se cae” el canto o el toque. Este efecto de caída y desvanecimiento viene aumentado por el carácter descendente de las melodías, que jamás comienzan ni acaban en la tónica; empiezan en nota alta y van bajando al final.

El típico canto africano, por su raigambre mágico-religiosa, requiere casi siempre un “embullo”, una emoción que va en *crescendo* y *accelerando* hasta el éxtasis y luego decrece, va *rallentando* lánguidamente, ya exhausta la fuerza emocional que lo vitaliza. El toque musical, las voces y los bailadores no comienzan todos a una, o con un orden preciso y predeterminado, al mando de una batuta, como suele ocurrir en los conciertos y *ballets* contemporáneos. La música el canto y la danza de los negros suelen empezar con cierta adiaforia o displicencia, como con “desgana”, al decir de un tamborero. Generalmente inicia el cantar un solista que “rompe el canto”, le sigue el toque de un tambor o un güiro, según los casos, y le van siguiendo los demás instrumentos, y le replican los coros; un bailarador avanza sus pasos y otros le imitan, y poco a poco todo ello se va ajustando más y más, “se calienta” y “se pone bueno”, crece el “embullo” hasta el paroxismo o el cansancio. Entonces los bailadores van desertando, los coristas se callan, los tonos se enervan hasta desvanecerse en notas sueltas como cuentas caídas de un collar roto. La fiesta misma de jolgorio negro se desarrolla siempre en esa irregular parábola ascendente, paroxísmica y descendente, que se advierte en todo toque. Sin “embullo” no hay música africana. Cuando a la música negroide le falta esa “animación” interna, se le va su “ánima”, su viva africanía; es que se “blanquea”, comprimida por los estilos metrificantes de los músicos blancos.

Esos caracteres de la música y la poesía de los negros dependen básicamente de su emocionalismo y de su espíritu mágico. Para que los pueblos superen esa etapa primaria del fuerte ritmismo en sus expresiones, es necesario que se vayan intelectualizando más y más, dando sus respuestas por obra de raciocinio más que por impulso sentimental. Los pueblos negros de Africa todavía están profundamente sumergidos en las brumas de la magia y de la mitología. A medida que evoluciona la religión, y el mago o sacerdote que habla con el númen confía más en la oración convincente que en el conjuro coactivo, el ritmo de la música y la danza mimética y las fórmulas reiterativas de los ritos se van trocando en la deprecación directa, sentimental o persuasiva, y en la magia “científica” o sea de formas experimentales y racionales. Sin embargo, las

vetustas religiones y magias no suelen perder totalmente sus rítmicas fórmulas. En el templo jamás se abandona del todo el rito reiterativo de la palabra sagrada y de la letanía implorante; siglo tras siglo se repiten los “toques”, versículos, salmodias, antifonas y coros en unas mismas liturgias. La liturgia en esencia no es sino una fórmula reiterativa, un ritmo de breve o larga ondulación que insiste en repetir las mismas ceremonias, cada instante, cada día, cada domingo, cada año, cada siglo...

La rítmica no es suficiente al ser humano para expresar sus vehemencias. El hombre es un “animal cantor” nacido para el ritmo, la cadencia y la música, como dijo Eugéne Talbot en su *Historia de la Literatura Griega*; y los negros son seres humanos y por tanto “animales cantores”. La evidente preminencia de los valores rítmicos en la música negra no significa la carencia de los melódicos. Algunos han pensado, dice Milligan⁵⁴, que “para el salvaje africano la música es sólo ritmo sin melodía, y esto es un error. Hasta puede pensarse que su sentido melódico alcanza a ser tan refinado como el sentido rítmico, si bien no es igualmente conocido”. “El negro bantú es realmente un ave canora, cuyas melodías abarcan toda la vida humana. Sin música el negro africano no puede vivir, ni morir, ni ser enterrado”⁵⁵. “Aún los pigmeos del Centro de Africa son “ingénitamente” musicales, poseyendo muchos cantos melodiosos, así como instrumentos propios (tambores, trompetas de cuerno), y se procuran, cuando pueden, instrumentos de cuerda de otras tribus”⁵⁶.

Con referencia también a los bantús, escribe Junod: “La raza negra es esencialmente musical. Basta oír unos pocos de los fascinadores cantos con que los bantús acompañan la recitación de sus cuentos folklóricos para convencerse de que hay algo más que puro y simple ritmo en la música bantú. Algunos de esos cantos son realmente bellos y los indígenas los cantan con un profundo sentido de las graduaciones tonales. Aunque los europeos por lo general quedan más sorprendidos por la música de una orquesta de seis grandes xilófonos (o *marimbas*) y los marcados ritmos de los bailaradores, me siento inclinado a creer que esas pequeñas melodías penetran más en el alma de los negros bantús y uno encuentra en ellas las expresiones de sentimientos que están muy cerca de algunos de los nuestros”⁵⁷. “Aún a riesgo de hacer reír, escribe Noirot, diré que los negros en sus instrumentos logran hacer música armoniosa (...). La sorpresa del oyente suele ser grande, pues parece

que siempre ha oído los aires musicales de los negros. Despojados del acompañamiento algunas veces discordante que le da un carácter bárbaro, tal o cual tonadilla parece haberse desprendido de una *gig* inglesa o de un *vaudeville* francés”⁵⁸.

“Algunas de sus melodías sobrepasan a las de los maestros europeos, debido precisamente a la simplicidad de su arte. Nada de *fioriture*, de *roulades*, de trinos; nada de vocalización ni *bel canto* (...). La melodía negra es sobre todo prosódica”⁵⁹.

Maurice Delafosse termina su libro *Les Nègres*, dedicado con preferencia a los indígenas del Africa Francesa, afirmando que “en cuanto a sus melodías, muchas son poca cosa, pero de la mayor parte se desprende un encanto al cual los oídos europeos se muestran tan sensibles como los oídos africanos; encanto lleno de dulzura y de melancolía, más frecuentemente que de alegría, a veces de fuerza y de fiereza en las canciones guerreras y las odas consagradas a glorificar a un héroe famoso. El único reproche que podemos hacer a esas melodías es el de ser demasiado cortas; cada una se compone de una breve frase musical, que es repetida veinte o treinta veces. Esta frase es a menudo deliciosa, pero pronto nos hallamos saturados de las cosas más exquisitas. Los negros, por el contrario, parecen sentir un verdadero placer en repetir u oír indefinidamente el mismo aire”. Friedenthal, aún reprochando a los negros la brevedad de sus melodías, dice de éstas: “Ningún europeo puede despreocuparse de la impresión que estas melodías causan al acompañarse de los ritmos. Ellas penetran en la sensibilidad del que las escucha, irresistible y poderosamente, casi hasta los límites rayanos en la angustia”⁶⁰. El hecho de que el estilo en la música primitiva sea de poca amplitud es lo que hace creer que todos sus cantos sean ajustados a unas mismas melodías y que difieran sólo en las palabras⁶¹. Pero tampoco hay que exagerar en esto, aún cuando no hay duda de que las melodías negras no alcanzan la extensión que en la música blanca.

El musicólogo negro N. C. J. Ballanta, natural de Sierra Leona (Africa), durante una larga investigación en aquel continente viajó 7,000 millas y recolectó más de 2,000 cantos africanos de distintos tipos, hallando que las melodías negras no eran siempre compuestas de sólo dos a cuatro compases repetidos indefinidamente, pues entraron en su colección melodías de doce y de hasta diez y seis compases sin una sola repetición, obtenidas en pueblos tan diversos

como los mende o mandingas de Sierra Leona, los suso de la Guinea Francesa y los mumsi del norte de Nigeria⁶². Dice Ballanta que las más interesantes melodías eran de los pueblos más aislados de Nigeria, sobresaliendo una de Makurdi, cabecera de las tribus mumsi, ejecutada por un solo de flauta y un coro de sesenta voces.

Es cierto, dice Herskovits, que “de tanta prominencia es el elemento rítmico en la música negra que esta música, tal como se concibe ordinariamente, relega el elemento melódico a un segundo plano, Pero esto, por supuesto, sólo parcialmente es válido, como se demuestra por las actuaciones de los coros de Dahomey, cuando entonan las mujeres de los caciques canciones del culto real de los antepasados, o por la extensa línea melódica de algunas canciones del culto de *Changó* de la isla de Trinidad, o por algunas de las melodías de negros brasileños”⁶³. Y lo mismo puede decirse tocante a los cantos corales y bailables de otros pueblos africanos y al melodismo de ciertas canciones afroides de Cuba. Así, en los toques y cantos litúrgicos de la santería lucumí, de las que luego transcribiremos algunas, se cuentan varias frases melódicas hasta de 16 compases.

Ese contraste entre la música negra y la blanca, por el respectivo predominio del ritmo en una y de la melodía en la otra, puede explicarse por meros factores sociales, derivados de las diferencias de sus estructuras básicas. La de Africa es más económicamente cooperativa, tribal, igualitaria, sacro-mágica y preletrada; y la de Europa es económicamente individualista, feudalesca, jerárquica, literaria y su música, ya escrita y hasta impresa, superpuesta a las bajas camadas sociales cuya música por “inculta” se decía que “no era música” siquiera. Si las melodías negras son más breves que las blancas y se repiten mucho se debe sobre todo a la proximidad de su original significado mágico y a que pertenecen casi siempre a músicaailable, tal como son también cortas y reiteradas las frases melódicas de las *folk-dances* de todas partes y, en general de toda música para baile de multitud. La música africana, más rítmica, es sobre todo para la acción y el movimiento cooperativo: es colectivista. La música blanca, más melódica, es principalmente para la audición y el pensamiento reflexivo: es selectivista.

Las melodías negras nacen del lenguaje hablado. En la música africana las melodías son preferentemente vocales. Del habla común a la recitación enfática, a las salmodías basadas en las acentua-

ciones tonales del idioma y al canto llano: todo ello sin escalar y por creación popular.

Por las altisonancias emotivas e idiomáticas de la voz, el hombre entra en la melodía. Por ella el ser humano adquiere una nueva forma de expresión, con la cual puede atreverse a manifestar emociones que para el lenguaje meramente hablado son inefables. En la melodía hay más libertad. El músico está más libre que el poeta en cuanto al ritmo, dice Sonneschein, porque éste tiene que usar un medio menos maleable, como es el lenguaje. El poeta al escoger las palabras para sus versos está limitado por la fonética, la gramática y la lógica, mientras que el músico puede dividir y subdividir sus notas como quiere, según le dicte su sentido del ritmo y de la melodía. Ciertamente que las sílabas, dentro de ciertos límites, pueden y deben ser moldeadas en determinados ritmos; pero por lo general las sílabas como las palabras tienen inherentes características de duración y acento que el poeta ha de respetar para ser entendido. Además, en ciertos idiomas, como en los afrooccidentales, el poeta y el músico tienen que someterse un tanto a la tonalidad de los vocablos, la cual tiene que ser reflejada en el canto para que éste sea inteligible. Así lo observa precisamente Kirby en relación con los cantos de ciertos pueblos bantús. "La palabra y la melodía forman un todo indisoluble. Normalmente no se practica la aplicación de nuevos versos al canto con una melodía tradicional; la estrecha conexión entre el lenguaje tonal y la música impiden generalmente que ello sea posible".⁶⁴

Delafosse hace la misma advertencia en relación a los lenguajes del Dahomey, en los cuales los cantos, para ser inteligibles, han de reproducir las tonalidades del habla⁶⁵. La misma influencia ha de sentirse en los demás pueblos del Africa Occidental por sus idiomas tonales. En los lenguajes tonales africanos cada raíz tiene su propio tono de pronunciación y muchas palabras tienen diferentes significados que solamente se pueden distinguir por los diversos tonos con que son proferidas. La misma raíz, casi toda posible combinación de consonante y de vocal, significará algo distinto según sea hablada en tono alto, medio o bajo, o en tono descendente o ascendente. Toda la habilidad y atención del oyente son necesarias para distinguir un tono medio de uno extremo en un vocablo monosílabo y por tanto monotónico. En castellano o en inglés, por ejemplo, puede cambiarse el tono de un vocablo ajustándolo a la entonación e intento del que habla; pero eso no puede hacerse

en muchos lenguajes africanos donde la tonalidad semántica no puede ser alterada por razón de ritmos ni de ninguna otra circunstancia. Así sucede, entre otros, en el lenguaje ewe de los negros del Dahomey, en el yoruba, o sea el de los conocidos en Cuba por lucumís, y en numerosos bantús, donde caben los indígenas del Congo, de Angola y otros muchos países africanos que abundaron en la trata negrera.

Aparte de este tono etimológico y semántico que casi siempre acompaña inseparablemente al vocablo porque es integrativo de su significado, algunos lenguajes tienen otro tono, de carácter gramatical, pues sirve para indicar modalidades de un mismo vocablo, En unos idiomas tonos distintos señalan a veces diversos tiempos del verbo; en otros la diferencia de tonalidad da carácter negativo o positivo al vocablo; en otros por el tono se separan en una misma palabra el singular y el plural, etc. Obligatoria e ineludible como es una distinta tonalidad en los más de los vocablos para mantener su significado y la hilación del habla, fácil es comprender cuánto habrá de ser precisa la acentuación y cómo ésta se reflejará a veces en el verso, y en el canto y en la misma música que ha de llevar el canto consigo. Así se ha señalado entre los bantús, pero el fenómeno se da en pueblos de otros idiomas. “El lenguaje tonal, en mi opinión, originariamente debió de afectar profundamente, si es que no llegó a gobernar completamente, la línea melódica de la música bantú y, en fase posterior, dirigir el curso de la “polifonía” cuando ésta vino a ser desarrollada”⁶⁶.

Esta originaria tonalidad idiomática de las canciones negras, unida a las exigencias de la fuerte acentuación rítmica, produce otro efecto muy característico en la poesía africana cuando se plasma en canción. El canto negro, no obstante la flexibilidad de las voces, es sistemáticamente silábico. A cada sonido corresponde una sílaba y esta tipicidad africana la encontró Mario de Andrade en las afroindias canciones brasileñas y puede hallarse también en las cubanas, por lo general. Ese perfecto ajuste en el canto negroide de las sílabas de las palabras con las notas de las melodías llamó en Cuba la atención del viajero Walter Goodman, y así lo escribió en su libro *The Pearl of the Antilles*, citando la última danza cubana, “irresistible y pegajosa”, del negro, buen compositor y gran clarinetista, Lino Boza, de Santiago, en la cual las palabras criollas de la letra ajustaban tan perfectamente en la música que “parecían ser los ecos de la melodía”. Indudablemente las vocalizaciones, tan

caras a la música romántica y otrora tan aplaudidas en el *bel canto*, no fueron jamás de la música negra. Ni tampoco de la música popular de Cuba, salvo en algunos pregones callejeros, probablemente por costumbre andaluza, como opina Gaspar Agüero y, siendo así, quizás por la influencia judaica.

La intensa expresividad musical de los negros hace que las influencias del lenguaje, del ritmo y de la melodía sean recíprocas. Si las tonalidades del lenguaje intervienen en la modulación del canto, así la tonada musical, como una serpiente, va enlazando sus anillos rítmicos y melodías con la oración idiomática, estrechándola y sometiéndola. Tanto que, según Hornbostel, la música es la preponderante: el lenguaje es ceñido por ella y tiene que ceder a sus exigencias. Lo mismo que se experimenta en nuestras canciones folklóricas donde sílabas cortas pueden ser alargadas, acentuadas las que no tienen acento, suprimidas las leves, intercaladas algunas expletivas y repetidas las palabras⁶⁷. Y lo mismo acontece en las canciones afroides de Cuba.

Debemos insistir quizás en que la naturaleza de los idiomas afro-occidentales influye en la morfología melódica de varias maneras. Su predominante cualidad vocálica, que los asemeja al italiano; su carencia de vocales con sonidos imprecisables y de combinaciones de consonantes; sus frecuentes onomatopeyas y su realismo descriptivo, dan a la poesía de los bantús una sonoridad y belleza de mucho rango y una gran musicalidad muy expresiva, que se ha transmitido al lenguaje de los cantos criollos de América. Pero al propio tiempo, la ineludible tonalidad fonética y semántica de tales idiomas negros limita las posibilidades melódicas, mermando un tanto su libertad, ya que las tonalidades musicales han de relacionarse con las idiomáticas. Acaso haya que ver en esa tonalidad lingüística uno de los factores que más contribuyen al desarrollo de la melodía y de los instrumentos capaces de interpretar los tonos de las palabras con los de su propia sonoridad. Como señala Herzog, "cuando palabra y melodía se encuentran tan íntimamente fundidas, los factores lingüísticos, tales como el acento, la longitud silábica, el ritmo y la melodía del lenguaje son aptos para penetrar en las disciplinas estrictamente musicales". Ese campo está todavía por explorar, pues dice Herzog que "la mayor parte del trabajo realizado hasta ahora en todo este terreno, sea cual fuere su valor, o la medida en que haya contribuído a dilucidar ciertos problemas fon-

damentales, no ha podido tomar en consideración este importante aspecto”⁶⁸.

Hornbostel, por su parte, ha observado que las tonalidades del lenguaje hablado, aunque parecen influenciar el núcleo melódico, en rigor no dominan las fuerzas de la inspiración creadora, las cuales son las que dirigen el desarrollo ulterior de las melodías, hasta el punto de que el movimiento melódico puede ser contrario al tonal de las palabras. Y no debemos sorprendernos, dice Hornbostel, de que el oyente entienda el sentido de las palabras cantadas aunque la melodía borre las originarias tonalidades idiomáticas de aquéllas, porque el sentido conjunto de la frase depende también del contexto general y puede ser comprendido aunque las palabras se pronuncien a veces con acento equivocado, así como solemos entender al extranjero que no pronuncia bien las voces de nuestro idioma nativo. Aún en nuestra propia lengua, la letra de los cantos es a veces difícil de entender y no son pocos los cantores que deforman su original prosodia. Sin embargo, si el canto no es nuevo, las palabras ya conocidas se reflejan en nuestra mente con toda claridad”.

El hecho de que las melodías están a cargo de las cuerdas vocales produce importantes efectos en la música negra, que la diferencian de la blanca. La voz del negro africano suele ser agradable, muy expresiva y de amplio radio; y como toda voz humana “es, entre todos los instrumentos musicales, el único que posee el maravilloso privilegio de poder emitir, entre los dos sonidos extremos, la serie completa de los sonidos intermedios”. Y, por esto, la música negra siendo melódicamente vocal, difiere de la música europea que es básicamente instrumental, en una gran flexibilidad y delicadeza de su gama sonora o maestría en el uso espontáneo de perfectos *glissandi* y *sfumature*. “Lo que hace difícil desentrañar una fibra de melodía fuera de esa extraña malla es que los negros, cual aves canoras, frecuentemente emiten sonidos que no pueden precisamente representarse por la escala y abundan en *glissandi* de una nota a otra, y en giros y cadencias no articulados en notas (...). Las voces de la gente de color tienen una peculiar cualidad que nadie puede imitar; y las entonaciones y delicadas variaciones de un solo cantante no pueden ser reproducidas sobre el papel. Y desespero de dar a comprender una noción del efecto que producen un conjunto de cantantes”⁶⁹.

Esta manera de modular los sonidos orales se facilita en el negro

por sus hábitos de respiración, pues él “por un misterioso poder, no toma aliento al final de una línea o verso, sino que pasa de una línea a otra y de verso a verso con riesgo inminente de romperse un vaso sanguíneo”⁷⁰. Dora Neale Houston, refiriéndose a los himnos protestantes de los blancos cuando son cantados por los negros, dice que éstos realmente no suelen cantarlos, pues *licuan las palabras*. Tomando esta metáfora para las características entonaciones de los negros africanos, diremos que en sus cantos las tonalidades a veces están algo licuadas, con cierta coloidez, a diferencia de las entonaciones de los blancos que han de parecer como cristalizadas. Esa típica fluidez de la voz melódica de los negros influye en ciertos instrumentos de las orquestas negroides, según advirtió T. Levanden⁷¹, comunicando peculiares modalidades a los saxofones y trombones de la banda, tales como los *glissandi*, que, de acuerdo con la práctica de la garganta del negro, altera el ataque del sonido. Los cantadores negros de Africa son muy dados a “empastar” los sonidos, como diría un cantante *di primo cartello*.

Para el negro, al expresivo decir del músico dahomeyano Maximilien Quenum⁷², la sucesión de los sonidos no tiene escalones, no es una escala sino una cuerda lisa. Los tonos y semitonos que se dan en sus cantos sólo se explican por una intuición vaga y simple, de la cual puede desembarazarse fácilmente para entregarse a las mayores fantasías”. La entonación del negro así corre por una rampa como salta de peldaño en peldaño. Para los cantadores africanos es usual, natural, ese *portamento* del sonido, que los cantantes blancos en los conservatorios aprenden cuidadosamente y emplean a veces para aumentar la expresión.

Esa misma condición hace que la voz del cantante africano sea de tonalidad inestable, cambie fácilmente de entonación y dé, también con frecuencia, la impresión de cuartos de tono⁷³. Basden alude concretamente al uso de cuartos de tono que hacen los negros ibos. La “microtonalidad” es característica de la melodía negra, como el polirritmo es lo más notable de su instrumentación”, dice T. Levanden, los cuales dependen a veces de los ajustes de las palabras a las tonalidades. Esta “microtonalidad”, característica de las melodías de la tradicional música africana, es otra de tantas “cosas de negros” que entran ahora como extravagancias geniales y noveleras en la alta “música seria”. En esa “microtonalidad” se basaba la campaña del musicólogo mexicano, el Maestro Carrillo, acerca del “sonido 13”.

La música blanca tiene una gama de sonidos perfectamente prefijada y su arte está basado en la exacta afinación de las voces y los instrumentos, según el diapasón que les sirva de norma. Toda desafinación de un instrumento, toda "salida de tono" de una voz, produce en un auditorio de blancos un efecto desagradable y señales de desaprobación. Pero no ocurre lo mismo, con igual exigencia, en la música, las voces, los instrumentos y los oídos africanos. Las escalas musicales para los negros africanos son varias, de intervalos relativos y de peldaños inseguros como en las "escalas de cuerda". Son las primitivas escalas sonoras, hechas sólo con las "cuerdas vocales" de la garganta humana, flexibles y movedizas, donde las tonalidades no son naturalmente prefijas, ni llegan a estabilizarse, ni a distribuirse en graderías, hasta que se inventan ciertos instrumentos artificiales para la música, en cuya rígida materia los tonos van adquiriendo la afinación permanente y gradual que les viene impuesta por aquella construcción mecánica. Y sobre todo hasta que en Europa se inventan los signos de la notación tonométrica y hay que obedecer a su texto gráfico como a las prescripciones inexorables de un edicto imperial.

Como consecuencia de esa "música en cuerda floja" y de esas voces "en declive", un cantador negro al pedírsele que repita un canto con frecuencia lo hará inconscientemente con notas distintas de las que usó la primera vez. "El P. Colle ha observado que los negros son muy hábiles en improvisar un acompañamiento. Desgraciadamente, para la repetición, el músico no puede encontrar de nuevo ni el aire ni la canción por él creados, lo que constituye una dificultad más en el estudio de la música negra. Evidentemente, se pierden así producciones mediocres, lo que no es de sentir; pero también las que pudieran calificarse de buenas. Este es el motivo porque Wolff, habiendo oído muchas veces a los arpistas bakuba improvisar aires deliciosos y muy ajustados de tono, jamás pudo obtener de esos profesionales la repetición de los mismos aires. Del mismo modo Torday y Joyce han oído y no han podido fijar cantos "de una gran belleza" improvisados por los bambala"⁷⁴.

Este carácter de entonación cambiadiza es lo que Odum y Johnson, al encontrarlo también en Afroamérica, han llamado "la inconsistencia del cantar negro". Cuando el investigador, dicen, después de alguna fatiga indispensable, cree que ha fijado en la solfa una tonada y desea ratificarla mediante una nueva audición, se sorprende con una versión distinta. A veces la segunda estancia

de un canto se entona de manera distinta a la primera, aún debiendo ser igual la música de ambas. Esas variaciones no son muy relevantes, pero son ciertas, sorprendentes y “añaden belleza a la canción”⁷⁵. Teniendo en cuenta esa “inconsistencia”, un crítico llegó a decir con exageración que lo más notable de los cantos de los negros angloamericanos era “su naturaleza *amorfa*”. Pero este calificativo es impropio; quizás habría sido mejor decir *polimórfica*, porque precisamente “hay casi tantas versiones de cada canto como cantadores”⁷⁶. No obstante, ni esta inconsistencia que difumina ciertas líneas tonales, ni el gusto por las improvisaciones y “floreos” que altera otras, destruyen la morfología básica de las canciones negras.

Otra consecuencia de esa flexibilidad tonal de los negros es su “desatención por los tonos justos”, que encontró André Gide en la música de Africa. Refiriéndose éste a las salomas de los remeros negros mientras bogan en las piraguas, dice: “las notas no se dan jamás en su valor exacto, así como en inglés no hay vocales puras”⁷⁷. “Las anotaciones de los cantos africanos son además a veces muy difíciles, cuando no imposibles del todo, porque los intervalos no son siempre constantes y hasta parecen indiferentes, como puede notarse oyendo repetidas veces el mismo motivo”⁷⁸.

Esa “inconsistencia” del canto negro, esa “música en cuerda floja”, importa consignarlo claramente, no es cuestión de “raza”, de configuración somática ni de idiosincrasia psicológica; no significa incapacidad congénita para la música tal como la entienden los blancos de Europa, sino una simple cuestión de cultura distinta, de arte musical diferente. El negro en Cuba se adiestra en la música blanca en seguida, sin la menor dificultad; si le queda algún resabio formal de africanidad musical ello depende sólo de influjos de cultura, muy fáciles y pertinaces en ciertos ambientes sociales.

Esa imprecisión de tonos en la fonación oral se complica en la música negra por la instrumental, debida a la naturaleza de muchos de sus más típicos instrumentos, de afinación empírica y cambiadiza, como ciertos tambores en los cuales la tonalidad varía con frecuencia, de instrumento a instrumento, de día a día y hasta de hora a hora; y a pesar de ello los negros “hacen música”.

Las músicas de los negros africanos no están estructuradas con los mismos sistemas que la presente música de los blancos, de donde proviene una gran incomprensión de aquélla por parte de éstos.

Stephen-Chauvet insiste con razón en que el blanco europeo necesita varias etapas de iniciación para apreciar la música del negro y, en general, toda otra música exótica. “Es necesario convenir, dice en que no estamos preparados congenitalmente para apreciar, de momento, la música griega arcaica, o la música de las Islas Nias, ni aun la del Japón. ¿Podemos siquiera gustar de momento la música medioeval de nuestro propio país? Como indica Milligan, “los cantos de los nativos de Africa son elementales, pero fascinadores; mas pocos blancos pueden cantarlos, pues las escalas de sus sonidos o sistemas tonales sobre los cuales están basados, son enteramente diferentes de nuestros modos mayor y menor. Sus escalas no tienen una tónica distintiva, o sea una nota básica de la cual se deriven las demás. De ahí que las cadencias de su música no sean claramente definidas”⁷⁹. Y que entre los blancos, el vulgo y los músicos rutinarios y de espíritu provinciano no sepan apreciarlas, negando a veces hasta su existencia, y que para su aceptación tengan aquéllas que ser “ajustadas”, o “estilizadas” como suele decirse, o sea “transportadas” de un sistema tonal a otro; transculturadas de una cultura musical negra a una cultura musical blanca. Pero así como es difícil apreciar completamente el valor de una poesía recitada, y más aún si sólo es escrita, sin conocer bien su idioma original; igual ocurre con la música. En uno y otro arte muchos valores originales se perderán siempre para el traductor corriente, y para quien oiga unas estrofas o unas músicas que sean exóticas, con un sistema musical o lingüístico distinto del nuestro. Por esta razón un musicólogo afronegro, Oluwole Ayodele Alakija, ha podido escribir que “tenemos aún que inventar un piano especial para las tonadas de Africa. El teclado de ocho notas por octavas está lejos de ser el instrumento que se necesita. Realmente muy pocos cantos africanos pueden ser tocados con eficacia en el piano”⁸⁰. En él no pocos valores melódicos han de perderse y aún todos los sonidos del ritmo africano sólo se reproducirán con aproximación. Ciertamente que un solo piano no puede repetir muchos de los complicados ritmos de una orquesta de tambores afrocubanos, por ejemplo, los que se tañen en los seis cueros de los *batá*. Por algo, aparte de otras causas accesorias, Berlioz y Gottschalk organizaron orquestas hasta de 30 y 40 pianos, única manera entonces de tañer con gran sonoridad los complejos ritmos de una banda de tambores negros con todas sus filigranas polirrítmicas y sus matizadas tonalidades y polifonías.

No hay duda, pues, de que el negro músico crea melodías. Con voces y nada más que con voces, pero proferidas en ritmos y modulaciones tonales, ya se tiene música. "Música natural", producida exclusivamente por medios somáticos y fisiológicos; sin instrumentos ni otros artificios culturales que los del lenguaje y la eurtimia de medir tiempos y tonos. Y al negro no le falta esa música que fluye de su propia natura, elemental e ingenua; si bien, aún por reputados musicólogos, se ha dicho que el negro no hace música sin tambores, o al menos sin tañer algún instrumento percusivo y ruidoso. Es esto un error, hijo de generalizaciones precipitadas, que importa rectificar. En Africa los negros con frecuencia hacen música sólo con sus cuerdas vocales, aún cuando ella no sea la más llamativa, pública y observable por los extraños. Con los sonidos de esas cuerdas articulados en ritmos y melodías, pero sin instrumento alguno que los acompañe; ni siquiera con los rítmicos golpeteos de los pies y palmoteos de las manos, ni con los movimientos cadenciosos del baile. Canto llano "a capella" o, al decir de los cricillos, como "canto de curas". Cantos realmente sagrados para la intimidad del templo, frente a su tabernáculo y a sus fetiches, o en presencia de sus númenes, dioses o demonios. Beethoven pensaba que la buena música sagrada debía ser siempre a voces solas, salvo el *Gloria in excelsis Deo* de la misa y otras exaltaciones semejantes. Muy parecidamente han debido de pensar los negros de sus ritos más trascendentes y herméticos, llevados por una profunda emocionalidad ante la aproximación del místico portento.

En Cuba hemos observado que esas músicas meramente cantadas, sin instrumentación ni baile, son las más usuales en las ceremonias esotéricas de las liturgias religiosas y mágicas de todos los diversos grupos africanos, tales como iniciaciones, sacrificios, sortilegios, conjuros, hechicerías y demás que se celebran en la reserva del templo, sin otra presencia que la de los ya iniciados y en ocasiones sólo la de los oficiantes. Esto parece favorecer el aserto de que la música instrumental no es necesaria e históricamente congénita con la oral y aquélla surge como un refuerzo sonoro, por cantidad y calidad de ritmos, tonalidades y timbres, de la expresión del conjuro oral o "encantamiento". La sonoridad instrumental al unirse a la oral preexistente va de lo simple a lo compuesto, de lo homogéneo a lo heterogéneo; un paso evolutivo típico según pensaría Herbert Spencer.

Así ocurre en Cuba en las diversas "reglas" congas como *ma-*

yombe, *kimbisa*, *biyumba*, etc., en la "regla" de *Ocha* de los lucumís, en la del *vodú* de los ararás y en la hermandad secreta de los *abakuás* o *ñañigos*. Daremos a continuación algunos cantos oídos en ciertos ritos crípticos afrocubanos.

Canto mayombe "O ya ya Lumba lumba"

The musical score consists of five staves of music in 2/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are: "O ya ya lumba lumba o". The second staff has lyrics: "ya ya kuanda gar ga mu nan fin da ton to gia". The third staff has lyrics: "se te te muana lu ta ko guasimonso o. o. o". The fourth staff has lyrics: "ya ya o. o. o. o. ya a ya a o. o. o.". The fifth staff has lyrics: "ya ya a dio ma rian que éa.". There are triplets indicated by a '3' above the notes in several places.

O ya ya lumba lumba o

ya ya kuanda gar ga mu nan fin da ton to gia

se te te muana lu ta ko guasimonso o. o. o

ya ya o. o. o. o. ya a ya a o. o. o.

ya ya a dio ma rian que éa.

Fig. 27.—Canto congo-mayombe de hechicería.

Un canto de *mayomberos* es el heptatónico de la *Figura 27*, que podemos titular "*O ya, ya, lumba, lumba*", el cual se entona en la lengua conga ante la *nganga* o "prenda" dominada por el brujo. Es la expresión de un conjuro insistente (*ya, ya*) para que el espíritu hiera o golpee violentamente (*lumba, lumba*), a que vaya (*kuenda*) éste (*nganga*) al bosque o lugar de los muertos (*muna - mfinda*) a apoderarse (*tomboka*) y descubrir el secreto (*seleleka*), y que, como hijo o esclavo eficiente (*muana luto*), hasta que haya produ-

cido el hechizo o daño (*kotgua*) inexorablemente (*xi*), investigue y mire (*menso*). Las palabras *o*, *o*, y *ya*, son para dar más énfasis rítmico a la expresión de este fuerte conjuro. Al final de este canto de hechicería se alude al nombre castellano de la “prenda”: “*Adió maringuera*”, lo cual en castellano chapurreado quiere decir: “*¡Adios María Guerra!*”, cuyo era el espíritu de mujer que se supone estar en la *nganga* del brujo.

Canto biyumba “Lube-Lube”

Lu be lu be lu be a

lu be la kueba nganga Si muanan

do ki ta se ze se ze

pa lo kin diam bo se so..

Fig. 28.—Canto congo-biyumba de conjuro.

El canto heptatónico “*lube, lube lube*” (Figura 28) es de la secta conga *biyumba*, entonado en lengua bantú, con algunas voces castellanas como “*cueva*” y “*palo*”. *Lubela* parece aludir a un arroyo o corriente de agua blancuzca de la *kueba* o “*cueva*” de la *nganga*. Se invoca al *muana*, “hijo o esclavo”, del *ndoki* o “*hechicero*”, y a cierta infusión astringente de raíces para curandería (*nselele*). Al final se le pregunta al “*palo*”: ¿qué dices de “*eso*”? (*kindiambo* “*eso*”).

Un canto pentatónico *kimbisa* es el himno dedicado a *Sarabanda* (Figura 29). Esta es una deidad guerrera de la cual habremos

de hablar con extensión; muy frecuente en todos los ritos sacro-mágicos de los congos, así en los originarios de Africa como en los de la secta llamada *Kimbisa*, que fué objeto en Cuba de una muy interesante reforma de adaptación mimética so color católico. *Pe-ma - ñungo* es en congo (*Mpe* "también", *ma* "prefijo nominativo" *nyingu* "guerra") el título de "también guerrero", que le dieron al dios *Sarabanda* los *kimbisas* por haberles ganado una batalla ocurrida entre éstos y los hechiceros enemigos de la secta *biyumba*. *Kimbansa* es cierta yerba bruja, conocida vulgarmente por "pata de gallina"; a menos que fuere (lo que es verosímil) una corrupción de *Kuna Mbansa*, o sea "la ciudad capital", nombre con el cual los congos conocían a la ciudad de la Habana.

Canto kimbisa, de "SARABANDA".



Fig. 29.—Canto congo-kimbisa al dios *Sarabanda*.

Este otro canto heptatónico a *Chamalongo* es también de los *kimbisas* de Cuba (*Figura 30*). *Chamalongo* es nombre de un ente sobrenatural, formado por las voces congas *Xioma* "muy fuerte, activo y enérgico, irresistible", y *longo* "lujuria, apetito sexual". *Ma* parece voz enfática: "¡aquí!, ¡toma!" Las voces *grin, grin, grin* no parecen congas, salvo que sean corrupción de *güingüin* "tener fortaleza", como diciendo: "¡ponte fuerte!". De todos modos, el canto es un himno o conjuro de carácter erótico a *Chamalongo*.

El canto a *Erisi Balande* (*Figura 31*) es también de los *kimbisas*. Es así mismo heptatónico, distinguiéndose en esto del canto a *Sarabanda* que es pentatónico. ¿Fueron esos cantos diatónicos creados en Cuba o meramente adaptados a la escala blanca? La secta *kimbisa* fué refundida en Cuba con muy ostensibles mimetis-

mos que encubrieran su origen bantú y esos cantos bien pudieron ser compuestos adrede a estilo de los blancos o surgieron espontáneamente en esa escala. De todos modos, algunos de los cantos de los *kimbisa* conservan la pentatónica africana. En este canto se alude a los “palos” mágicos y al “trabajo” brujo o *ngangulé*.

El siguiente canto, de seis notas, es uno de los ñañigos o abakuás. Se canta en una ceremonia del *fambá* o recinto sagrado, primero por el solista o *moruá*, que es el corifeo de los ñañigos, y el cántico es repetido todo él a su vez por las voces del coro. Ese canto es rigurosamente esotérico; es “muy bravo” y por eso excusamos su traducción. (Figura 32).

Canto kimbisa a CHAMALONGO.

The musical notation consists of three staves in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is pentatonic. The lyrics are written below the notes.

Staff 1: *Srin Srin Srin Cha ma*

Staff 2: *lon go ma ma Srin Srin*

Staff 3: *Srin Cha ma lon go - o - ma lon que ra*

Fig. 30.—Canto congo-kimbisa a Chamalongo.

Otro canto litúrgico *abakuá* es el heptatónico de la Figura 33, con una antífona del *moruá* y una respuesta del coro. Es rezo que entonan los iniciados en el interior de su templo o *fambá*, haciendo a la vez el además ritualístico de santiguarse, tal como hacen los cristianos; pero el sentido de las frases nada tiene que ver con el simbolismo trinitario que es propio de la santiguada. Más bien es en los ñañigos a modo de santiguadera o de hechicería, imitada de los cristianos por atribuírsele a esos signos en cruz una virtud mágica, a la vez que se pronuncia una jaculatoria en corrompida lengua *efik*, referente a un estado subjetivo de pureza o limpieza (*san-*

Canto kimbisa "Erisí Balande".

E ri si Ba lan
de E de
Con go du gué Con
go du gué Ay ku nian gan gu
lé Ay ku nian gan gu lé
E ri sa mio

Fig. 31.—Canto congo-kimbisa de conjuro.

a), a la superioridad suprema (*nkan*) o a la confraternidad de sangre (*mana*), y a un saludo reverencial o invocación de justicia o biendandanza (*eti-a*).

Los lucumís tienen también en sus ritos muchos cantos sin instrumentos ni danza. He aquí uno (*Figura 34*), de seis notas, que se entona durante la liturgia del sacrificio o muerte y oblación ritual de animales de pluma a algún *oricha*. El canto quiere decir: *eíye* "ave", *si* "está", *modyu* "mansa", *re* "vete", *ebi* "viaje", a "prefijo,

el que realiza la acción”, *ma* “verdaderamente o bien”. Como se comprende, es un conjuro para que el ave que se va a ofrendar no se resista al sacrificio y mansamente emprenda como buena su viaje hacia el dios.

Canto esotérico abakuá.

2avez Motua)
Pa... eozo

E kue fe e kue

E kue ta ma fi'on ku hi ho I sun E kue e ti bó

mo son go mo to.a gua na hi bó...

Fig. 32.—Canto de la liturgia críptica de los abakuás.

Otro canto ritual de los lucumís (*Figura 35*), que forma parte de la liturgia para la preparación del *omiero* o infusión de yerbas (*eggüe*) en un líquido lustral. Las palabras yorubas de ese conjuro a las yerbas, mientras éstas se van “ripiando” o desmenuzando para echarlas en el líquido de la purificación, dicen sencillamente: *eggüe* “yerbas”, *okú*, “saludo”, *ma* “mucho” o verdaderamente”, *agba* “ayuda”. El solista lo entona y el coro lo repite totalmente.

Cantos de estos tipos, a veces sólo de solistas y coro, son numerosos en las ceremonias reservadas de los cultos afrocubanos, cada uno con su propia melodía. Por lo común, no llegan a oídos profanos; la concurrencia sólo es permitida en los ritos públicos, donde por lo general es donde tienen lugar los cánticos con toques de instrumentos y de bailes. Esas melodías, si se tiene en cuenta que son numerosas en todas las “reglas” religiosas o sectas de rai-gambres africanas que viven en Cuba, constituyen un rico acervo que se está perdiendo o adulterando por sus contactos con las nue-

vas generaciones criollas, muy influídas ya por la música eurooccidental y por la amulatada, que es la hoy predominante en el pueblo cubano. Una recolección extensa, cuidadosa y sistematizada de esas melodías vocales y su ulterior análisis serían de gran rendimiento para el musicólogo y el artista de genio.

Canto ritual abakuá.

(*Morúa*)



San kan tión ma nan tión di ra.

(*coro*)



e San kan tión ma nan tión di ra



e San kan tión ma nan tión di ra



o yo o yo o yo...

Fig. 33.—Canto ritual de los abakuás, al santiguarse.

Se ha escrito que a veces en la música de los negros africanos las voces melódicas del canto van por trillo diverso al de los tambores. Así se advierte con alguna frecuencia en Cuba, cuando los llamados “rezos” de la liturgia lucumí son complementados con tambores. Entre los afrocubanos se usa el canto “*a capella*” en algunos ritos, particularmente en los lucumís, para la iniciación del neófito o *yagub* que quiere “asentar santo” o hacerse *olóricha*. Toda la ceremonia secreta en el interior del sagrario o *igbodu* se desarrolla a voces solas, de solista y coro, como “canto de iglesia”. En esas liturgias santeras cada *oricha* tiene su “rezo”. Los “rezos” se acompañan a veces con uno cualquiera de los toques de tambor privativo

del santo respectivo, y no es insólito que el canto tenga un ritmo y el tamboreo siga otro distinto. Y en ocasiones el canto va en tono menor y el acompañamiento en tono mayor, lo cual en la preceptiva de la música eurooccidental es intolerable. También esta típica “cosa de negros”, esta diablura de ir el acompañamiento por un lado y la melodía por otro, ya va siendo novedosa “cosa de blancos” en la llamada música “de vanguardia”, cuyo vanguardismo en buena parte consiste en traer a la modernidad musical cosas que ahora se inventan por los eurooccidentales a pesar de ser de vetustez inmemorial en otro continente; así como se dice que Colón fué quien “descubrió” la América, un mundo que llamó “nuevo”, cuando otros hombres lo habían descubierto y poblado, hacía milenios.

Canto lucumí del “sacrificio”

(solo) (coro)

E ye si mo yu te a bi a ma

E ye si mo yu te a bi a ma.

Fig. 34.—Canto lucumí para el sacrificio de aves.

Hay que advertir también que “aunque se ha dicho con frecuencia que todas las melodías de los negros son en escala menor, esto es un error”⁸¹. Como dice Junod, en su estudio de la música de los baronga, que son bantús, esta creencia está producida por el efecto de ciertos cantos que empiezan en una nota alta y van luego *descendiendo* de tonos hasta el final.

Es, pues, ignorancia creer que la diferencia principal entre la música de la civilización eurooccidental y la afronegra está en que una es melódica y otra rítmica. La diferencia fundamental, enseña Hornbostel, consiste en que “la música blanca desde comienzos del siglo XVII está construída con la armonía como base, mientras que todas las demás músicas del mundo lo están sobre la melodía. Es

realmente la música no europea la que nos hace recordar lo que es la pura melodía”⁸². Lección ésta que debieran aprovechar los destructores sistemáticos de la música negra.

Teniendo presentes tales factores y observando las recíprocas e ineludibles influencias de la música blanca sobre la negra y viceversa, tal como está ocurriendo en las transculturaciones que se verifican en Suráfrica, ha escrito el musicólogo Kirby que “la música negra contribuirá al arte con su indudable y altamente desarrollado sentido rítmico, sus originales giros melódicos y, sobre todo, con su ardiente entusiasmo”⁸³. ¿Por qué en Cuba no había de ocurrir de igual manera?

Canto lucumí del “omiero”

E güe o ku ma a o ku ma Ag

Ga E güe o ku ma.

Fig. 35.—Canto lucumí al preparar el agua lustral.

El maestro Gaspar Agüero ha rechazado la opinión inconsulta que negaba a la música popular cubana su aporte de melodía afroide. “Se ha escrito, y se repite hasta la saciedad, que la melodía de la música cubana es española, y su ritmo africano, sin detenerse a pensar que expresado en esa forma, tal afirmación envuelve, a mi entender, una manifiesta falsedad. Efectivamente, quien estudie detenidamente nuestras composiciones musicales, típicamente cubanas tendrá por fuerza que observar que en todas aquellas del tipo “A” o sean aquéllas en las que sus melodías se mostraban engarzadas en acompañamientos de ritmos incitantes, llenos de gracia y vitalidad, quedando ellas como subordinadas en un segundo término, dichas melodías no tienen absolutamente nada de españolas. Sus giros melódicos no guardan ningún punto de contacto con los giros melódicos de la *sardanas*, *zortzicos*, *jotas*, *peteneras*, *malagueñas* y demás cantares y bailables del folklore hispano. Al efecto, ana-

cense las melodías de los dos siguientes cantos populares que he escogido, entre los centenares que podría presentar de este grupo "A", y dígase, qué tienen de sabor tonal español"⁸⁴. El primero de los ejemplos que señala Agüero es la *Tonada de Ma Teodora* (Figura 36), que se supone del siglo XVII, en la que son marcadas

Canto popular cubano, siglo XVII.

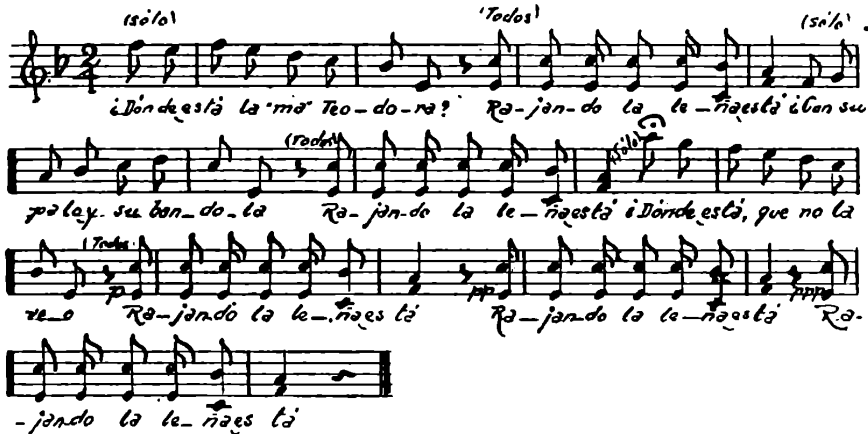


Fig. 36.—Melodía afrocubana del siglo XVII.

las frases agudas, las formas dialogales y el estribillo. El texto lo reproduce Bacardi⁸⁵ en el tomo primero de sus *Crónicas de Santiago de Cuba*, como sigue:

¿Dónde está la Ma Teodora?
 Rajando la leña está.
 ¿Con su palo y su bandola?
 Rajando la leña está.
 ¿Dónde está que no la veo?
 Rajando la leña está.
 Rajando la leña está.
 Rajando la leña está.
 Rajando la leña está.
 Rajando la leña está.

El segundo ejemplo es una *rumba* que se hizo muy popular a mediados del siglo pasado. Su letra parece expresar en mal castellano "*Hambre, mayoral, hambre*". La monotonía de las cuatro notas que constituyen la melodía del canto, delatan su origen africano. El acompañamiento de piano copiado trata de imitar el

ritmo producido por las *claves*, *tambores* y demás instrumentos de percusión con que se acompañaban estas *rumbas*" (Figura 37).

Es posible, piensa Agüero, que tan extendido error de apreciación sobre el origen de la melodía de la música popular cubana, la cual por lo regular tiene evidentemente un matiz propio, cubanísimo, creado por el genio de nativos músicos cubanos ya en am-

Rumba popular

The musical score is titled "Rumba popular" and is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems. Each system has a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The lyrics are "i-fm-be-re mayo-rá, am-be-re!". The melody is characterized by a syncopated rhythm and a mix of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Fig. 37.—Melodía afrocubana de una "Rumba".

biente de franca mulatez, se haya propalado debido tal vez al mal empleo del término musical "*melodía*"; confundiéndolo con el de "*tonalidad*", que es algo muy distinto. Es posible negar a los negros el sistema de tonalidades propio de los blancos, pero ello no puede significar que carezcan de melodías, aunque éstas sean breves, de varias escalas y de tonos a veces inseguros.

Ciertas transculturaciones de tipo melódico, de la música negra a la mulata de Cuba, han sido apuntadas por Alejo Carpentier y Argeliers León. Este último, aludiendo a que Oneida Alvarenga señala como elemento negro aportado a la música popular del Brasil "una construcción de melodía a base de escalas sin sensibles pentáfonas y exáfonas" añade que éste "es el mismo elemento negro que señala Carpentier al hablar de los cantos rituales negros cuan-

do dice: "Es muy raro que el tema de esos cantos se inicie en la dominante. La eliminación de la sensible es tan frecuente, que cuando un compositor popular quiere dar un aire negro a una melodía, por instinto suprime o altera la séptima nota de su escala. Muy a menudo los himnos están basados en escalas pentatónicas sin semitonos. Pero la construcción de esas gamas suele ser muy caprichosa, sin obedecer a una ley general. Es que la razón melódica del canto negro parece obedecer mejor a principios derivados de la yuxtaposición de intervalos que se muevan en cadencia dentro de un ámbito sin implicar los límites tonales de la octava"⁸⁶.

También se encuentra en Cuba el segundo elemento melódico aportado por el negro, según Alvarenga, cual es "el origen o sistematización de la fórmula semicorchea-corchea-semicorchea, corchea-corchea, en compás de dos por cuatro". Según León, "es la misma fórmula que aparece en innumerables contradanzas cubanas a la que habremos de agregar, entre nosotros, la otra de corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea-corchea (que el músico popular llama "cinquillo") y que Carpentier da como importada por los negros haitianos venidos al terminar el siglo XVIII, si no lo fué mucho antes por los negros también haitianos traídos como esclavos a algunas plantaciones de la región oriental".

Aún cuando haitianos trajeran a Cuba el "cinquillo", cosa natural pues ellos lo usaban en su música, nos parece que la intervención de los haitianos en esa transculturación no fué indispensable, pues así el "cinquillo" *Célula rítmica III* de Agüero (*Figura 22*) y el "mal llamado tresillo" *Célula I* (*Figura 20*), aparecen con bastante frecuencia en la rítmica de los tambores *batá* que por ser sagrados se tañen sólo en las liturgias más puras y arcaicas de los lucumís, en las cuales no es posible suponer influjos haitianos, pues en Haití no se conocen los *batá*. Esa música sagrada de los yorubas, como su vecina la dahomeyana que intervino en la formación del *vodú* americano, ya sonaba en Africa y de ahí fué traída a Cuba por los sacerdotales *otubatá* "de nación", con sus típicos "cinquillos", "tresillos bastardos" y demás células negrogénitas que en Cuba proliferaron al ser resembradas en las tierras prietas. Tales "cinquillos" indígenas de Africa, "negritos de nación", pueden observarse en los ritmos rituales de los ejemplos que daremos más adelante.

Alguien se ha preguntado si el *rubato*, que así se denomina porque le "roba" tiempo a un sonido para dárselo por transición al si-

guiente o siguientes de uno o más compases, puede haber experimentado históricamente cierta intervención africana. El *rubato* es realmente como decía el musicólogo Felipe Pedrell, “una especie de desequilibrio rítmico que, sin afectar mucho la exactitud del compás, da una cierta vaguedad a la ejecución y produce “esfumaturas rítmicas” que rayan en sublimidades cuando es un genio quien las aplica.” No hay dato que permita asegurar la infiltración genética del negro en el advenimiento del *rubato* a la “alta música”. El *rubato* no es característico de la música afroide de Cuba. Fué introducido, según cuentan, por Chopín quien vivió algún tiempo en España y saboreó su música popular (muchas de ella influida por resonancias negras, recibidas directamente de los países coloniales como “productos ultramarinos”) y quizás el *rubato* pudo surgir a la “alta música” por ese contacto con la música “sandunguera” que se bailaba por el pueblo español; pero se requeriría una minuciosa investigación histórica de musicología para tener una opinión cierta y afirmativa. Sin duda las típicas flexibilidades melódicas y las complejidades y variedades de los ritmos africanos jamás fueron obstáculos a los *rubatos*, *mordentes*, *apoggiature*, *fermate*, *fioriture* y demás artificiosas travesuras introducidas en la llamada “música seria”. Añadamos que el *rubato* es una de las diabluras de la música moderna que todavía no tiene un signo melográfico que lo señale en el pentagrama, donde sólo se escribe sobre las notas correspondientes la palabra “*rubato*” dejando al cantante o instrumentista que lo realice a su leal saber y entender, sin que la solfa le diga cómo ha de hacerlo; tal como ocurre por insuficiencia técnica en la notación de ciertas “cosas de negros” y demás informalidades que en la música contemporánea han venido introduciéndose como sorprendentes “novelerías” por el atrevimiento de los grandes compositores de Europa. Zoila Gálvez, la gran cantante cubana, opina que el *rubato*, aunque no se advierte en la música afroide de Cuba, interviene en la música popular afrocubana en relación con la síncope, haciéndola imprecisa. Esto no obstante, la precisión rítmica que es exigida por toda músicaailable, como lo es la mayoría de la inspirada por las musas negras, impone mucha cautela antes de decir, lo que para muchos sería contumelioso, que el *rubato* haya sido un hijo mulato, intruso en la música blanca por una bastarda negra.

La originaria y frecuente consustancialidad de la música con el habla entre los africanos ha trascendido a la música afrocubana con

cierto efecto oratórico, como expresa Argeliers León, aludiendo al mismo efecto notado en la música afrobrasileña por O. Alvarenga. “No es rara en ciertos cantos negros nuestros, la misma forma anterior pero con estrofas improvisadas, improvisación ésta que también figura en el libro brasileño como de raigambre negra, señalándose en él, a continuación, el “rompimiento de la cuadratura melódica”. En realidad el negro no rompe la cuadratura melódica, es el músico de profesión que, al tratar de escribir ciertos *modos de hacer* que hayan venido practicándose, procura ajustarlos a nuestro sistema de escritura musical, resultando ese *rompimiento* o esos *acentos desplazados*; claro está que esa es la forma más expedita y simple para resolver el problema de escritura; y es que en la música negra, tanto el canto como el acompañamiento percusivo obedecen a una estructuración oratórica cuantitativa, lo que la aleja de los tipos de construcción de la música occidental. “El tocador acentúa tal o cual nota, no por razones de tipo escansional, sino porque así lo exige la expresión tradicional del modo rítmico producido” (Carpentier). Este *movimiento oratórico* de ciertas palabras se traduce en percusiones del tambor, produciendo ese hecho que los tamboreros llaman *hacer hablar los tambores*, o que los *tambores hablan lengua*”⁸⁷. Ese estilo musical pasa a la música criolla. “Es ese “modo”, dice el mismo Argeliers León, ese “*dengue* nacional” característico que, por no coincidir con la regularidad métrica de dos, tres o cuatro tiempos, lleva a colocar los acentos aquí o allá de acuerdo con un *tipo oratórico* hecho a base de frases breves y un estilo de lenguaje negro y mulato, que tan pintorescamente alcanzó a nuestro teatro”.

También se reputa influencia africana la “cadencia melódica frecuente de la medianta a la tónica descendiendo con notas repetidas (*Mi, Mi, Re, Re, Do*,) que encontramos también entre nosotros (Cuba) especialmente al final de algunos *estribillos*, y en general como frecuente un movimiento descendente de la línea de altitudes”.

Otra influencia africana debe de ser la que determina en la música mulata así el inicio de las melodías por anacrusa como su terminación predominante “masculina”. Tales efectos fueron notados por Mario de Andrade en su estudio acerca de la *samba rural paulista*⁸⁸, atribuyéndolos al origen coreográfico de esas músicas. “El inicio en arsis, dice, facilita el principio del movimiento coreográfico para alzar el pié y dar el paso adelante o para arrastrarlo

hacia atrás, y la terminación masculina, a su vez, acentúa el apoyo en el suelo, dejando al bailaror en posición estable. El inicio por anacrusa es también frecuente en la música popular y criolla de Cuba. El maestro Agüero nos recuerda que toda la línea melódica del "Himno de Bayamo" está desarrollada con anacrusa, en sus frases y sus fragmentos. Por anacrusa suelen comenzar los cánticos religiosos afroides de la santería lucumí, como ya indicamos en nuestra citada conferencia de 1937. En cuanto a los finales, ya hemos señalado la frecuencia de los versos agudos o masculinos en las poesías africanas y afrocubanas, la cual caracteriza sus rimas simples. Aquéllos sin duda, se traducen en las formas melódicas de sus cantos.

No creemos que con lo expuesto terminen las penetraciones melódicas de Africa en Cuba. Algunas melodías de sus ritos danzarios han sido absorbidas por la música popular. Cuando se recopilen esas melodías, las que han logrado sobrevivir, y se comparen con las utilizadas por la música criolla para los bailes mulatos de Cuba, probablemente se tendrán muchas sorpresas.

De los cantos afroccidentales muchos, sin duda, pasaron el mar y fueron transplantados en estos países cisatlánticos. De los cantos sagrados de los lucumís, que se siguen entonando en América, muchos son los mismos, con ninguna o con pocas variantes, que fueron traídos de Africa con los dioses y sus liturgias. Las religiones africanas no perdieron sus músicas tradicionales al paso del mar, ni adoptaron otras nuevas. Los fieles, sacerdotes y músicos, las conservaron en sus mentes, grabadas en ellas por prodigiosa memoria, es decir en los mismos "archivos" donde eran conservadas en Africa a través de centurias, y en América las reprodujeron en todas partes donde fueron injertadas. Parece probarlo cumplidamente el hecho de que alguno de esos cantos característicos se oiga a la vez en Cuba, Brasil y los Estados Unidos en los ambientes negros. Una de las melodías dahomeyanas que inserta en su obra Maximilien Quenum tiene bastante parecido con algunas de las que aún hoy se cantan por los ararás en Cuba. Tal es la reproducida en la página 162 de dicha obra.⁸⁹ (Figura 38) comparada con otra que se suele cantar en los ritos de la santería y a toque de *batá* en honor de *Babalú Ayé*, dios al cual se le suele tocar tambor a estilo arará y en esta lengua.

El año 1938 Miss Eleonor Hague, la erudita musicóloga norte-

americana, nos remitió una melodía cantada por los campesinos blancos de las montañas de Tennessee, titulada *Rote Hymn*, muy semejante a una canción inglesa de las indicadas por Cecil Sharp en su volumen de "100 *English Folksongs*", la cual según el mismo Sharp procede del siglo XVI "cuando se querellaban los ingleses y los portugueses acerca del tráfico de esclavos africanos", y su texto relata cosas de piratería. Una canción semejante halló Miss Hague en Portugal; pero lo más curioso del caso es que esa misma melodía,

Canto de los negros de Dahomey.

Modéré et tres rythmé

Ag-bo-mé é... San-da Da-ho-mé ag-bo-mé é... San-da ghi San-da Ag

bo-mé é! San-da Da-ho-mé ag-bo-mé é! San-da ghi San-da Ag-bo-mé é! (etc)

Fin

Fig. 38.—Canto de los dahomeyanos en Africa.

según ella descubrió, era cantada en los cultos africanos de Brasil y de algunas Antillas británicas con el título de *Xangó*. Confiamos su estudio a la fina cantante cubana Zoila Gálvez, quien nos informó⁹⁰ que ese mismo canto está comprendido entre los del rito religioso lucumí con un "fondo melódico exactamente igual". "La melodía africana de Cuba a que me refiero, dice Zoila Gálvez, está insertada en una "canción de cuna" original del maestro Gilberto Valdés, intitulada *Ogguere*. Dicha obra afrocubana es el canto de una negra bozal que duerme a su nieto criollo, intercalando en lengua africana una invocación a los dioses de su raza, dentro del canto con el cual duerme al niño, usando un español precario. Esa melodía africana es una llamada a *Iyá*, principio maternal de todo lo existente, que tiende su manto protector y bienhechor sobre todo lo creado, al caer la noche, y bajo cuya advocación pone al niño inquieto la abuela que está impaciente por dormirlo. Esta melodía es particularmente usada en los ritos religiosos africanos de Cuba, como una invocación suprema en uno de los momentos más solem-

nes del culto, siendo siempre contestada con reverencia por los circunstantes, que la repiten, y por los creyentes, donde quiera que se encuentren y la oigan. Por eso no me extraña que los negros del Brasil la usen en las ceremonias de su culto religioso, ni que sea también usada por los negros de las colonias inglesas, y por los de cualquiera otra parte, cuyo común origen o procedencia sea igual a la de éstos que habitan en Cuba”. (Figura 39). Ampliando esos datos y para corroborar cuán estéticamente provechoso habrá de ser el conocimiento de las músicas litúrgicas de Africa en Cuba, como lo ha sido para Gilberto Valdés y otros, digamos que la bella

Canto lucumí de Iyá

Ad Libitum.

Iyá mo-, ddu-pué fo-bba-a é
Iyá mo-ddu-pué fo-bba ae' o

Ob-banlá to-bi-a-ro Ag-gó ago lo ná

I-yá moddupué ya le ya lo - dde.

Fig. 39.—Canto lucumí a Iyá, “La Madre”.

contextura de ese cantar *Oguere* de dicho compositor está formada por melodías lucumís, de las que sobresale el canto a Iyá, al que alude Zoila Gálvez, que dice así:

Iyá, mo dukpe fó ba e.
Iyá, mo dukpe fó ba e.
Iyá, mo dukpe fó ba e.
Oba nla, to ba ro, Agolona.

Cuya traducción es como sigue: “Madre, yo gracias digo por estar junto a tí. (...) ¡Rey Grande! ¡Muy bien junto a tí sentirme! (Ago, “apártate”, lo “santifica”, ona, “camino”). Esta es frase

incidental, como diciendo al *oricba*: "Deja libre y santifica el camino", o como "Líbranos de todo mal". Es un rezo melódico a *Obatalá*, el cual tiene su propio toque rítmico de tambores; pero Gilberto Valdés le aplicó a tal melodía uno de *Ocbún*.

La canción *Oguere* termina con otra melodía lucumí, cuyas palabras dicen como sigue: "*to to i a yebbe*", y son acompañadas por el rítmico son de *batá* conocido por *chachá le kpá fún*, el cual es muy tañido en los *ilé* de la santería, porque puede ser dedicado indistintamente a numerosos *oricbas*, y además por ser uno de los varios toques que los criollos llaman "de *gualubia*", porque se suenan en ocasión de divertimento, "guajeo" o "guachanga", fuera de las ceremonias rituales.

Como ampliación a ese informe, Zoila Gálvez nos dijo: "A mi juicio, las melodías del Africa negra no solamente pueden encontrarse dondequiera, sino que pueden ser identificadas con facilidad, principalmente en países donde la importación y existencia del negro africano se ha acusado de manera decisiva. En la última Exposición Colonial Francesa se han podido constatar, en los ritmos y melodías musicales de las distintas tribus que allí se exhibían, las diferentes manifestaciones musicales nuestras, incluso algo a lo que ellos llamaban *Nánkue* que no era otra cosa que nuestro *ñáñigo*, con todo y el *diablito*. Yo he presenciado en los Estados Unidos, en New York, el trabajo de una masa coral, auténticamente de negros africanos, con sus tambores e instrumentos de varias clases, dirigida por *Modoüpe*, joven hijo del jefe de una tribu yoruba, individuo de educación y cultura europeas, ingeniero, cantante y músico, que obtuvo un gran éxito al frente de su conjunto, cuyas ejecuciones tenían un gran parecido no sólo con la música y el canto del negro norteamericano, sino con los nuestros. Y en el propio New York, existe una corporación denominada *Elkins' American Negro Singers*, dirigida por William C. Elkins, dedicada a "*the exploitation and perpetuation of the music of the Negro*", cuyas ejecuciones pueden servir de índice histórico y cronológico para conocer la música negra, y la presencia negra en la música. Y aquí mismo, en Cuba sin ir más lejos, ¿qué es la música de Gilberto Valdés, en su esencia, sino la línea de relación africana que une la música del negro en nuestro país identificándose, como gota de agua con otra gota de agua, con la música negra de otros países y particularmente con la de su origen? En la película *Bozambo*, yo he podido identificar, en una música melódica y rítmica, tomada auténticamente en

lugares internos del Africa, la propia música de *Ilenkó-Ilembé*, del mencionado compositor cubano. Y en la primera presentación pública de la música del propio maestro Valdés, efectuada en el Anfiteatro Nacional de la Habana, a cuyo acto fuí acompañada de Mrs. Beatrice Wilson, de New York, y de Miss Helen Cooper, de Washington, que se encontraban de tránsito en Cuba, mis amigas se asombraron de que aquel espectáculo musical, que yo les había anunciado como algo típico nuestro, fuera para ellas familiar desde el punto de vista melódico y rítmico, a tal extremo que me lo identificaron en seguida con un “*esto es lo mismo que nuestra música y que nuestro canto: para nosotras, no es nada nuevo*”. La misma impresión, dice Zoila Gálvez, sacará el *dilettante* conocedor del folklore negroide que oiga el *Largo de la Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak. Llenará su oído con reminiscencias de canciones oídas en los templos negros”.

Herskovits opina que pocas canciones negras del Nuevo Mundo, ya sean de la Guayana, ya de Haití, Brasil o Estados Unidos, están totalmente libres de influencias europeas. En la música de los negros bosquimanos de Surinam, o en algunas canciones del culto *vodú* de Haití, pueden encontrarse melodías y ritmos africanos puros, pero éstas son excepciones. Del mismo modo, es raro encontrar una canción de negros, que aún siendo europea en su línea melódica, no esté matizada por una modulación de tipo africano, o entregada a una interpretación sutil en su modo de cantar. Según refiere Herskovits, “de las canciones que aparecen en varios volúmenes de *spirituals*, treinta y seis resultaron tener las mismas escalas (estructuras tonales), que las canciones específicas de la colección del Africa Occidental, mientras que se encontraron en unos pocos casos ciertas correspondencias idénticas en su línea melódica. Treinta y cuatro *spirituals* tenían la misma estructura rítmica que algunas de las melodías del Africa occidental, en tanto que la estructura formal de cincuenta *spirituals*, su fraseo y tiempo, resultó tener paralelos en Africa (...). El asunto tiene su analogía en la ejecución del *jazz* y del *swing*; en los escollos que encontraron la Sociedad Sinfónica de Nueva York y su director, Walter Damrosch, para interpretar la *Rapsodia en Azul* de Gershwin, o en las dificultades experimentadas al imitar los diversos ritmos de baile de las Américas. Aún el estilo de las orquestas blancas en el hemisferio occidental es visiblemente distinto del de las organizaciones de las gentes de color⁷⁷. De todos modos, en líneas generales,

parece demostrado que, así en lo rítmico como en lo melódico, hay una positiva y recíproca penetración entre las músicas de Africa y de América.

Al llegar a este punto no será inoportuno recordar de nuevo lo dicho por Marcel Mauss, que “nuestra música europea no es sino *un caso* de la música, no es *la* música”. Y que si tocante a lo rítmico está admitida la superioridad de la música negra, en cuanto a lo melódico, dice el mismo Mauss, “debemos abandonar las nociones de que nuestra gama es la típica y de que existen gamas radicalmente heterogéneas de la europea. Nuestra gama no es sino la selección de una entre muchas gamas posibles, que tienen caracteres comunes y también diferenciales. Nuestra gama mayor es sólo un caso entre otras gamas, entre otros modos, antiguos o exóticos. Las gamas son todas defectivas, siempre son faltas de notas. Hay pues que suprimir la noción de *una* gama”⁹². Esta no existe.

Recientemente ha dicho H. Pepper: “La exploración de ese mundo musical del Africa negra nos reserva todavía grandes sorpresas. Si los tonos lingüísticos tienen gran influencia en la música, ellos no bastan para explicar el valor de los numerosos modos que se hallan en ese arte, ni los acordes escrupulosamente respetados de los instrumentos, cuyas escalas pueden comprender hasta una veintena de notas. Nuestra atención nos ha llevado a creer que ellos están relacionados todos con la *escala armónica*, ley bien conocida en la ciencia física (...). Esto es tanto más sorprendente cuanto no puede presumirse siquiera ninguna herencia científica (...) ¿Habrà que creer, pues, que por un sentido innato los negros compositores de Africa pueden hacer música siguiendo su inspiración, sobre las ondas sonoras de la misma Naturaleza”⁹³.

Puestos humanamente en ciencia, que es humilde, y en arte, que es armonía; libres de prejuicios racistas, sociales, sectarios, estéticos, provincianos y escolares, será para nosotros posible aprovechar en la música “todos” los valores positivos que son característicos de la música africana. Y toda la humanidad ganará con ello.

Anotaciones. IV

1. *Salazar*. Sinfonía, p. 13.
2. *Sánchez de Fuentes*, (1938), p. 178.
3. *Gevaert*, (1875). *Marett*, (1932).

5. *Ramos*, p. 295.
6. En la revista *Sciences et Voyages*. París, 13 sept. 1928, p. 9.
7. *Ward*, (1910), p. 240
8. *Rodríguez Marin*, (1927), p. 209
9. *Cbanvalon*, (1763), ps. 66-67.
10. *Eskew*, (1931).
11. *Levanden*, p. 133, se pregunta: "¿No es el Africa que, en vez de la tortura pasivamente sobrellevada, inventó la tortura del movimiento? Ciertas tribus del Congo matan a sus prisioneros obligándolos a bailar día y noche al sonido del *tam-tam*, hasta que caen muertos por agotamiento rítmico".
12. *Hornbostel*, (1900).
13. *Vandercook*, (1926), p. 249.
14. *Schneider*, (1934), p. 14.
15. *Hirn*, (1900), p. 89.
16. *Seasbore*, (1919). p. 115.
17. *Savill* (1923) p. 150.
18. *Rouanet*. (1922) p. 3206.
19. *Cbauvet* p. 22.
20. *Combarieu I* p. 13.
21. *Gorer* (1935).
22. *Westermann* (1930) p. 188.
23. *Boas* (1938) p. 172.
24. *Friedentbal* (1911).
25. *Myers* (1907).
26. *Neff* (1931); p. 20
27. *Antheil*. En *Cunard*; p. 345.
28. *Junod* (1936) II p. 249.
29. *Krebbiel* (1914).
30. Cita de *Osgood*. (1926), p. 49.
31. *Dunina*, (1948), p. 36.
32. *Ligon*, (1674).
33. *Ramón*, (1947), p. 66.
34. *Boas*, (1938), p. 124.
35. *Jobnson*, (1925), p. 28.
36. *Ramón*, Ob. cit., p. 65.
37. *Sánchez de Fuentes*, (1927).
38. *Junod*, (1936), p. 249.
40. *Encyclopaedia of Religion and Ethics*. Tomo IX, p. 12.
40. *Jekyll*, (1907), p. 281.
41. *Herskovits*, (1936), p. 507 y 519.
42. *Subirá*, (1947), T. I, p. 3
43. *Hurston*, (1934), p. 41.
44. *Ortiz*, (1938).
45. *Terry*, (1934), p. 11.
46. *Burlin*, Book III, p. 6.
47. *Junod*, (1938), p. 85.
48. *Rossi*, (1926), p. 283.
49. *Andrade*, (1935), p. 62, y (1937), Vol. XLI, p. 108
50. *Locke*, (1935), p. 20.
51. *Prudhomme*, (1928), p. 202.
52. *Degani*, (1939), p. 15.
53. *Watermann*, (1930), p. 235.
54. *Tremearne*, (1912), p. 266.
54. *Milligan*, (1912), p. 77.
55. *Campbell*, (1930).
56. *Jobston*, (1902), II. p. 542.
57. *Junod*, (1938), p. 85.
58. *Noirot*. p. 337.
59. *Nolitor*, p. 718.
60. *Fridentbal*, (1900), cap. VI.

61. *Hornbostel*, p. 28.
62. *Ballanta*, (1926). Véase también del mismo *Ballanta*, (1930).
63. *Herskovits*, (1941), p. 138.
64. *Kirby*, (1900).
65. *Delafosse*, (1900). p. 538.
66. *P. R. Kirby*. Ob. cit. p. 131.
67. *Hornbostel*, p. 28.
68. *Herzog*, (1941), p. 400.
69. *Allen*, IV y VI.
70. *Murphy*, (1728), p. 1128.
71. *Levanden*, p. 132.
72. *Quenum*, (1938), p. 161
73. *Basden*, (1938), p. 368.
74. *Cbauvet*, p. 28.
75. *Odum y Johnson*, (1926), p. 242.
76. *Delt*, (1918), p. 248.
77. *Gide*, (1927), p. 99.
78. *D'Harcourt*, (1924).
79. *Milligan*, (1912), p. 78.
80. *Alakija*, p. 409.
81. *Werner*, (1906), p. 216.
82. *Hornbostel*, (1900), p. 7.
83. *Kirby*, (1934), p. 139.
84. *Agüero*, (1946), p. 122.
85. *Bacardí*.
86. *Leon*, (1948), p. 9.
87. *León*, (1948), p. 9.
88. *Andrade*, (1937), p. 102.
89. *Quenum*, (1938).
90. *Gálvez*, (1940), p. 23.
91. *Herskovits*, (1941), p. 138.
92. *Maus*, (1947), p. 91.

V

La música instrumental y la coral de los negros

SUMARIO: Los ruidos y los ritos sacromágicos.—Originaria función mágica de los instrumentos musicales.—Musicalidad estética de los sonidos, así regulares como irregulares.—La música “pantofónica” de los negros.—Entre los afrocubanos: los *lungoua*, los *acberé*, los *agogo*, las *maracas*. etc.—Predominio de los instrumentos percusivos.—Los instrumentos melódicos de los negros.—El lenguaje de los tambores.—Sus melodías.—La tonométrica de los tambores de *batá*.—Los solos de tambores en la música del *Oru* del *Igbo*.—Sus valores rítmicos y tonales.—Sus “melónimos”, “llames” y “lenguas”.—Las afinadas tonalidades de los tambores y otros percusivos de la orquesta ñáñiga.—La invención de instrumentos por los afroamericanos.—Los instrumentos vocales en la música negra.—El coro y la “música de bamba”.—Los cantos de “los cordoneros de *Orilé*”.—El *montón-polo*.—La orquesta y la armonía.—Sinfonía pánica.—“Una música de todos los demonios”.—En la música negra hay siempre un “diablito”.

Como bien dice Marcel Mauss de la europea, “nuestra música es una de tantas músicas, no es la música”. Esto se advierte, más todavía, al observar los distintos instrumentos que usan las músicas de Europa y de Africa; o, mejor dicho, las europeas y las africanas.

Las características rítmicas y melódicas de las músicas negras se manifiestan también en su aspecto instrumental. Ahí y en las danzas colectivas, que exigen sonidos muy marcados y medidos, es donde el negro expresa con más relieve su prolífico ritmismo.

No parece aventurado pensar que la introducción de los instrumentos músicos se deba principalmente a su función originaria de acentuar la sonorización de los ritmos, dándoles más fuerza, sumándoles su propia potencia mágica, y, en fin, haciendo posible la socialización de los ritos por la mayor sonoridad, capaz de alcanzar a gran número de individuos. La ansiedad emocional del ser humano requiere a veces que la expresión sonora sea aún más vigorosa que con la mera sonoridad de la palabra unida al ritmo, al verbo y al canto. Hay que hacerla más trascendente.

El canto ya por sí es una actividad corporal o, mejor dicho como afirma Curt Sachs, "de la totalidad de nuestro ser". El canto requiere casi todos los músculos desde el estómago a la cabeza y, entre los primitivos, hasta los brazos y las manos. El primitivo con frecuencia no es capaz de cantar si se le obliga a permanecer con las manos quietas. Tan estrecha es la conexión entre el canto y los movimientos manuales que los antiguos egipcios expresaban gráficamente "el canto" por los jeroglíficos de la paráfrasis: "jugar con la mano". El canto buscaba el instrumento.

Los primeros instrumentos de sonoridad fueron, sin duda, los "naturales", los del propio cuerpo humano. El hombre nace con sus propios y anatómicos instrumentos de música. Después de las cuerdas vocales, tendidas y vibrando en la laringe con la resonancia del aparato oral y de la caja craneana (el mejor de todos los instrumentos músicos), los seres humanos debieron de utilizar espontáneamente sus pies para percutir el suelo, como se suele hacer en los impulsos imperativos de iracundia, y sus manos para palmotear, como hacen hasta los niños en ocasión de jolgorio y viva alegría. Y también se golpearon con las manos sus muslos, su tórax y sobre los labios de su boca abierta para producir sonidos que se unieran a los conjuros, con ritmo o sin él, tal como se observa en la "música natural" de las gentes selváticas y aún se estila para ciertos ritos entre los negros africanos y sus descendientes de Cuba. El Dr. Frederick Kaigh, en su reciente libro sobre la hechicería africana, acaba de señalar entre las viejas negras de ciertos pueblos bantús la curiosa instrumentalidad percusiva corporal que ellas obtienen sacudiendo rápidamente a un lado y a otro sus pechos largos y flácidos, rendidos ya por tanta lactancia maternal, de manera que golpean sobre su desnudo torso con un ruido sordo de "castañuelas con sordina". "No es un espectáculo particularmente edificante, añade Kaigh, pero es ciertamente extraordinario y no se puede imaginar cómo esas negras logran dar a sus mamas una tal rapidez de movimientos". Es fácil inferir que ese ruido de los pechos debe de ser un rito mágico de maternidad.

Pero los instrumentos anatómicos de la musicalidad humana, aun cuando jamás han sido abandonados, no fueron suficientes para dar fuerza eficaz a los conjuros. Entonces se les complementa por medios artificiales, o sea uniéndoles las sonoridades de ciertos objetos vibrátiles a veces construídos a ese solo fin. Es la música

propiamente llamada "instrumental", que se une a la humana, natural y oral o corporal.

Si en el canto se alza la voz para intensificar la expresión, si a las "palabras fuertes" de la voz humana se unen "sonidos fuertes" de las cosas extrahumanas, tendremos ese efecto de sonoridad que muchos han interpretado como "música fea y repelente" para espantar a los seres malévolos, sin reparar en realidad que la potencia centrífuga entonces está en las palabras del conjuro, reforzadas por los sonidos violentos, de simbolismo semánticamente agresivo pero no estéticamente "feo". La música instrumental es voz altisonante, más fuerte, aparte del sentido mágico especial que por sí tenga la sonoridad de cada instrumento.

Son casos típicos de cómo originariamente la sonoridad instrumental se incorpora a la verbal de las voces litúrgicas, para intensificar la acción de ésta, los siguientes. Un interesante caso, de gran simplicidad, puede observarse en Cuba en las liturgias públicas de los abakuás. Cuando el oficiante, desde el exterior del templo o *fambá*, ejecuta la ceremonia de "romper" o iniciar los ritos, recita ciertas plegarias y conjuros, llevando en sus manos un tambor "rayado" o sea ritualmente signado, y "cargado" con cierta magia. Su oración o *enkame* es en lenguaje africano, con ciertas voces crípticas entre las comunes. La recitación suele ser con cierto énfasis declamatorio en las palabras y los gestos; y de cuando en cuando, al final de cada parrafada, el oficiante da leves golpes sobre el tambor *empegó*, su acólito percute el metálico *ekón*, y aquél y luego el coro cantan unos versos. Así suman sonoramente la magia de los instrumentos a la oral. La voz del ente misterioso que está representado, o "instrumentificado" para su expresión sonora, en el tambor, se manifiesta por éste y con su rimbombancia se hace presente y opera el efecto mágico. Lo mismo ocurre, aunque no tan frecuentemente, en ciertos ritos de los negros congos y de los guineos, en ocasión de "rogaciones" y "trabajos" de embrujamiento, cuando se acompañan la plegaria y el conjuro con sendos golpes de tambor, sin fraseo rítmico musical.

Otro caso corriente es el de los *tata nganga* o hechiceros cubanos practicantes de los ritos congos, los cuales mientras dura la ceremonia religiosa de invocación a los espíritus o sus operaciones de magia van a veces percutiendo una *maraca*, uniendo el chachareo de éstas a las recitaciones y cánticos de la liturgia. No se trata en

tales casos de unir precisamente un ritmo instrumental al verbal; basta con que la voz del instrumento se sume a la del sacerdote o mago, aunque sea con otro ritmo cualquiera o fuera de ritmo.

A veces, entre los brujos congos de Cuba, se usa un procedimiento para intensificar el efecto mágico de los cantos que parece corresponder a una fase intermedia entre el canto melódico a voces solas y el canto acompañado por el ritmo politonal del tamboreo. En esos casos, mientras los cantadores desarrollan oralmente su expresión melódica, el tambor o los tambores ejecutan un simple toqueteo, como un redoble, por la rapidísima percusión con los dedos largos de las manos sobre el canto del cuero. Es a manera de un *trémolo* o *batido* monotónico, como el que los músicos suelen percutir en los timbales, totalmente desprovisto de ritmo. Es sólo como un fondo continuo de sonoridad, con frecuencia salpicado por golpes secos dados con la mano plana sobre el centro del cuero, sin sujeción a ritmo ni compás, ni al desarrollo del canto. El proceso musical parece no tener ahí otro propósito que añadir al conjuro oral un ruido indefinido acentuado con inopinados golpes sacudidos, *ad libitum* o sea el ruido de los cueros sagrados azuzados de cuando en cuando a golpazos imperativos, como son los palos, injurias y “palabras fuertes” que a menudo se emplean para que los entes sobrenaturales o los hechizos “trabajen”. Ahí el tamboreo es arrítmico, el tambor aún “no habla”, ni su rimbombancia se ha articulado siquiera con la expresión oral del idioma. Cuando son varios los tambores que secundan en esos cantos, todos ellos se unen en un bronco sonido, y el mayor de aquéllos, o “caja”, es el que da los golpes violentos a capricho. No “habla” pero ya suelta gritos, como interjecciones airadas o monosílabos imperativos. En una fase ulterior de la evolución musical, ese tambor “caja” será el que “hable” y diga su “lenguaje” de sentido idiomático, como si él cantara solo. Dos de esos cantos de los hechiceros congos de Cuba, sólo acompañados por un monótono y arrítmico *trémolo* de tambores, pueden verse en las *Figuras 28 y 29*.

Quizás se pueda citar otro caso parecido del Norte de Africa, entre los bereberes negroides, el de “un divertido narrador de historias que solía marcar las comas y los puntos de su recitado con golpes en su tambor”.¹ Carecemos de datos suficientes para apreciar ese caso que refiere Thorton; pero parece inferible que no se trataba meramente de una sonora puntuación prosódica sino de unos toques

de sonación mágica para incorporar al recitado la voz de un espíritu, que hablaba por el tambor.

Opina Frobenius² que “los actos sagrados de las civilizaciones de los tiempos antiguos jamás transcurrían en silencio, salvo quizás en el instante muy sugestivo que seguía a los ruidos destinados a provocar el éxtasis. Esos ruidos se producían, dice, por zumbadores, flautas, matracas o tímpanos, después por cantos, sonidos guturales, etc.” Pero no parece que la sonación artificial por medio de instrumentos haya tenido necesariamente que preceder a la natural de las voces humanas. Estas surgen espontáneas apenas se siente la necesidad de expresión, sobre todo si es fuertemente emotiva; la mediación de un instrumento artificial exige en cambio cierto proceso reflexivo y complementario. Los sonidos de los zumbadores, las flautas, las matracas y los timbales, aun cuando todos ellos de originaria significación sacromágica, debieron de obedecer a distintas funciones y propósitos: a llamar a los entes sobrenaturales, a figurar su presencia, a “cargar” la oración o el conjuro con la potencia mística insita en la sonoridad emanada del instrumento, a incrementar sonoramente la fuerza de la expresión oral, etc. Tocante a los zumbadores o bramaderas, son instrumentos que se emplean para simular con su misterioso ruido la presencia de algún terrible ser del otro mundo. Y los tañidos de una flauta, hecha de la tibia de un muerto, como el toqueado sobre la piel de un enemigo o animal sacrificado, significa la incorporación de la potencia del espíritu a la eficacia del rito deprecatorio o imprecatorio. En ninguno de esos casos se trata de espantar a los espíritus por medio de la cacofonía.

En todas partes los ritos sacromágicos aparecían como singularmente ruidosos; sobre todo en aquéllos que se estimaban muy trascendentes y apremiantes, como durante los eclipses y los huracanes, en los cuales la acción debía ser urgente y muy intensa como lo es la emoción colectiva ante el extraordinario y temible fenómeno que ocurre en los cielos. Y también en aquellos ritos de exorcismo contra los espíritus malévolos o demonios. Pero, insistimos en ello, no parece que esa música estrepitosa tenga como propósito fundamental el de ahuyentar a los entes indeseables por mero efecto del ruido, como sonoridad acústica y estéticamente repelente, sino por la virtualidad propia de los conjuros. La música fea y estruendosa por sí sola no basta para el efecto expulsivo; pero ella refuerza la potencia del exorcismo, formulado en “palabras fuertes” y enérgicos

ademanos ritualísticos. El fragor actúa como un subrayado enérgico o un acento de la fórmula operante.

Además, algunos de esos “ruidos” son resultados de ciertas operaciones mágicas sin atender siquiera a su sonoridad. Por ejemplo, la ruptura de vasijas o cacharros que se producen en ocasión de funerales. Oldenberg alude a los que ocurren en ciertas ceremonias mortuorias de las Indias y los explica como ruidos para ahuyentar a los demonios; pero ello es interpretable como un rito de “muerte” de la vasija, simbolizador de la ruptura de los vínculos vitales del difunto con sus cosas de este mundo. Entre los lucumís de Cuba, sus exequias solemnes tienen varios ritualismos de fractura de vasijas que son análogos. Cuando sale el cadáver de la casa mortuoria, en el umbral de su puerta se rompe, lanzándola con fuerza al suelo una tinaja llena de agua; y en las ceremonias de *ntutu* o purificación se hacen pedazos los platos y demás vajilla de la comida funeral. Pero en ninguno de esos casos tiene significación el ruido, que es cosa accidental, sino tan sólo la fractura o la “muerte” de las cosas, cuyas “ánimas” deben acompañar al difunto a su vida ultramundana.

Es indudable que la mera intensificación física de la sonoridad de la música puede por sí producir efectos que los primitivos atribuían a la fuerza mágica de sus sonidos. “Las tribus africanas, por ejemplo, en las zonas infectadas por leones tocan y cantan siempre con mucho ruido cuando saben que el rey de la selva se halla en las cercanías. Generalmente cantan en coro y con ruido grande de tambores. Por lo regular, el león se marcha, asustado, pero sabemos que el africano ha ejecutado tales cánticos para aplacar la ira del dios cuyo enojo causó el envío del león”⁴. Y ante la huída de la fiera se acrecerá su fe en la eficacia religiosa de sus oraciones, cantadas y reforzadas por la gran sonoridad parlante de sus sacros tambores.

Pero aún los instrumentos que no sean propiamente “parlantes” son “expresivos” por medio de su sonoridad, cualquiera que ésta sea, regular o irregular, y por lo tanto son susceptibles de valores estéticos⁵.

La fortificación por ruido instrumental de los conjuros y oraciones no se refiere precisamente, y quizás ni originariamente, a la peculiar sonoridad física de ciertos objetos, sino a la expresividad de su singular potencia mágica por medio del sonido. Así el conjuro

se refuerza con el uso de ciertas sustancias (piedras, minerales, yerbas, palos, animales, etc.) Los polvos de basalto, de hierro, de oro, de coral, etc., en las manos del conjurador, o puestos en el hechizo, le darán más fuerza, la de su dureza o color⁶. La madera o las hojas le proporcionarán sus virtudes excitantes, afrodisíacas, curativas, ponzoñosas o narcóticas. Los animales le transmitirán sus facultades de coraje, carrera, vuelo, fecundidad, visión, olfato, astucia, etc. Pero esas fuerzas de los seres naturales no se transfieren fácilmente y hay que forzar a los espíritus de las cosas; para lo cual se las golpea. Por la percusión se les conmina y, además, ellos sueñan. El sonido es su expresión, su voz, la palabra de los seres que no hablan; la cual incorpora así su propio valor expresivo a la locución humana que formula el conjuro. De esta manera los objetos se convierten en instrumentos sonoros, como parlantes, y de la ordenación de sus sonidos, consustanciados con el rítmico conjuro, nacen música y canto.

No se debe excluir, sin embargo, la posibilidad de que así entre los abakuás como entre los congos, esos sencillos toques de instrumentos que acompañan y refuerzan los *enkames* o conjuros tengan una peculiar significación que, al menos en sus orígenes, es inteligible para los iniciados. Pepper refiere haber podido desentrañar el sentido esotérico de una ceremonia de hechicería bantú expresada sólo por los instrumentos. El hechicero, metamorfoseado en “perro” a fin de apresar al espíritu maligno, sacudía dos campanas de madera, una en cada mano, con las cuales, por sus diferentes tonos y su ritmo, expresaba las ideas simbólicas que se atribuyen a los cencerros que se cuelgan al cuello de un perro de caza. Al mismo tiempo un acólito tañía un tamborcito de cuero y con este azuzaba al “perro”, mientras unas maracas susurraban sus comentarios. Esta escena, dice Pepper, aunque aparentemente necia y salvaje para un profano, estaba en realidad ordenada meticulosamente y en su desarrollo todo esos instrumentos eran como actores que tenían con sus sonidos que recitar su papel. Recordando lo que ya dijimos en el capítulo III acerca del valor semántico que para los negros que hablan idiomas tonales puede tener una simple vocal repetida en tonos diversos concordantes con los lingüísticos, se comprenderá que esos simplísimos toques de percusivos pueden ser inteligibles por su mera semántica tonal, aunque a nosotros nos parezcan insignificantes ruidos.

No quiere esto decir que las sonoridades instrumentales se utili-

cen siempre tan sólo para intensificar acústicamente el efecto de las humanas u orales. Aún en los pueblos primitivos, hay sonoridades de instrumentos que desde su origen se aprovechan por su propio valor, simbólicamente expresivo, sin atender a las orales. A veces, con propósito religioso, se toca tambor sin cantar. Así lo hemos observado en Cuba, si bien en muchos de esos casos puede decirse que son los tambores quienes cantan.

Los instrumentos musicales surgen generalmente de criterios de magia. Como el grito, el chillido, el ululato y la palabra, así tienen un propio valor de creación y misterio ciertos sonidos nada humanos, tales como el fragor del huracán, el retumbo del trueno, el gorjeo de las aves, el rugido de las fieras, etc. Esas sonoridades extrahumanas son captadas, por onomatopeya, con los instrumentos musicales primitivos. El ruido de la bramadera o el zumbador no es sino el horripilante de las ráfagas del viento furioso, del tornado o del huracán; con el toqueado de los tambores (xilófonos o membranófonos) se imita el imponente rimbombo y tableteo de los truenos; el chachareo de las maracas es como ruido de chaparreo o chipichipi de llovizna; las flautas, silbatos y ocarinas suenan de manera que asemejan los trinos y chillidos de las aves; los cuernos, los tambores de fricción y otros evocan con sus broncos timbres el temible rugir de las bestias feroces. Es muy verosímil también que ese propósito imitativo de las voces de la naturaleza se tradujera no sólo por los timbres de los instrumentos sino por los ritmos a éstos encomendados. Uno de los ritmos más típicos de la música popular de Cuba, una de sus "células rítmicas generatrices" como diría Gaspar Agüero, parece reproducir el de la insistente vocesita de un insecto común que canta en las noches por los campos tropicales. En él se basa uno de los ritmos de las bellas danzas cubanas, como ya señaló Walter Goodman en el siglo pasado⁷. Es uno de los que caracterizan el son de las *claves xilofónicas* de Cuba⁸.

Pero fuera de esos sonidos más allá del poder humano, que se explican por la mitología, el primitivo procura captar y aprovechar las sonoridades que le parecen extraordinarias, de ciertas cosas a su alcance, y él las interpreta como las voces de éstas, como la expresión vital de su voluntad; es decir como un lenguaje peculiar de los seres invisibles o espíritus que según él animan todas las cosas, la piedra, el metal, el palo, el árbol, el fruto, el arma y sobre todo los muertos. Para aprovechar los sonidos de la madera, son numerosos los instrumentos, desde los simples *palos entrechocantes* y las *mara-*

cas, hasta el *tambor xilofónico* y la *marimba*. Para los sonidos minerales, aquéllos no son pocos, desde las *barras percusivas* y los *casca-beles* hasta las *campanas* y el piano de laminillas metálicas llamado *marímbula*. Para captar las voces de los animales muertos, también son muchos los instrumentos, generalmente percusivos, como las *canillas*, el *cráneo*, los *cuernos*, y el cuero enrollado o atirantado que produce el *tambor*. Algunos de los cuales se usan también como instrumentos de viento, tales como los *cuernos* de que se hacen *trompas*, y los huesos que se suenan como *flautas*; o también instrumentos de fricción como las tripas, de que salen las *guitarras* y *violines*, y los pellejos, de los cuales se originan las *zambombas*. Instrumentos de los denominados, con división ciertamente incorrecta, unos *percusivos* y otros *melódicos*.

No hay que desdeñar la teoría de Karsten, según la cual el uso mágico de ciertos instrumentos sonoros está inspirado por el propósito de invocar a las potencias sobrenaturales hasta hacerlas entrar a veces en el mismo instrumento. Si así lo hacen, entonces quedan subyugadas por el hechicero y éste puede hacerlas actuar a sus órdenes como siervos obedientes⁹. Así ocurre, dice Karsten, con los hechiceros indios. El sagrado sonajero de calabaza que empleaban los indios guaraníes, con el nombre de *maraka*, al terminar el rito se convertía en una especie de oráculo que comunicaba facultades sobrenaturales al hechicero, provenientes del espíritu aprisionado en el instrumento y ahora sometido. Lo mismo ocurre en Siberia donde el *chamán* o brujo hace entrar un espíritu en su tambor.

En los ritos afrocubanos no hemos encontrado esa creencia claramente profesada. Los *orichas* de los lucumís tienen cada uno sus instrumentos sonoros de evocación, entre ellos algunas *maracas* o *acherés* y los "santos" vienen a su sonido; pero ellos no entran en el receptáculo sonoro. Los tambores sagrados tienen *aña*, son en cierto modo unos entes sobrenaturales a los cuales hay que "dar de comer", sacrificándoles animales y frutos, como a los *orichas*; pero el *aña* que los anima dentro del tambor no parece estar a merced del tamborero. Por otro lado, los *tata nganga* saben apoderarse del espíritu de un difunto y encerrarlo en un recipiente, "prenda" o *nganga*, donde lo tienen preso a su servicio; pero en estos casos no se trata de instrumentos sonoros. Sólo entre los abakuás o ñañigos, por medio de ritos y signos mágicos, ciertos espíritus se localizan en un tambor, que convierten en una especie de tabernáculo; pero ello es transitoriamente, sólo mientras dura la ceremonia, y sin que

que el espíritu quede supeditado en manera alguna. En estos casos la membrana se hace vibrar y se entiende que su rimbombancia es la "voz" del ser sobrenatural temporalmente situado en el tambor, la cual se hace intervenir en las recitaciones litúrgicas.

Las investigaciones de los Chadwick han demostrado que el acompañamiento instrumental de la poesía religiosa y de la heroica fué lo común, así en los pueblos antiguos como en los contemporáneos por ellos estudiados, tanto que la poesía de ese género cantada sin acompañamiento resultaría excepcional. Así sucedía, por ejemplo, entre los antiguos griegos y hebreos. En sus imágenes el helénico dios mántico, Apolo, generalmente lleva una lira. Los más arcaicos profetas del pueblo hebreo usan instrumentos músicos para provocar el éxtasis y la inspiración, y los sacerdotes los emplearon hasta para la poesía gnómica de carácter religioso.

El carácter llamador o evocador de los instrumentos musicales primitivos, con los cuales se provoca la presencia de los entes sobrenaturales, se encuentra en las mitologías antiguas y parece haberse derivado de los posibles efectos psicofísicos de la música en cuanto a producir el éxtasis en los sacerdotes y el frenesí religioso en los creyentes. "La música posee una gran fuerza mágica: el son del oboe consigue, tal como se describe en el poema que relata el viaje de Istar al infierno, hasta arrebatarse a los muertos por algunos momentos de los castigos de ultratumba, elevarlos y permitirles respirar en la nube del hálito sagrado, hermoso precedente del mito de Orfeo. Esta fábula se relaciona con la serie de mitos parecidos de la antigüedad que se refieren a la llegada de la primavera; igual que la griega Perséfone, la frígia Atis y la india Sita, también la diosa babilónica Istar vuelve a la vida al fin del invierno, cuando los hombres la llaman al mágico son de los instrumentos"¹⁰. La música "despierta" a los seres del ultramundo, dirán unos. Otros creerán, como los negros, que aquéllos jamás están dormidos; pero sí alejados o desatentos, y hay que llamarles la atención y excitarlos para que realicen el prodigio.

Es posible, como sugiere H. J. Rose¹¹, que en ciertos ritos mágicos de los primitivos pueblos de Italia se tratara de evitar que personas extrañas o disidentes lanzaran ruidos de intención malévolas o de "mal agüero" contra los oficiantes, de modo que la virtualidad de sus operaciones rituales fuese invalidada, y "para precaverse de esa eventual contingencia, toda clase de ritos era acompañada de música

o de otros sonidos continuos y estrepitosos". Pero no parece que esta hipótesis de Rose sea aceptable para explicar la cooperación de la música en los ritos mágicos, en la mayoría de éstos, y sobre todo, en los más crípticos, donde no puede presumirse la interferencia de extraños que puedan oírlos y perturbarlos. En cuanto hemos podido conocer, la música instrumental sirve para fortificar la magia, para "cargarla" más de *mana*, y en definitiva para hacer que el rito sea más ostensible y colectivo, en vez de esconder bajo su cortina sonora el misterio del conjuro. La música coopera al rito mágico y a la fuerza de su oralidad de manera directa, esencial, intensificadora y extensiva, no por una función de mero encubrimiento y defensa.

No hay suficientes datos para decidir si el canto religioso de sus orígenes está acompañado principalmente por los instrumentos de cuerda o por los de percusión o de viento. De las citadas investigaciones de los Chadwick, parece que los cordófonos (arpas, liras, laudes) eran los preferidos; si bien esos mismos autores hallan entre los tártaros el uso de todo género de instrumentos, inclusive la flauta y el tambor, y en Polinesia sólo los de este último tipo. Si los instrumentos de cuerda son o no los más usuales para la poesía religiosa, ello puede depender de los diversos factores étnicos de los pueblos estudiados. Y también de la función a que la música se destina. Así entre los tártaros, según los Chadwick, se emplean tambores para evocar a los espíritus y es posible que un uso semejante pueda ser trazado en algunas narraciones mitológicas de los griegos. Además, los propios autores declaran que no han encontrado suficientes datos que evidencien la aplicación de instrumentos de cuerda al acompañamiento de los conjuros mágicos, a pesar de la extendidísima práctica de que éstos sean cantados¹².

Ciertos instrumentos como el tambor tienen una eficacia terapéutica y en este sentido son muy usados por los curanderos africanos, quienes opinan que sus tambores rítmicos sirven para ahuyentar los malos espíritus que torturan a los enfermos. Weeks refiere cómo los *nganga* africanos calman los dolores de sus pacientes. Levy Bruhl observa que "el tambor tiene, además de un efecto psicológico, bien conocido de los indígenas, una acción mística propia, así sobre los seres invisibles como sobre las personas, por lo cual es acompañamiento obligatorio de todas las ceremonias en que el grupo humano se pone en contacto con las fuerzas sobrenaturales, tratando de propiciarlas". El efecto hipnótico obtenible por los tambores es co-

nocido por los primitivos y ello es un factor más para incorporar sus sonoridades a la operación de los conjuros mágicos.

Es de opinarse, pues, que especialmente para los conjuros, o sea para la poesía mágica, los instrumentos de cuerda y los de viento son menos estimados que los percusivos. Quizás ello se deba a una simple causa psicológica y social. Dado el carácter conminatorio del conjuro, una percusión, un golpe, parece naturalmente más compulsivo. En la magia de los negros a nuestro alcance, los instrumentos de percusión son los preferentes, acaso pueda decirse que son los únicos, para acompañar los conjuros. Y esto no es precisamente por motivos de carácter étnico; pues, digámoslo ahora, los negros africanos no carecen de instrumentos de cuerda, ni de otros también melódicos, como algunos han dicho con craso error. Esto aparte de que ciertos instrumentos percusivos puedan ser melódicos y dar sonidos musicales regulares y afinados, siendo inexacta la corriente nomenclatura de los instrumentos en la cual se equipararon los percusivos a los ruidosos y a los rítmicos.

Este predominio de los instrumentos percusivos caracteriza toda la música africana. Hasta el punto que ello influye decisivamente en el concepto mismo del ritmo musical. En ese sentido, es de sumo interés la observación de Hornbostel de que el característico ritmismo de la música africana se basa fundamentalmente en el tamboreo. "El ritmo puede marcarse golpeando entre sí las manos o por medio de la *marimba*, pero lo decisivo es la acción del batimiento, y sólo desde este punto de mira puede ser entendido el ritmo africano. Cada movimiento singular de percusión es doble: los músculos primero se contraen y después se extienden, la mano es alzada y luego se baja. Solamente esta segunda fase es la marcada acústicamente, pero la primera, que es inaudible, tiene un acento motor, que consiste en la contracción de los músculos. Esto implica un contraste esencial entre nuestra concepción del ritmo y la de los africanos. Nosotros partimos de la fase auditiva, ellos de la motriz; nosotros separamos las dos fases y comenzamos la unidad métrica, el compás, con la fase sonora, o sea con la *tesis*, mientras los negros parten del movimiento, del *arsis*, o "tiempo al aire" el cual es a la vez el comienzo de la figura rítmica. Para nosotros, en la simple sucesión de los golpes en el tambor éstos aparecen como sincopados, porque no atendemos sino al aspecto acústico. Por tanto, para entender los ritmos africanos como realmente son debemos cambiar totalmente nuestra actitud. Y no es difícil ad-

vertir esa característica frecuente en la música afrocubana cuando se escucha el tamboreo de ciertos toques litúrgicos, de carácter africano más incontaminado.

Esta opinión de Hornbostel coincide en lo fundamental con la de Mario de Andrade respecto a la influencia de la música de baile del negro, en la cual éste cuenta el *arsis* al alzar el pie y la *tesis* al golpear el suelo con él, criterio semejante al que rige el movimiento de las manos del músico negro en el tambor.

El hecho de no haber instrumento musical primitivo que no tenga un sentido de expresión mágica, y como tales los emplean los hechiceros, ha llevado a creer que la poesía y la música brotan juntas, en forma de canto con acompañamiento instrumental; pero, repetimos, no parece que sea así. La música instrumental como la oral tienen a veces su valor propio, aparte del idiomático de las palabras; pero se unen a éstas para aumentar con su potente virtud la fuerza del verso sagrado. De la misma manera que las demandas del hechicero o sacerdote se aumentan con "palabras fuertes", con alzar las voces, con las de sus acólitos y con las del coro.

La música instrumental ha debido de unirse a la expresión oral, cantada o simplemente hablada, por el trascendente valor mágico del instrumento, ampliado por el simbólico de su sonoridad y también por los efectos mánticos y estéticos de ésta; o sea por el reflejo condicionado al son de cada instrumento que se ha atribuido a tal o cual númeron o ente sobrehumano. Aquí damos un ejemplo que se refiere al rito adivinatorio de un sacerdote africano. "Se sentó en el suelo, rodeado de sus acólitos y comenzó un recitado monótono en el cual se acompañaba él mismo, sacudiendo una *maraca* hecha de un tejido de cestería, en forma de cascabel, mientras los presentes se le unían en coro, algunos tocando una campanilla y otros dando palmadas con rítmica cadencia"¹³. Lo mismo acontece en ciertos ritos afrocubanos. Todos suman las sonoridades que en ellos se producen a la magia del conjuro de la recitación.

No importa el escaso valor musical del instrumento, ni siquiera su cacofonía, pues el efecto del sonido será lo predominante no por su musicalidad sino por su "magicidad". Cuando nos sonreímos al oír que unos negros "hacen música" entrechocando dos guijarros, o dos palos, o dos hierros o latas cualesquiera, no nos damos cuenta de que su sonoridad es producida con el propósito de que el ruido de unas piedras despierten a la diosa de la tierra, el de unos leños es para evocar ciertos espíritus de las selvas, y el de unos metales para

llamar a unos genios ctónicos. Cuando más, pensamos que aquellos ruidos, si son desagradables para nosotros, han de serlo también para todos y que su función ha de consistir en espantar a los espíritus, incapaces como nosotros de tolerar aquellos sonidos. Pero para ellos son insoportables, más que por lo cacofónicos, por lo mágicamente significativos y prodigiosos.

En este criterio de la cacofonía antipática se basa la teoría musicológica que explica el origen de los primeros instrumentos músicos por “el propósito de infundir miedo y terror, no sólo en los seres humanos sino también y sobre todo en los malos espíritus¹⁴”. Pero las experiencias de la etnografía no parecen corroborar esa idea de que la finalidad originaria de los instrumentos músicos fué la de ahuyentar en vez de atraer. Geiringer cita como instrumentos prehistóricos, “los más antiguos de todos los de Europa”, con unos 25,000 años de antigüedad, el *raspador* hecho de un hueso con rugosidades o estrías que se frotaban con otro objeto, a la manera del *guayo* o *rallo* de la música afrocubana; la *bramadera* o *zumbador*, consistiendo en una tablilla de forma elíptica que atada a un cordel se hacía girar rápidamente sobre sí para producir como un zumbido; y en fin, el *pito* hecho de un hueso de reno perforado al efecto. Pero éstos no debieron de ser los únicos instrumentos prehistóricos; entre ellos también estarían al menos los *palos entrebocantes* y el *tambor xilofónico* y acaso la *maraka*.

Todos estos instrumentos pueden inspirar miedo, sin duda; si su sonido se produce con misterio y si en la conciencia colectiva se establece la idea del terror como reflejo convencional de tal sonido. Pero ésto no es indispensable y la *maraca*, el *tambor*, el *pito*, el *raspador* y la *bramadera* también sirven para atraer, cualquiera que sea su efecto acústico en nuestros oídos, si se les otorga un convencional sentido de simpatía. La *bramadera*, por ejemplo, instrumento típico de ritos funerarios en todos los continentes, no se utiliza para repeler los espíritus antepasados, sino precisamente para llamarlos y para representar su presencia mediante ese insólito bramido que es “su voz”. Y lo mismo ocurre con los otros instrumentos; todos ellos se emplean para invocar y atraer a los espíritus que se desean e incorporar su voz a la función ritual. Claro está que si se llama a los númenes y se les propicia, éstos ahuyentarán a los espíritus malévolos; pero si el sonido del instrumento mágico que tañe el hechicero es para llamada simpática de una potencia maligna, lejos de ser ésta rechazada será atraída. Y en ese sentido

puede observarse la función mágica originaria de los instrumentos músicos en las culturas preletradas, mágica sí, pero no precisamente terrorífica y repelente.

El mismo Geiringer reconoce que esos instrumentos musicales lo son también para la lucha por la existencia, que el *raspador* sirve para el conjuro amoroso, el remolino del *zumbador* para evocar las energías de los antepasados que han de transmitirse a los jóvenes, que la *flauta* es instrumento ritual de la fecundidad, etc. “De esas implicaciones sobrenaturales, dice Geiringer, los instrumentos musicales jamás han sido completamente apartados, no obstante la creciente importancia de los aspectos estéticos del sonido que han sido motivados por los adelantos técnicos en la construcción y manejo de los instrumentos”. Lo que en esos casos vale sobre todo es la potencia mágica del sonido por sí, o como simpatía con una entidad buena o mala, y no la complacencia o repelencia estética que éste pueda inspirar en los oyentes. No un criterio de belleza o fealdad, sino uno de utilidad o de religión. No lo meramente *estético*, sino lo *anestético*, como diría Gisela Brelet¹⁵, que se une a la música de manera inextricable.

Ciertamente, una sonoridad puede provocar reflejos estéticos, cualesquiera que sean sus impresiones acústicas, por las emociones y las ideas más o menos convencionales con que aquéllas son traducidas circunstancialmente por un auditorio dado. Unos estampidos de fusil pueden inspirarnos repelencia, hasta terror, pero también agrado y belleza, según sea para nosotros el reflejo emocional de su significado. Una cencerrada será repulsiva para aquellos contra los cuales vaya dirigida y para quienes no perciban cierto sentido emocional que puede inspirarla. Uno y otro ruido podrán impresionarnos con emoción de gozo o de dolor, lírica o épica, cómica o trágica, y sublimarnos como los más bellos acordes musicales o frases poéticas.

Un grito, un sollozo, un gemido ya son “palabras”; las primeras. Un poeta español dice en bellos versos:

“Lágrimas, ayes, gritos sensuales,
deliquios lujuriosos entre aromas,
suspiro violador, arrullo blando . . .
brotan de mí en magníficos raudales”¹⁶.

Pero en realidad no brotan de su propia poesía ni de su guitarra,

sino por mera metáfora. ¡Cuánto daría un poeta, sobre todo el habituado a la versificación escrita, por poder pronunciar y ortografiar una risa, un suspiro y un beso e intercalarlos sonoramente en su madrigal! Hoy le faltan en sus graffías los signos apropiado. Deficiencias son éstas de la escritura y del vocabulario, pero no de la emotiva expresividad humana, que crea emociones de belleza con simples sonoridades orales, invocabularias, como bellos capullos holofrásicos de poesía. Un grito de sorpresa, un quejido de dolor, un lloro y una carcajada pueden ser preciosas notas intercalares de un canto, poesía en canción. Unos resuellos y un chancleteo pueden ser música; como los zapateos y las palmadas, como la onomatopeya del sonido de las olas marinas, del retumbo de los truenos, de los bufidos del huracán, del rugido de una fiera, del gorjeo de un pajarillo, del chirrido del insecto, o del rodar de un ferrocarril. Una blasfemia y una bofetada, un galope y un portazo, pueden ser resortes de belleza. La sucia palabrota histórica de Cambrone nunca evocará belleza, salvo cuando sea culminación estética de la escena heroica de un drama teatral de Waterloo, para reflejar un instante épico en lengua soldadesca. Una “trompetilla”, como decimos en Cuba, o una pedorreta como se dice sin eufemismo a la castellana, será sucia y alegórica vulgaridad de ciertos ritos precristianos o de contemporánea sátira popular; pero también es irreprochable recurso de estética teatral, cuando Andrés de Caramonte, en el siglo XVII, la lleva a un realista episodio escénico de su comedia *El Negro Valiente en Flandes*. El teatro, sobre todo el melodramático, sabe emplear artísticamente esas sonoridades humanas y de toda naturaleza que están a su alcance y captarles con sentido imaginativo o realista su rendimiento estético, cuando quiere llevar a escena la plenitud de la vida. Y ello se observa todos los días en el arte de la radiofonía y del cinematógrafo, donde tales efectos estéticos por medio de toda clase de sonoridades expresivas son aun más factibles que en el teatro escénico.

Ruiz Espadero, el clásico compositor cubano, gustaba de “las fuentes musicales que se descubren en la naturaleza”. Nos refieren que en sus notas registraba el “arpeggio perfecto” del pitazo de un vaporcito que cruzaba la bahía de la Habana¹⁷, y el canto de cierto bichito cubano. Quizás fueran las voces del insecto tropical *Gryllus Assinulis* o “Martinete”, o de la ranita *Eleutherodactylus vicardii*, conocida en Cuba por “Campanilla”, “Ventorrillo” o “Tulín”, cuyos sonidos agudos y rítmicos se asemejan a los del

instrumento afrocubano denominado "clave". Ya lo dijo Byron en bellos versos:

*"There's music in the sighing of a reed;
There's music in the gusbing of a rill,
There's music in all things, if men had ears to bear"*.

El negro africano también lo sabe y aprovecha estéticamente multitud de sonoridades musicales o "paramusicales", notas y ruidos. En su llamada primitividad artística, precisamente por esa su "primitividad", él traduce su mensaje emocional en un heterogéneo y complejísimo conjunto de sonoridades y movimientos. Para el negro toda oralidad es como palabra aunque no tenga sílaba, toda sonoridad puede ser como música aunque no tenga solfa; para él todo sonido es voz y nota de vida, y su arte pretende comprender, representar, la vida entera, todo su coloquio con el cosmos y con su inefable misterio.

Parece indudable que el negro conoce el aprovechamiento estético de los "ruidos", o sean los sonidos llamados restrictivamente "no musicales", es decir de aquéllos cuyas vibraciones acústicas no son físicamente periódicas ni regulares. El negro africano siente efusión musical con golpear las sartenes, como Santa Teresa de Avila su deliquio místico revolviendo los pucheros. En Africa la intensa expresividad del negro, unida a la sutileza de su sensibilidad acústica y a la estética que le es tradicional, no sólo utiliza los sonidos "musicales" a su alcance técnico, sino también los "ruidos" que él puede captar, porque aquél encuentra también en éstos unos medios sonoros funcionalmente satisfactorios para su expresivismo; los cuales no son incompatibles, antes al contrario, son combinables, ocasional o generalmente, con aquéllos otros sonidos para una más compleja y comprensible expresión.

Quizás pueda decirse que para el negro africano la música consiste en el arte de expresar estéticamente sus emociones e ideas inefables por medio de todas las sonoridades no vocabularias a su alcance que tengan una resonancia de significación social. Advirtamos que excluimos de esa definición de la música negra los sonidos de carácter idiomático, no sin la explícita reserva de que no cabe olvidar que muchos de los lenguajes negros son "tonales" y que, por tanto, los negros de "nación" hablan siempre, como decimos en Cuba, con un "cántico" o un "cantaíto", como un "dejito can-

tao”, de manera que en rigor es difícil precisar cuándo en su habla, sobre todo si ésta se ha vuelto algo enfática y altisonante, comienza la música o el canto. “Nuestros idiomas europeos son lenguajes que ya dejaron la musicalidad”, ha dicho Marcel Mauss. “En los lenguajes negros hay más musicalidad constante que en los nuestros. De ahí que muchas cosas de ellos que a nosotros no nos parecen cantadas, lo son en realidad”.

A muchos lectores, quizás a la mayoría de los formados en cierto tradicional ambiente musical exclusivo de los pueblos eurooccidentales, esto les parecerá inaceptable; pero no hay que adoptar posturas dogmatistas en cuanto a la estética musical, pues, ya lo dice el viejo proverbio, “sobre gustos nada hay escrito”. Recuérdese que el genial León Tolstoy abominaba de las músicas de Beethoven y de Wagner, teniéndolas por cacofónicas falsificaciones de la “verdadera música”, y no son escasos los ejemplos análogos.

La filosofía ha sido incapaz de dar una inequívoca y convincente definición de la belleza. Lo que para unos es belleza, para otros es fealdad; lo que a éste agrada es detestable según aquél. Una generación ridiculiza lo que la anterior tuvo como de exquisito gusto, y ahora sólo mueve a tedio lo que antaño entusiasmaba. La música más típica y popular de un país o clase social es cacofonía en otro ambiente, por lo menos vulgaridad inartística, snobismo, disonancia. El sentimiento de lo bello es algo intuitivo, no necesita la explicación ni puede ser explicado racionalmente. Sobre todo en la música, porque en ella, más quizás que en otro arte, intervienen de manera inextricable infinidad de factores objetivos y subjetivos, sensoriales y mentales, naturales y convencionales, emotivos e ideológicos, individuales y sociales. Decir que la música se distingue de las demás artes en que es un “arte puro”, es una abstracción filosofante apartada de toda realidad humana. No hay música sin humanidad objetiva y subjetiva, y sin un determinismo geográfico, histórico y social. Quizá podrá el análisis distinguir abstractamente en una música lo estético de lo anestético; pero no parece que puedan ser separados en la realidad concreta del goce musical, que se determina siempre, como todo otro acto humano, por innumerables coeficientes.

Algunos se conforman a veces con la idea de “una música pura”, distinta de otra que no lo es; pero también ese concepto de “una música pura” es pura... entelequia. Benedetto Croce, en su pro-

fundo estudio de la estética¹⁸, piensa que “la figura del poeta *puro* del artista *puro*, cultor de la *pura* belleza, desprovisto de humanidad, no es una figura, sino una caricatura. A la cual puede unirse la del “músico puro”, creyente en la purísima concepción artística, sin relación humana, a modo de una milagrosa partenogénesis musical.

La música, como todo lenguaje, no es por sí sino un medio para la inteligente comunicación social entre dos o más sujetos; un emisor y un receptor, uno que expresa y otro que entiende. Aún los sonidos regulares o “musicales” no son primariamente más que sensaciones, o sea el resultado de la acción de ciertos estímulos en el sentido del oído y como tales son individualmente percibidos; “pero por sí mismos no tienen artísticamente función ni valor”¹⁹. Que unos sonidos cualesquiera sean considerados como realmente musicales (regulares o no), es decir capaces de producir efectos de carácter estético, dependerá tanto de su carácter físico y objetivo, de sus vibraciones, de su sensación en el oído, como de su resonancia psíquica o subjetiva en la mente de quien los escucha.

No son pocos los definidores de la belleza de una música dada, pero ello es siempre a través de los cristales de una cultura también específica por ocasión y persona. Y ni siquiera puede tomarse siempre la preparación profesional o erudita como autoridad irrecusable en materia de arte musical. El predominio intelectualista o sofisticación de la música a veces puede extraviar la debida valoración de ésta, en vez de dirigirla correctamente. “Es verdaderamente dudoso, dice Mc Ewen, si el sentimiento de lo bello en música es más fino en el caso del individuo experto en las minuciosidades de esa cuasi-ciencia que es la música o si en el completo ignorante de sus formas y convencionalismos. El placer que el experto obtiene de una composición musical puede ser probablemente más complejo que el experimentado por quien carezca de todo conocimiento técnico; pero en muchos casos aquél está afectado señaladamente por la satisfacción puramente intelectual que él deriva de una magistral solución de los problemas técnicos”.

Se discute todavía acerca de la posibilidad estética de los ruidos; pero parece que hoy día ya ella es una certeza aceptable. Con ruidos se puede crear belleza; y belleza de ruido ya es música. Cuando Coeuroy²⁰ dice que “la música africana ha dado la belleza del ritmo desnudo, sin vestimenta de melodías”, y señala cómo Stravinsky ha

sabido captar ese valor, no hace sino reconocer que en los sonidos de la *tambor*, el *guayo*, la *maraca*, el *agbe* y el *ekón*, puede haber belleza que se expresa en ritmos, en ruidos, aunque no se entretaja con una hebra de melodía.

Sucede entre los negros con la música como con la poesía. P. Trilles le decían los pigmeos africanos: “para nosotros los pigmeos, y en general para todos los bantús, la poesía reside no en las palabras sino en las ideas”. Y añade aquel autor: “En el fondo, ¿no es ésa la verdadera poesía?”²¹. Para los negros ocurre lo mismo con la música, ésta no se encuentra precisamente en los sonidos, y menos en sólo un rango dado de éstos, sino en las representaciones emocionales o mentales que son provocadas por las vibraciones sonoras, cualesquiera que éstas sean. Si, según ha sido definida, “la poesía es la concreta y artística expresión de la mente humana en palabras de lenguaje emocional y rítmico”, la música puede ser a su vez: “la concreta y artística expresión de lo inefable hecha en sonidos emocionales y rítmicos, de carácter no lingüístico”. Así tornamos al concepto, expuesto por Coeuroy, de la efectiva estética musical del ruido en “ritmo desnudo”, tal como la belleza de la poesía podrá estar en los sonidos vocabularios dichos sin otro arte que el simple ritmo, en su elemental desnudez. Y aún si esos sonidos orales son invocabularios, a modo de jitanjáforas, también podrán tener expresión estética si fluyen a ritmo, belleza que en este caso tanto será poesía como música, donde ambas se translatan o confunden.

Si se insiste en que la música no es sino el arte de combinar agradablemente los sonidos “regulares”, habrá que reconocer la existencia de otro arte superior, “un arte de combinar estéticamente todos los sonidos no idiomáticos, sean regulares o irregulares, sean musicales o no”; y para clasificar el concepto habrá que buscarle un nombre, algo así como “supermúsica”, o “música pantofónica”, o “música integral” (¡íbamos a decir “totalitaria”!), que sepa hallar y articular las posibles trascendencias estéticas de todos los sonidos. O, quizás mejor y más sencillo, tengamos que buscarle a los consabidos sonidos que hoy suelen calificarse por algunos de exclusivamente “musicales”, otro nombre más apropiado por menos exclusivo. Acaso será todavía de mayor facilidad reconocer que los ruidos, pudiendo en algunas ocasiones obtener valor positivo y relativo en música, son cuando menos sonoridades “paramusicales”. Cualquiera que sea su nomenclatura, hay un arte de combinar los sonidos, sean

éstos más o menos propicios y sean regulares o no. Si su combinación produce expresiones o emociones estéticas, ya sólo por ésto es un arte musical. De hasta dónde se ha llegado en la incorporación de los ruidos más heteróclitos a la composición musical, puede dar testimonio cualquier *drummer* o tamborero de una orquesta de *jazz*, quien no sólo ha de tocar el tambor. Frank Patterson, en su libro *Practical Instrumentation*, pone a su cargo estos instrumentos: campanas, campanas de tren, papel esmeril o de lija, lloro infantil, palitos, cascabeles, *tom-tom*, tamboril indio, cáscaras de coco, cencerros, pitos de locomotora y de policía, silbo de pájaros, matraca, espantamoscas, etc.

Son interesantes, respecto al tema que venimos tratando, las observaciones obtenidas en los ritos africanos que se practican en Cuba. Entre los congos, donde las deidades no tienen una personificación tan relevante como entre los lucumís, los instrumentos son escasos y de pobre sonoridad y se usan los mismos para todos los dioses: garabatos o *lungoua*, una *maraca* y alguna vez un tamborcito. Entre los yorubas o lucumís, en cuya mitología los dioses tienen muy destacada personalidad, con copia de mitos, fábulas, símbolos, imágenes, devociones, facultades, himnos y ritos especiales de cada uno, casi cada dios posee un instrumento especial para su invocación. Son los *acheré* y los *agógo* de los dioses de los yorubas. Tienen *acheré* los dioses llamados *Eléggua*, *Ocbosí*, *Orichaoko*, *Inle*, *Ibedyi*, *Agayú*, *Changó*, etc.; algunos de ellos son especiales por su forma y su materia. Tienen, en cambio, *agógo* los *orichas* conocidos por *Obatalá*, *Ocbún*, *Babalú Ayé*, *Orúmbila*, etc., algunos de material y forma muy peculiares. De todos trataremos ampliamente en otro libro, acerca de *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*.

Los *acheré* y los *agógo* son idiófonos, maracas o campanitas, el sonido de cada uno de los cuales basta para sugerir al creyente la presencia o proximidad del específico ente sobrenatural que se invoca. A su sonido todo el grupo humano polariza su mente y su devoción hacia ese dios. Con el son de esos instrumentos especiales, tañidos al oído del individuo predispuesto, se provoca su éxtasis y además, en todo caso, con su toque se procura la intervención del "santo" en el rito religioso o mágico que se realiza. Con su toque o ruido no se hace música propiamente dicha ni siquiera rítmica. El rezo o el canto van solos y el son del instrumento se produce ocasionalmente, a veces por el oficiante aunque esté él solo, en los momentos rituales requeridos o en cualquier instante cuando la emoción quiera

dar más énfasis a la plegaria o al conjuro. En los ritos colectivos y movidos por el entusiasmo, alguien suele agitar a ritmo un *acheré* al compás del canto y del baile; pero esto es sólo para "llamar" al "santo". Con o sin *acheré* ni *agogo*, puede el rito efectuarse y surtir efecto, pero el instrumento sonoro intensifica su poder y provoca comunmente la "subida" o presencia del "santo" que se posesiona del creyente como por un "reflejo condicionado". Las *canillas* son huesos de un muerto cuyo espíritu actúa, el *lungoua* es un palo cortado de una madera mágica, la *maraca* es el fruto de un árbol misterioso donde se agitan piedrecitas también de poder mágico, etc. El canto y el toque del órgano en una iglesia probablemente no aumentan la eficacia de la misa rezada; pero, sin duda, le dan más solemnidad y más énfasis a la exaltación reverencial y propiciatoria que se procura con ese rito.

Los instrumentos músicos empleados en Cuba para invocar a los dioses y a los espíritus son de tipo idiófono o membranófono, realmente percusivos. A veces en ciertas ritualidades mágicas se emplea un pito o silbato, sobre todo para dar una orden conminatoria al ente sobrenatural; pero ésto parece ser una transculturación debida al influjo de los blancos. Hemos notado que tales órdenes del brujo para "arrear" al ente conjurado a que "trabaje", se dan comúnmente con palabras enérgicas, apoyadas con un fuerte chiflido, y así es lo tradicional. El silbido llama al muerto. Pero si el chiflido se sustituye con un pitazo es por imitación del silbato usado en Cuba por los antiguos mayorales y cuadrilleros de las plantaciones y a veces por los actuales capataces de trabajadores en las faenas colectivas. Quizás se crea que estos pitazos de blancos tengan más "fuerza mágica" para compeler al trabajo que el mero silbo labial del brujo negro.

Esos simples instrumentos de viento con sus sonidos sin ritmo ni melodías, no acompañan realmente el canto, ni en un sentido estricto son propiamente musicales; suenan como lo haría el chasquido del látigo de un mayoral para "ahilar" los esclavos a la fajina. Pudiéramos señalar el uso de algún instrumento melódico, como la *marímbula* y una *flautita de Pan*, en ciertos excepcionales ritos de los ñañigos, así como el uso de un simple monocorde entre los congos; pero ello es rarísimo, al menos hoy día, y la explicación analítica de su empleo se sale de los límites de este trabajo. De todos modos, en esos sencillos instrumentos de invocación mística su valor musical es escaso o nulo; no son tañidos por su efecto estético sino por su

trascendencia mágica, aun cuando sus sonoridades, al unirse al canto como exclamaciones de exaltación, cooperen a la efusión emocional producida por el rito en la complejidad de sus elementos y provoque por “reflejo condicionado” el fenómeno místico de la posesión.

Las observaciones hechas en las liturgias africanas que sobreviven en Cuba inducen a pensar si la música nació por la trascendencia mágica atribuída a un instrumento, en cada caso a un solo instrumento, cuya sonoridad se deseaba incorporar al “encantamiento” para hacerlo más poderoso. En cada ocasión se atendía a la materia del instrumento, a su forma, a su sonido, a su procedencia, etc., para determinar su supuesta eficacia. En unos ritos se atendería a que el instrumento fuese la rama o el fruto de un árbol sagrado, o la campana de un metal misterioso, o la piel atirantada de un animal totémico o de sacrificio, o el hueso de un antepasado muy famoso etc. Cada uno de estos objetos tiene su sacripotencia propia, la cual mediante el sonido, que es “su voz”, se exterioriza y suma a la fuerza original de la imploración o del conjuro. Así se explican los *acheré* y los *agógo*. Primeramente estos instrumentos serían tañidos por el mismo interesado, el conjurador u oficiante del rito, como todavía lo hace hoy día el afrocubano cuando, en el secreto de su santuario, se dirige a los númenes en actitud de plegaria o de hechicería. Después, cuando el rito se refuerza, amplía y requiere la cooperación de otras personas, el instrumento será tañido por un asistente. Pero entonces ya se entra en el aprovechamiento de las fuerzas sociales, más allá del rito estrictamente individual.

Cualquiera que sea el origen de los instrumentos musicales, parece que en los pueblos primitivos su valor estético principal es el de los efectos rítmicos, fácilmente producidos por la simple percusión que, al obtener un ruido del objeto o sustancia que se golpea, capta su “voz” mágica para que ésta actúe, tal como se dan golpes en tierra para que acudan los muertos. Y así los sonidos instrumentales se van uniendo a los vocales, enlazados por los ritmos en combinaciones muy complejas. Con mucha razón ha dicho Schaeffner que “la diversidad de los instrumentos nace de la unión real de la música con la vida”. Y aún pudiera añadirse que también “con la muerte”, que es como una sobrevida, según concebirse suele por la creadora fantasía de la mente humana.

Ya el lector habrá advertido que todos esos instrumentos son

realmente percusivos, producen sus sonidos al ser golpeados bien por un medio extraño a su estructura orgánica (como en el *tambor*, la *campana*, etc.), o bien por un elemento percusiente comprendido en la misma (como la *maraca*, etc.) Esta condición orgánica de tales instrumentos hace que en ellos no se pueda prolongar el sonido a voluntad, como ocurre en otros instrumentos; por ejemplo, en la flauta y en la gaita el sonido se prolonga por medio del soplo, mientras éste dura el son continua indefinidamente. Lo mismo ocurre con los sonidos de las cuerdas del violín, cuyas vibraciones se prolongan por el arco, y con las cuerdas vocales. En cambio, para que en el *tambor*, la *maraca*, la *campana* y demás instrumentos que vibran por percusiones, si se quiere alargar la duración del sonido esto no puede lograrse sino reiterando una y otra vez los golpeteos. La continuación del sonido en rigor no es en ellos sino una seriación de percusiones repetidas. De ahí resulta que la música obtenida mediante percusiones es preferentemente rítmica porque en aquélla es necesario ordenar con más rigor la serie de las sonoridades, breves y repetidas, que en los instrumentos vocales, de viento y de arco, donde un mismo sonido puede prolongarse por duraciones mucho más largas. Por eso aquellos instrumentos suelen denominarse “rítmicos” y estos otros “melódicos”, aun cuando esa nomenclatura no pueda tomarse con un valor riguroso.

En las fases primarias, los instrumentos músicos de la religión y de la magia son preferentemente percusivos. ¿Se deberá ésto a que el rítmismo es consustancial con el conjuro y la tendencia de éste a las locuciones breves, imperativas, coactivas, hace que entre los instrumentos llamados a fortificar la acción mágica sean preferidos los percusivos? Sea lo que fuere, es característica de las culturas africanas el empleo preferente de los instrumentos percusivos. En los cultos religiosos y ritos mágicos de los afrocubanos su predominio es exclusivo, salvo unos pocos instrumentos de fricción en los cuales, por la parquedad y brevedad de sus sonidos, se da la misma condición que en los tambores y maracas, la de tener que repetir indefinidamente el estruendo físico producido por las vibraciones sonoras.

El indudable predominio de los valores rítmicos en la música de los negros no significa que ésta carezca de melodía, ni en las voces de los cantores ni en ciertos instrumentos que los acompañan. Aunque de menos valor que los de los blancos, no cabe duda de que los negros poseen varios instrumentos de los llamados melódicos,

si bien las melodías negras están generalmente a cargo de las cuerdas vocales que cantan. El célebre negro gobernador colonial francés, Mr. Eboué, tratando de la música del Sudán, de la Costa del Marfil, del Ubanguí y del Dahomey, dijo que “excepción hecha de la flauta, todos los instrumentos sirven para el acompañamiento y que la voz se encarga de dar la melodía”²². Pero esto parece una exageración, pues, además de las voces y de la flauta, en aquellos y los demás países africanos se captan melodías de otros instrumentos, como el *balafón* o *marimba*, la *sanza* o *marímbula* y también los *tambores* y otros más.

El mismo Eboué puso de manifiesto ciertas danzas de sus gobernados del Ubanguí-Charí en las cuales la música era ejecutada por un solo hombre en un *balafón* o *marimba* de gran teclado melódico, acompañado por una mujer que percutía una campanilla y por el canto de ambos nada más²³. Así, por otro ejemplo, en Dahomey los negros tocan aisladamente la flauta (*kpeté*) y la lira (*toba*) para modular sus cantos de orden íntimo²⁴.

Claridge dice que “el negro puede producir los suaves melismos de la flauta sin una flauta, las dulces notas de una filarmónica sin este instrumento, las notas de un violín con instrumentos que no se parecen a éste. Los negros por sus instrumentos y sus sonidos han ido a la fuente de todo arte, a la naturaleza”²⁵. M. J. Thomas, en el informe de su misión en Guinea, cuenta que oyó cantos muy agradables. “Nos acogían, dice, con imponentes melodías. Los sonos muy dulces y cristalinos de *balafones* (la *marimba* de los negros), sostenidos por el acompañamiento de una especie de guitarra de tres cuerdas, “*el bolongin*” de los susús, llenaban esa decoración majestuosa”²⁶. Instrumentos de todos esos tipos se encuentran en Africa, y se han usado y se usan todavía por los negros de Cuba, contándose entre dichos tipos algunos nada o raramente mencionados por los etnógrafos de los pueblos africanos y otros inventados en Cuba con inspiraciones de Africa.

No ha de haber discrepancia en aceptar como instrumento melódico el comúnmente llamado *xilófono* por los europeos, *balafón* por los negros sudaneses y *marimba*, entre otros nombres, por los africanos subecuatoriales y por los americanos, quienes lo han nacionalizado en algunos países de Centro América, tanto de ser tenido por muchos como indígena y precolombino. Aunque por su táctica de ejecución es instrumento innegablemente percusivo, tampoco puede

negarse que la *marimba* sea instrumento melódico. Tal como lo es un *piano*, y, como éste, organizado de acuerdo con un sistema de escalas de notas musicales. Tampoco se dudará de que la *sanza* o *marimbula* ha sido llamada con razón “el *piano* de los bantús”, pues por medio de sus teclas, metálicas o vegetales, los negros tocan agradables frases melódicas.

La Euterpe africana entra en la expresión instrumental melódica por la vía de la percusión, cuando las percusiones producen diversos tonos en un mismo instrumento o en varios. Así como el músico de un carrillón produce bellas melodías tañendo sucesivamente varias campanas acordadas, así hace el africano con sus orquestas de tres, cuatro y cinco tambores, de diferentes tamaños y templado cada uno con distinta tonalidad. Aún sin proponérselo, la mera diferencia de tamaño en los instrumentos de un mismo género hace que éstos den sonidos a distinto tono, en proporción al tamaño de la materia vibrátil. En la membrana del tambor, las cóncavas cáscaras de las maracas, las cuerdas de los violines y guitarras, las cañas de las flautas y caramillos, etc., cuando más pequeñas son más agudas sus notas y más graves cuando más grandes. El músico primitivo al construir dos tambores de tamaño distinto ya tuvo dos sonidos diferenciados; uno más alto, otro más bajo, y dándose cuenta de ello aprovechó esas dos broncas sílabas en su lenguaje musical. Pero el hombre iletrado no sólo descubrió sonidos de diversos tonos en sendos instrumentos sino también en uno mismo, según la manera de percutirlo.

Sin duda, muchos, los más, dudarán de que los tambores pueden ser considerados entre los instrumentos melódicos. Algunos recordarán que los timbales de las grandes orquestas “blancas”, las de “música culta” se afinan y sus notas de valor tonal se unen a las demás de la sinfonía; pero se sorprenderán al oír que de los tambores africanos se sacan melodías. Más de un maestro, no sólo Sánchez de Fuentes, tomó esto como herejía musicológica, cuando ya hace años hubimos de escribir lo siguiente: “El encanto de la música de los tambores africanos no está solamente en el embrujamiento de sus ritmos, a veces muy difíciles de captar por la complejidad de sus trazas sonoras y hasta de sus silencios, sino también en sus matizadas tonalidades”. Y también, en dicha conferencia de 1937, publicamos algunas observaciones acerca de los varios tonos que los afrocubanos sacan de un cuero de tambor.

Ciertamente, las orquestas blancas utilizan con ciertos límites la potencialidad tonal de los membranófonos, afinando los timbales, pero no sacan más que una nota de cada cuero al percudirlo con un baquetazo. No ocurre así en los tambores negros, cuando éstos se tocan a mano. Las manos saben captar a veces distintos tonos de un mismo cuero afinado; son más rápidas para los ritmos que las baquetas, pueden “tapar” o dejar “abiertas” las vibraciones y matizar toda la gama posible de sus sonoridades.

No se trata del llamado “lenguaje de tambores”, aun cuando éste sea organizado principalmente estableciendo cierta correspondencia de los sonidos tonales de los tambores con las tonalidades idiomáticas. En esas categorías primordiales de la música y de la poesía, cada unidad rítmica puede por sí corresponder a una unidad ideológica. Así como entre los africanos, cada persona tiene un nombre propio, a veces secreto, a cuya pronunciación se atribuyen ciertos posibles efectos mágicos, así en algunos pueblos negros cada individuo socialmente importante tiene un nombre propio, diríase un “*melónimo*”, sólo expresable por un toque de tambor. Entre ciertos nigerianos cada magnate tiene un *oriki* o sea su “nombre musical” (*ori* “cabeza”, *iki* “salutación”), y cuando su *oriki* se toca en un tambor es un llamamiento irresistible, al cual el así nombrado no puede escusarse²⁷; con él se le saluda en las ceremonias religiosas. Antaño, en los cabildos se saludaba con tales *oriki* del tambor a los *babalaos* y otras personas importantes. Hoy se les saluda con el “llame” correspondiente a su *oricba*. Estos nombres musicales que llamamos *melónimos* pueden hallarse en otros pueblos africanos. Según Frobenius, ciertos hechiceros en el Africa Central tocan una especie de guitarra monocorde cuando tratan de curar a un enfermo. A este efecto tañen en su instrumento “los nombres de los *babakú*”, o sean los espíritus, y cuando se pronuncia el nombre de aquél que ha sido causante de la enfermedad el espíritu hace que el poseso caiga en convulsiones, de las que sale por medio de ciertas drogas al son de un “lenguaje musical”. Antes cada *babakú* tenía sus peculiares tonos, acordes, melodías y armonías, así como había un lenguaje de la flauta y un lenguaje del tambor. Hoy sólo quedan de ese lenguaje los nombres de los espíritus. Algo análogo ocurre, según el mismo Frobenius, en la tribu de los bori. El *memolú* o músico tañe su guitarrita para llamar a cada espíritu por su nombre y provocar el trance de posesión²⁸.

Pero el sentido expresivo de los tambores es mucho más extenso y complicado. “Para el europeo, cuyo oído y pensamiento no tienen especial preparación, el ritmo de un tambor sólo expresa la repetición de la misma nota a intervalos distintos de tiempo; mas para el nativo de Africa expresa mucho más, pues para el negro el tambor puede “hablar” y habla, sus sonidos forman palabras y el desarrollo de un ritmo es una frase”.²⁹

Sabido es que los negros africanos poseen lenguajes de tambores por el cual se transmiten las noticias a enormes distancias. Hasta en Cuba los emplearon los esclavos a mediados del siglo pasado, cuando las inquietas dotaciones de los ingenios y cafetales se comunicaban a grandes distancias unas con otras, tanto que las autoridades tuvieron que prohibir esos toques.

En Cuba los negros, conocedores de las músicas y liturgias de sus cultos africanos, dicen que ciertos tambores “hablan” en determinadas ocasiones, aunque se toquen sin compañía de canto, “a mano limpia”. Es un lenguaje ajeno al de la música general de los instrumentos. Es un habla especial que sólo profieren en casos dados ciertos tambores especiales entre los de carácter sagrado, no todos los que se tañen en los sacros ritos. Entre los tambores afro-cubanos de estirpe yoruba generalmente “habla” sólo el *iyá*, o sea el mayor del trío de los litúrgicos tambores *batá*, pero a veces aquél “conversa” con el *itótele*, que es el mediano, y hasta con el *okónkolo*, o sea el menor. Entre los congos habla el tambor mayor de la *makuta*; entre los llamados ñañigos o abakuás habla su tambor denominado *bonkó enchemiyá*, aparte de algún tambor críptico; y análogamente sucede entre los ararás en sus toques de *vodú*. Es “habla”, la de esos tambores, cuyas vibraciones traducen ciertas locuciones del lenguaje vocabulado propio del respectivo país de su oriundez, con sus peculiaridades “fonéticas, tonéticas, duréticas e ideofónicas”, como dice Doke con referencia a los idiomas bantús y sus grandes posibilidades literarias y musicales. Sus dioses, y sobre todo sus tamboreros y los viejos acostumbrados a sus vetustos ritos, los entienden aunque entre los criollos y mulatos ya se esté olvidando su ancestral significación.

Hasta no hace mucho, pues murió por el año 1914, en Cuba tuvo fama un tamborero llamado Eduardo (a) *Salakó*, por lo mucho que “hablaba lengua” con su tambor *iyá*. Era cubano hijo de lucumís, uno de los criollos que mejor sabía ese arte de sus padres.

En las fiestas acostumbraba “hablar tambor” con *Alatuán*, otro negro tamborero famoso, nacido en Africa, y a veces con alguna vieja santera, a la cual con el mero toque del tambor le pedía agua, tabacos, etc., o le decía frases picarescas, a las que ella contestaba de palabra en su idioma lucumí. Aún se recuerda de *Salakó*, el famoso *olubató*, la histórica escena que ocurrió con una viejita lucumí, *Ña Mesé*, en el antiguo y extinto cabildo *Cbango-Teddún* de la Habana. Nosotros asistimos a éste varias veces en la primera década de este siglo, cuando se hallaba en la calle de San Nicolás. El tambor de *Salakó* hablaba lucumí tan bien y con tanta evocación de las expresiones ancestrales que un día la centenaria y casi inválida *Ña Mesé*, hija de *Yemayá*, a la cual ya hacía muchos años que no se le “subía” este *oricha*, de pronto saltó de su asiento, donde sonriente parecía dormir, y “de un brinco” se puso frente a los tambores y rompió a bailar como en sus tiempos mozos, “montada por *Yemayá*” y respondiendo “en lengua” a las voces del *iyá* de *Salakó*. También recordemos aquí los “motivos semánticos” insultantes para personas y dioses, de los que ya tratamos en otro lugar.

Esa “habla” en tambor de los negros, la señala Cowell como contraste con la de los blancos: “Nosotros hemos conducido nuestra música “cultivada” hacia un grado elevadísimo de la expresión emocional. Los sentimientos más sutiles pueden lograrse a través de ella. Sin embargo, la mayoría de nosotros no se da cuenta de que existen otros aspectos de la música que aún no se han tomado en consideración (. . .). Música como oración definida aunque sin palabras, no se conoce entre nosotros. En realidad no se ejecuta música como lenguaje diferente al que conocemos, excepto en el caso sin importancia de las llamadas o toques militares de las cornetas que tienen un significado definido para el soldado”³⁰. La diferencia entre el “habla” de los tambores y los toques de las cornetas es aún más sustantiva, porque en esas órdenes marciales sólo se trata de un lenguaje totalmente convencional, de ciertas frases melódicas a las cuales se les da un sentido arbitrario y mudadero cuando y como se quiera, mientras que en el “habla” de los tambores su significación está unida, fija y semánticamente en cada caso, a ritmos y modulaciones distintas en concordancia con las de la respectiva locución del lenguaje oral, la cual es también tonal y cuyas “fonética, tonética y durética”, se trata de traducir directamente, del modo más aproximado e impermutable posible, mediante los sonidos del tamborero.

Esta correspondencia directa entre los sonidos del idioma y los del instrumento membranófono explica en gran parte la gran difusión en Africa del llamado "lenguaje de tambores" para comunicaciones a distancia, las cuales son posibles sin necesidad de una clave telefónica, a estilo de las telegráficas por sistema Morse, previamente establecida por un tratado intertribal. Claro está que en ciertas hermandades secretas de Africa, si tienen un lenguaje de palabras crípticas, también podrán traducir al habla de sus tambores aquellas voces orales de significación esotérica, que sólo los iniciados podrán comprender. Pero, aún en esos lenguajes herméticos, el convencionalismo jergal no está propiamente en las series de tonos musicales sino en las palabras verbales que aquéllas reproducen en los tambores.

Fuera de las variantes de tonalidad que se captan en los tambores para ese lenguaje, es lo cierto que estos instrumentos pueden dar ciertas notas afinadas para su articulación estética como melodías en el lenguaje inefable de la música. Nos bastarían para sostener la potencialidad melódica de los tambores unas referencias de viajeros y etnógrafos afrólogos y las observaciones hechas de los tamboreros afrocubanos, sobre todo en sus toques rituales. Algunos musicólogos advertían esas tonalidades, pero no las apreciaban como tales, ni descendían a sus análisis. Salvador Daniel, tratando de la música árabe decía que "todos los instrumentos se tañen al unísono y no hay otra armonía que la de los tambores de diferentes tamaños, la cual llamaba "*armonía rítmica*"³¹, con expresión ingeniosa pero quizás algo impropia. Ya no es posible tener reparos en admitir las tonalidades de los tambores.

Son numerosos los datos que pudieran aducirse de tambores con sonidos diferentes, tocando varios en combinación. Valga un ejemplo. En cierta orquesta de lo secta de los *kuyú* en el Africa Ecuatorial se cuentan nada menos que siete tambores, cada uno de diferente tonalidad, combinando sus sonidos en los arabescos rítmicos. "Es una cascada sonora en medio de la cual y por lejos que esté, el indígena reconocerá la voz de cada tambor y citará cada uno de estos instrumentos por su nombre particular".³²

Es muy expresivo este otro caso: "La música de los tambores del Africa Occidental, al igual que algunas otras instituciones, es algo mal comprendido por la mayoría de las personas, siendo comúnmente representada como similar en carácter a la que acompaña a las histriónicas hazañas de Punch y Judy. No es éste el caso,

pues muchas audiciones de tambores son extremadamente complejas, y evidencian no sólo considerable destreza técnica, sino también un sentido del ritmo notablemente correcto. No hablo, desde luego, del desafinado martilleo de un solo tam-tam con que algunos nativos se divierten, sino de las elaboradas y concertadas funciones en las que se emplean varios tambores, a veces de una docena a treinta, cada uno ejecutando su propia parte y dejando oír su nota en el lugar apropiado, con precisión infalible. El concierto de tambores del Africa Occidental es completamente distinto en principio de cualquier otra función instrumental que yo conozco, con la excepción de la de los tocadores de campanas. En la mayor parte de las audiciones en las que toman parte un número de musicantes, todos o la mayor parte de los instrumentos son tocados separadamente, y cada tocador tiene asignada su parte y tiene que tocar su tambor a ciertos definidos intervalos de la misma manera que los campaneros han de tirar de sus cuerdas en un cierto orden de sucesión. Una audición de esa clase sería extremadamente difícil representarla sobre el papel, pues no sólo cada tambor tiene su especial tono graduado, sino que cada variedad posee su peculiar cualidad de sonido; uno tiene cierto timbre de madera, otro el retintín de una nota metálica, un tercero es profundo y cavernoso, en tanto que otro es también profundo pero apagado; en muchos de los pequeños tambores, por una ingeniosa disposición, el que lo toca puede alterar la tensión de la piel y así variar el diapasón mientras toca. El efecto producido por cierto número de estos instrumentos, tocados de manera ajustada, con las notas que se siguen las unas a las otras con tal rapidez que dan casi un continuo sonido, es extremadamente complejo y curioso, y cuando el oído se acostumbra al sonido y reconoce la perfección del ritmo y la extremada precisión de la ejecución, no es desagradable³³. Las tonalidades de los tambores observados perfectamente por este viajero casi hace un siglo se derivaban de varios tambores, cada uno con su tonalidad y su timbre distintivo, y también de cada uno de ellos, según fuere su tañimiento. ¡E igualmente aún se ve y oye en Cuba y nadie repara en ello!

También Natalie Curtis había observado que la música bantú del *ngoma* o tambor, así se toque en un solo parche o en varias membranas, no sólo es rítmica sino también tonal³⁴. Tiempo después, Kirby, refiriéndose a ciertos tambores de los negros surafricanos, notaba que la tonalidad de cada tambor puede ser temporalmente alterada por medio de la presión manual, de modo que se produzcan

varios tonos en el tamboreo y así se hace sistemáticamente, con lo cual “la música resultante es tan melódica como rítmica”.³⁵ A. Schaeffner advirtió también que la “excepcional disposición” para la música que se debe reconocer en los negros africanos, aparte del mérito de sus cantos corales, se evidencia desde luego por las cualidades de su ritmo raramente igualadas por otros, el cual presenta, aunque sea marcado en los tambores, un diseño y la equivalencia de una línea melódica”³⁶. El mismo Schaeffner trató de explicar el origen de ese incipiente melodismo de ciertos instrumentos percusivos, observando que “la simple alternancia de un golpe “sordo” y de uno “seco” permite ciertos efectos de contratiempo que la música sincopada de los negros africanos o de los tocadores de *jazz* realiza también por el contraste de timbres entre la piel del tambor y la madera de la caja del mismo instrumento, o entre el fondo y la pared del mortero (...) en el par de bastones rítmicos de madera, en el tambor de madera con dos lengüetas (como el *teponaztle* y el *mayobuacán* indoantillano) de sonidos desiguales. Se contrastan, *no dos ruidos de distintos timbres sino dos sonidos de tonos diversos*. Estas diferencias no provienen de la materia de las partes percutidas sino de sus dimensiones relativas. Con tales instrumentos, como ocurre con los *carillons* de campanas, se abre una vía melódica”³⁷. Pero esas tonalidades se logran no sólo percutiendo en dos partes distintas del instrumento (cuero y caja, lengüeta grave y aguda, etc.) o al borde o al centro de una misma membrana, sino por medio de la coordinación orquestal de diferentes lengüetas (*balafón*) o membranas diferentemente templadas, en un mismo tambor (un *ilú* bimembránfono) o en varios de éstos (*batá*, batería conga, arará, abakuá, iyésá, etc.), todos los cuales es estilan en Cuba. Se trata de algo más que de un melodismo “bitónico”.

Ya últimamente, el melodismo de los tambores africanos está reconocido de manera inequívoca. En su admirable estudio sintético, Hornbostel³⁸ ha señalado cómo las diferentes maneras de percutir el cuero de un tambor en distintas partes de éste, al centro o al borde multiplica las “voces” de su polirítmica estructura. Últimamente el antropólogo Melville J. Herskovits, en una de sus obras³⁹, también reconoce claramente que en los instrumentos de “tipo puramente percusivo como el tambor, el elemento de la tonalidad de ningún modo falta enteramente. Los tambores africanos de leños ahuecados y cubiertos con cueros son afinados y según sean golpeados, en diferentes partes del parche, se pueden producir hasta

cuatro tonos distintos en un solo tambor". No faltan, pues, modernas autoridades para corroborar nuestra añeja afirmación de la tonalidad de los tambores africanos, la cual vino a Cuba con los músicos negros y ha sonado en el país durante mucho tiempo, siglos enteros, sin ser advertida por los músicos blancos, que sólo buscan el secreto de los tambores negros en sus ritmos y no en sus tonos.

Si la melodía es en esencia una serie de sonidos sucesivos de distintas tonalidades que agradan al oído, en los tambores afrocubanos se comprueba la realidad de su "melodismo" además de su "ruidismo". A cualquier tambor los negros les sacan al menos dos sonoridades, aguda y grave; a veces tres, grave, media y aguda, y hasta más según el lugar que se percute y la manera cómo se haga la percusión. No son siempre tonos precisos, sujetos a dispasón, pero a veces son clara e indubitadamente afinados, y además son variables durante los toques, a veces a voluntad y otras espontáneamente, cuando cambia la tensión de sus cueros vibrátiles.

Esta afinación tiene que ser vigilada constantemente, pues los tambores se desafinan ellos solos con frecuencia. Es decir, pierden su tensión y se baja el sonido a causa del mucho percutir, de la humedad atmosférica producida por la inopinada lluvia, de una corriente de aire frío, etc. La tonalidad de los tambores africanos no es cosa trivial, como muchos creen, sino elemento jimportantísimo para el efecto estético y semántico de sus sonos. Es uno de sus más ostensibles pero ignorados méritos. En los tambores llamados "de candela", la tensión del parche es mayor y su sonido más alto cuando está más caliente; pero a medida que pasa el tiempo se va enfriando y el sonido se hace más grave, "el tambor se afloja" o "se apea" como dicen los tamboreros. Aún en los tambores de tensión por medio de cordaje, como son los *batá*, donde aquélla no se basa en el calor, también la tirantez de la piel se debilita y el músico ha de "levantar el tambor" con golpes de maceta. Generalmente los tambores se templan al simple oído; pero modernamente ya se ha tratado de afinar propiamente los tambores *batá* cuando han de ser táñidos en grandes orquestas, o en unión de otros instrumentos para música de salón o cabaret, ajustándolos con diapasón a tono con la escala usual. De todos modos, con esas diversas aunque escasas y no siempre precisas tonalidades se ejecutan sencillos diseños melódicos, que cualquier músico puede advertir si no está obcecado por sus propios prejuicios.



Fig. 40.—Estudio de la música de batá por G. Agüero, R. Díaz, G. Rodríguez, T. Torregrosa y F. Ortiz.

Daremos cuenta de algunas observaciones experimentales hechas a ese respecto en Cuba con diferentes géneros de tambores. Con objeto de obtener datos precisos y definitivos hemos realizado algunas experiencias tonométricas bajo la dirección técnica del viejo y muy reputado maestro Gaspar Agüero, ya varias veces citado aquí por sus opiniones musicológicas, y con la cooperación de varios expertos y profesionales tamboreros de música africana en Cuba dirigidos por el Sr. Raúl Díaz, que es uno de los más eruditos y competentes músicos tocadores de tambores litúrgicos, particularmente de *batá*, que a su gran memoria, repertorio ritual y virtuosismo práctico de “maestro”, une los conocimientos de la “solfa blanca”. (*Figura 40*).

Los principales tambores litúrgicos que en Cuba son tañidos por los lucumís o yorubas son tres, denominados en conjunto *batá*. Estos constituyen un trío de tambores o, quizás sea mejor dicho, un *sexteto* de membranófonos porque, aún siendo tres los tambores, lo cierto es que son seis los parches que en ellos se tañen a seis manos, cada uno con diferentes sonoridades. Los tambores *batá* tienen tamaños distintos, pero la misma forma. Para darles una precisa definición de técnica organográfica diremos que estos tres tambores son bimembranófonos, ambipercusivos, de caja clepsídrica, de madera, cerrada, y de tensión permanente por un cordaje de tiras de piel.⁴⁰

Son tambores *bimembranófonos* porque cada uno de ellos tiene dos membranas atirantadas, cuya percusión produce su propia sonoridad. Son *ambipercusivos* porque se colocan acostados sobre las rodillas del ejecutante, y alguna vez colgados del cuello, y en esa posición son percutidos en ambas membranas o parches, a mano limpia. Son de caja *clepsídrica* porque su forma externa es aproximadamente la de los antiguos relojes de agua o arena, denominados “clepsidra”. Son de caja de madera porque su caja está hecha de un tronco de árbol, ahuecado al fuego, con técnica, herramientas y ritos augurales de consagración genuinamente africanos. Son cerrados porque el interior de su caja está cerrado por los dos cueros fijos en sus extremos, dejando entre ambos una invisible oquedad resonante, de tal modo sensitiva que la vibración de una de las membranas se transmite internamente a la otra, influyendo en su sonoridad, y así recíprocamente, aumentando las dificultades del virtuosismo de los ejecutantes. Esto aparte de que en su interior los tambores encierran un secreto mágico, que sus constructores,

¡claro está!, no quieren revelar. Son de tensión permanente porque la de los cueros atirantados, para que vibren al ser percutidos, se mantiene por medio de una estructura de tiraderas longitudinales hechas de piel de toro, las cuales unen el aro de sostén de un parche con el aro del otro, y son, además, fuertemente sujetas por otras correas de pellejo de macho cabrío, atadas y apretadas sobre aquéllas en forma transversal, de modo que las obligan a adherirse a la caja y a aumentar así la tensión de aquéllos. Estos tambores son en Africa exclusivos de los negros yorubas o lucumís. Se han encontrado tambores parecidos, igualmente bимembranófonos, en el antiguo Egipto y hasta en pueblos del Indostán, pero su forma es abarriada o en figura de carrete y no clepsídrica. Los tambores de los negros lucumís, que conservamos en Cuba, son por su forma y estructura distintos de los usados en Haití, por los ritos *vodú*, y de los tocados en América y Africa por los negros dahomés, gangás, congos, angolos y demás. Sólo se conservan en la Habana y una provincia adyacente y no creemos que también en el Brasil. Estos tambores bимembranófonos de los yorubas se parecen por su forma a ciertos tamboriles bicónicos que usan los negros mandingas y otros; pero todo su cordaje es distinto. En éstos la tensión se logra por la presión variable de sus cuerdas en la posición subaxilar del tambor, bajo el brazo, y sólo es percutida una de sus membranas.

Cada uno de los tres tambores de la liturgia yoruba recibe el nombre sacro de *aña* y el nombre profano de *ilú*. Pero son conocidos en Africa y Cuba por *batá* y también se denomina *batá* a la orquesta, en la acepción más propia del vocablo. A sus músicas se las conoce por “toques de *batá*” o “tambor lucumí”. En Cuba “hay tambor” quiere decir “hay toque a estilo africano”.

Cada *aña* o *ilú* tiene, además, un nombre específico. El tambor más pequeño se denomina *Okónkolo*, *Kónkolo* y con frecuencia también *Omelé*. La palabra *Omelé* parece tener un sentido más genérico. Antaño, cuando los tambores *batá* tocaban con “desgano”, algún bailarador solía gritar ¡*Omelé!* como excitación al entusiasmo, dirigiéndose a todos los musicantes y no solamente al que tañía el *Okónkolo*. El tambor mediano, o segundo por su tamaño, se denomina *Itótele*. El tambor *batá* de mayor tamaño, el que ocupa el centro de la orquesta trimembre, se denomina *Iyá*. Es, como vulgarmente se dice, la “madre” de los tambores y le suelen denominar “la madre”. El tambor *iyá* tiene que ser tañido por el *olubatá* o músico más capacitado de los tres que componen la orquesta.

Sus manos se entregan a un prodigioso virtuosismo de ritmos y tonalidades. El *olubatá* o tamborero del *Iyá* es denominado *kpuatakí*, que quiere decir “principal” o “jefe”. Los tres *batá* se tañen a la vez por sendos músicos, sentados éstos y teniendo los tambores tendidos sobre las rodillas y bien atados con un soguilla por debajo de los muslos para facilitar su estabilidad durante la ejecución. Y en caso de marcha los cuelgan del cuello mediante una correa.

Cada *ilú* tiene dos cueros o *auó*. Al *auó* grande de cada tambor se le dice *enú*, o sea “boca”; y al *auó* pequeño se le denomina *chachá*, o sea “culata”. La nota más grave de los seis cueros de los *batá* la da el *enú* del *Iyá*; la más aguda el *chachá* del *Okónkolo*.

Cada parche de los seis se golpea, sin palillo ni maza, con la mano; dando en el centro o en el medio, o en el borde o canto del cuero; ora con las falanges, ora con la parte hipotenar o con la palma de la mano; según sea el parche del tambor, la tonalidad que se quiera obtener y la técnica peculiar que sólo conocen los virtuosos. También hay que tener en cuenta que en los *batá*, por ser tambores bimembranófonos, cerrados y ambipercusivos, se produce en cada parche gemelo un fenómeno por la resonancia o repercusión interna de las vibraciones sonoras, de membrana a membrana, contribuyendo a esa pastosidad y matización de tonos, a esa viva y carnal sonoridad que le es característica y que ha hecho creer que en la entraña corácea de cada tambor palpita un misterio parlante. (Véase una orquesta de *bata* en la *Figura 41*). El *olubata akpuataki*, Sr. Raúl Díaz, a cargo del tambor *iyá*, es llamado como tamborero litúrgico con el nombre sacerdotal africano de *Omó ológun*, o sea “hijo de la hechicería”. El Sr. Trinidad Torregrosa toca el *Okónkolo* y se llama *E Meta Lókan*, lo que en lucumí quiere decir precisamente “trinidad” o sea “tres en uno”. Otro habilísimo tamborero que colaboró en dichas investigaciones fué el Sr. Giraldo Rodríguez, conocido en la grey lucumí por *Obanilú* (“rey del tambor”), tañendo el *Itótele*.

En el *lulú* o tamboreo de los *batá* cada una de las seis manos ejecuta en su correspondiente cuero o *auó* una frase peculiar y todas ellas se combinan en cada toque, formando un solo fraseo integral, síntesis sinfónica de ritmaciones, tonalidades y acordes. Y los *batá*, ya lo hemos dicho, “hablan”. En las “lenguas” de los tambores el *iyá* y el *itótele* “conversan” mientras el *okónkolo* ejecuta un ritmo básico; si bien, a veces, por ejemplo en el toque a *Orúnla*, en el lla-

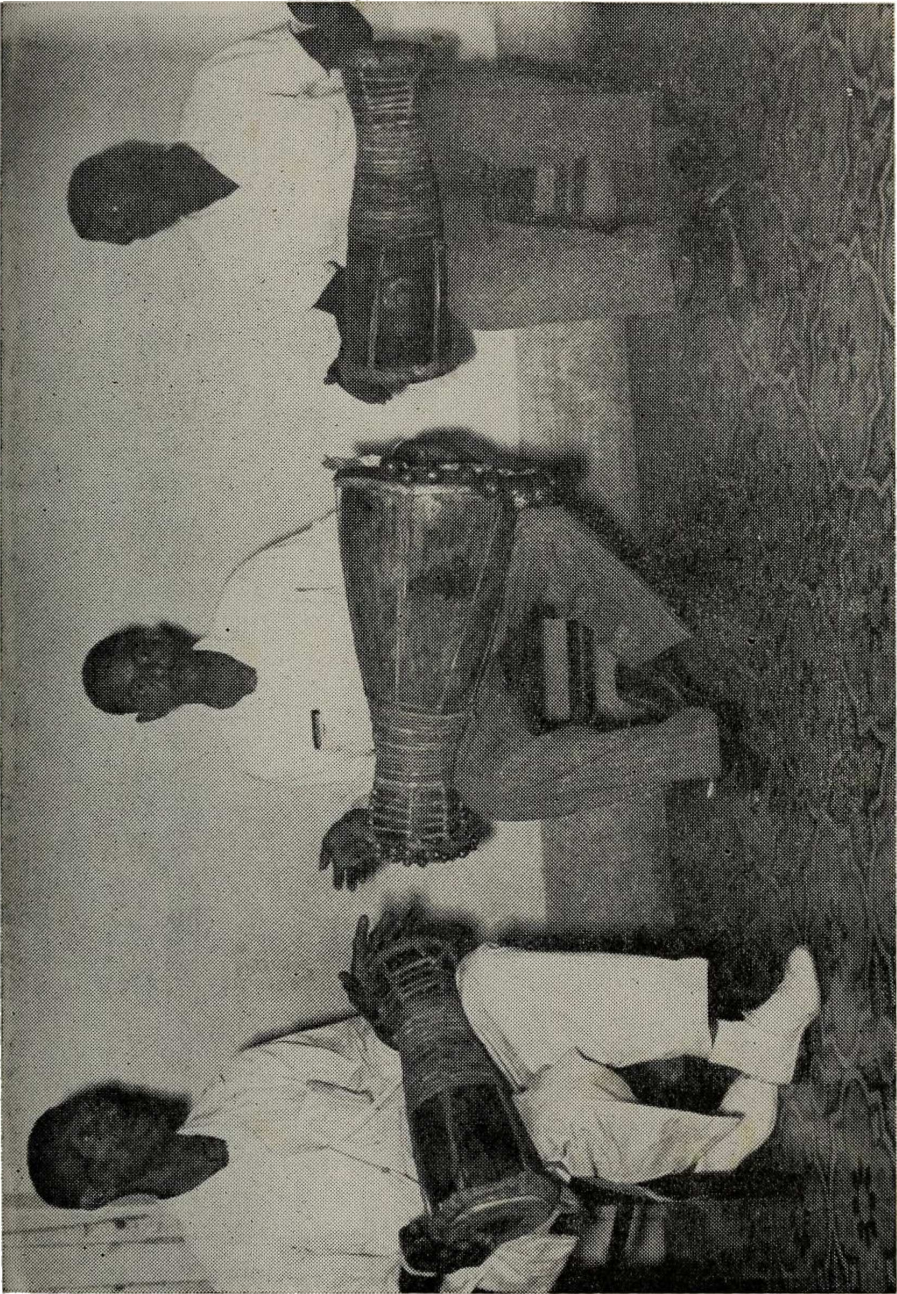


Fig. 41.—Orquesta de batá.—Iyá: Raúl Díaz (centro), Itótele: Giraldo Rodríguez (derecha), Okónkolo: Trinidad Torregrosa (izquierda)

mado *báyuba* y en algún otro, el tambor pequeño también interviene "hablando" algunas palabras.

Para lograr estas filigranas de ritmos y tonos es necesario una previa afinación de los tambores, la cual se hace sólo al oído por los tamboreros. Para que cada uno de los seis parches esté afinado hay que estirar y dar una determinada tensión a las membranas, mediante un proceso complicado. Primero, los cueros se estiran, atándolos a un aro de madera flexible. Este se coloca en un extremo de la caja y se estira aún más, apretando las tiraderas de piel que lo unen al aro opuesto. La tensión así lograda se aumenta, todavía, cruzando las tiraderas longitudinales con otras transversales. Así queda una cierta tensión permanente que asegura la vibratibilidad de los cueros y su consiguiente sonoridad por medio de la percusión. Para la deseada afinación de los *batá* no se recurre al calor del fuego, como en el popular tambor afrocubano llamado *bongó*. Se aprietan más los aros, cordajes y cueros con una pequeña maza de madera dura y sagrada, que se llama *Igguí*. Pero este procedimiento no basta en los parches de más tamaño, o sea en los dos mayores, que tienen el *Iyá* y el *Itótele*. En esos dos cueros o *enú*, la afinación exacta se consigue mediante una pasta resinosa, de origen vegetal que se adhiere al parche, formando una faja circular en la parte media del cuero, dejándolo sin cubrir así en el centro como en el borde, que son los lugares donde se hace la percusión. Esta resina en yoruba es llamada *iddá* y en Cuba es sustituida por otra similar, denominada *fardela*. Según sea desparramada y más o menos extendida la faja resinosa en el círculo del tambor, así la sonoridad variará de tono, siendo más grave cuando mayor sea la superficie de piel libre de resina, y por tanto, mayor su zona vibratoria. En el tambor menor, *Okónkolo*, no se emplea la resina para su afinación porque sus dos membranas son pequeñas.

Cuando en 1937 llevamos por primera vez los *batá* al concierto público, el maestro Gilberto Valdés nos entregó los siguientes datos que insertamos en nuestra conferencia. "Aunque parezca increíble, los tambores *batá* se afinan por la nota *LA*, como cualquier otro instrumento musical. Esta nota, o sea el *LA*, de la cuarta octava del piano, la lleva el gran tambor *Iyá* a su membrana más pequeña. Después, el parche grave del *Iyá* se afina hasta lograr el *FA2°* del piano. Afinando el tambor *Iyá* se procede a entonar el *Itótele*, o sea el tambor mediano, el cual afinará sus dos parches medio tono más alto que los del *Iyá*. El parche grave del *Itótele* quedará en la

octava tercera, a una séptima sobre el *FA* del grande del *Iyá*, y el parche agudo dará *SOL* sostenido en la misma octava, formando así una tercera mayor entre la una y la otra nota a distancia, y, por tanto, a una novena disminuída del parche superior del *Iyá*. Después, basándose en el ya afinado *Itótele*, sigue la afinación del *Okónkolo* que lleva una misma nota en sus dos parches, o sea el *SI* natural de la tercera octava, y está a una quinta superior del parche grave del *Itótele*". Añadimos que, según Valdés, "el *Okónkolo* y el *Itótele* forman entre sí un acorde perfecto de *MI* mayor", y que existe una pluritonalidad constante en los tambores *batá*.

Las investigaciones recientemente realizadas bajo la dirección del maestro Gaspar Agüero, con tambores *batá* de los dedicados al culto, han dado estas otras experiencias que vamos a relatar. En conjunto los *batá* dan ocho tonalidades, o sean siete notas, algunas repetidas en membranas distintas, y un solo ruido. El *Iyá* da, en sus dos cueros, dos sonidos y un ruido. *Primero*: En el *enú* o "boca" se capta un sonido de *FA* del primer espacio adicional inferior en clave de *FA* en cuarta línea, dando el golpe en el centro con los cuatro dedos largos de la mano derecha (*Figura 42-I*) o sea "golpe tapado", o bien se da el "golpe abierto" produciendo el mismo sonido pero de más duración. *Segundo*: Dando en el borde del *chachá* con sólo el dedo índice de la mano izquierda se obtiene un *FA* en cuarta línea clave de *Fa* en cuarta (*Figura 41-II*). Y *tercero*: si se golpea en el *chachá* con los cuatro dedos largos de la misma mano, se oirá un ruido cercano a un *Fa*, pero muy oscuro. (*Figura 42-III*).

El tambor *Itotele*, o segundo de los *batá*, produce tres sonidos: 1°. En el *enú*, dando un "golpe abierto" con los tres dedos largos de la mano derecha, se saca un sonido de *Fa* a la octava del primero del *Iyá*, simultáneo con un *Do* a la quinta en resonancia. (*Figura 42-IV*). 2°. Percutiendo en el *enú* un "golpe tapado", o sea oprimiendo un tanto la membrana con los tres dedos después de tocarla, se oye un *Fa sostenido* o mejor un *Fa* subido como un cuarto de tono, con un *Do sostenido* a la quinta en resonancia (*Figura 42-V*). 3°. En el *chachá* del *Itótele*, percutiendo con los cuatro dedos de la izquierda, se obtiene un *La bemol*. (*Figura 42 VI*-).

En el tambor *Okónkolo* se consiguen dos sonidos: 1°. En el *enú*, con los dedos de la derecha, una nota de *Fa* de la 4ª. línea con reso-

nancia en *Do* (Figura 42 VII). 2º. En el *chachá*, con los dedos de la izquierda, un *Re* a la 6ª. del *Fa* del *enú*. Esta última es la nota más aguda de las producidas por los *batá*. (Figura 42-VIII).

De las tonalidades de los *ilú*, la más grave de cada tambor se produce en el *enú* o sea a la mano derecha, y la más aguda en el *chachá* o izquierda; lo cual es al revés del piano, donde las notas agudas se confían a la mano derecha y las graves a la siniestra. La nota más aguda de los tres *batá* se saca del *chachá* del *Okónkolo* y la más grave del *enú* del *iyá*. Según advirtieron los maestros

Tonalidades de los tambores "batá".

Iyá I. II. III.

Itótele IV. V. VI.

Okónkolo VII. VIII.

Fig. 42.—Tonalidades de los tambores *batá* (I a VIII).

Gaspar Agüero y Argeliers León, dichas notas de esos *batá* forman un acorde de quinta disminuída, primera inversión con la tercera reforzada.

Alguna vez excepcional, como en el caso del *akpuataki olubatá* Raúl Díaz, el tamborero es zurdo. Entonces el *ilú* se invierte de posición, el *enú* se toca con la izquierda y el *chachá* con la derecha. Advertimos tiempo ha que en Matanzas los tamboreros de *batá* suelen percutir el *chachá* con su diestra y el *enú* con su siniestra, como si fueran zurdos. Nos dijeron que en la mano derecha hay más fuerza y por eso la empleaban en sonar el *chachá* que requiere más energía que el *enú*. No sabemos si esa preferencia de los *olubatá*

matanceros obedece a influencia blanca, donde la mano derecha es preferente, o si a tradición africana o si a manera local sin fuerza de tradición.

Las diferencias entre los datos facilitados en 1936 por Gilberto Valdés y los obtenidos en 1948 por Gaspar Agüero y Raúl Díaz, pueden explicarse por provenir unos y otros de tambores distintos; los de Valdés eran tambores profanos, hechos a imitación aproximada de los ortodoxos, pero no iguales a éstos, (eran tambores *judíos*, como se dice vulgarmente), y aquel maestro los afinó de manera que le sirvieran para introducirlos en su original orquesta y que en ella tocaran con los violines y demás instrumentos blancos; mientras que los otros *batá* estudiados en 1948 son auténticos *ilú*, tañidos por verdaderos *olubatá* y afinados por cada uno de éstos previamente y sólo a su oído, como hacen siempre antes de comenzar sus toques sagrados. Estos *batá* no fueron afinados expresamente ni para sonar en una orquesta, a prueba de diapason. Su afinación fué sometida por el maestro Agüero a la comprobación tonométrica con los resultados que hemos indicado. No es de excluirse, por otra parte, que el análisis tonal de otros *batá* pueda dar resultados distintos.

Tengamos en cuenta que la afinación de los tambores *batá*, además de empírica y dependiente del tamaño de los cueros, es siempre insegura y cambiadiza. Cualquier oscilación en la temperatura los altera. La humedad los “baja” o “apea”; la sequedad o el calor los “sube”. Una corriente de aire seco y frío o un rayo de sol los destempla hacia lo alto, la proximidad de la lluvia los “afloja”. A veces, según aseguran los músicos, uno o varios de los *bata* se “aflojan” o “apean” por la muerte de su *omoaña* o tamborero “jurado”. Y casi siempre los *batá* se destemplan también, ellos solos, cuando van a dar un toque para *Egun*, o sea un tañido funeral. Dicen también los tamboreros que los tres tambores se “apean” si baila cerca de los *batá*, o se arrima a ellos, una mujer impura, o sea en su período catamenial o con algún flujo venéreo. Y lo mismo ocurre si un tamborero ha tenido recientes contactos sexuales con mujer y se pone a tocar sin haberse hecho previamente una “limpieza” lustral, o sea un *balú-eué-ni-lara*. Esta frase en yoruba es *balú egüé ni ala ara*, “baño de yerbas en todo el cuerpo”. Pero nosotros no podemos atestiguar que aquéllo sea cierto.

Así es que las tonalidades del tambor varían de lugar a lugar; de un día a otro y hasta por momentos mientras se están tañendo,

pues hasta la duración muy prolongada del toqueado basta para disminuir su tensión y desafinarlos. Condición ésta que ha de ser atendida frecuentemente por los tamboreros, a los cuales sin embargo, no preocupa mucho la precisión afinada de cada sonoridad debido a esa típica flexibilidad que suelen tener las gamas tonales en la música negra. Esta empírica, arbitraria y cambiadiza tonalidad de los tambores y demás instrumentos percusivos de los africanos hace que sus tonalidades sean por lo común tan imprecisas como las tonalidades de sus voces humanas, contribuyendo así unas con otras a esa impresión de ingenua espontaneidad y carencia de artificio que produce la música negra.

El maestro Agüero nos compara analógicamente los tambores del trío *batá* con los siguientes instrumentos de otras "familias", a saber: *Iyá*—contrabajo, fagot, tuba; *Itótele*—cello, clarinete, bajo, trompeta; *Okónkolo*—violín, oboe, flauta, cornetín.

Con estos antecedentes es fácil comprender que los tambores *batá* en sus toques combinan no solamente efectos musicales rítmicos sino también tonales. Insertaremos a continuación la serie de los 24 toques rituales del *Orú de batá* en el secreto del *Igbodu* o sagrario de los *orichas*, tal como han sido transcritos a pentagrama, con paciente y minuciosa tarea, por los maestros Gaspar Agüero y Raúl Díaz.

El "cuarto" o recinto cerrado que se tiene destinado a los *oricha* en los templos de la santería lucumí, a manera de un sagrario o *sancta sanctorum*, se denomina en lengua yoruba *igbodu*; de la raíz *igbo* que significa "sacrificio". En Cuba los criollos han corrompido el vocablo *igbodu*; y algunos dicen *nibudu* o *nibodu*, en este caso por derivación de *ni-igbodu*, donde *ni* hace las veces del artículo "el".

En la antigua tierra de los yorubas el *igbodu* era un bosque sagrado en el cual se recibían los oráculos por los sacerdotes. El recinto sacro tenía tres departamentos. En el primero sólo podían estar las mujeres y los no iniciados; en el segundo sólo estaban los iniciados y los funcionarios sacerdotales; el tercero era exclusivo de los *babalaos*, del individuo objeto del rito y de su ayudante o *ayibona*. Esos tres departamentos del recinto sagrado se siguen observando en Cuba, conocidos generalmente por el "patio" o *ibán baló*, la "sala" o *eyá aranla* y el *igbodu* o "cuarto"; todos ellos constituyendo el *Ilé-Oricha* o casa de los dioses o santos⁴¹.

Los toques del *Oru del Igbodu* son meramente instrumentales sin canto alguno. Son toques sólo de tambores *batá*; los cuales sin

Los llames en el Oru del Igbody.

11.

The image displays musical notation for the 'llames' (initial strokes) of the Oru del Igbody. It consists of four staves of music, each containing three measures. The notation is written in a bass clef with a 2/4 time signature. The measures are numbered 15 through 24, with the final measure of the fourth staff labeled 'Fin.'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain triplets, indicated by a '3' above the notes. The overall style is characteristic of traditional African drumming notation.

Fig. 43.—II.—Los “llames” de los *batá* en el *Oru*.

El *Oru del Igbody* se inicia musicalmente con la *moyuba* de los *batá*, que consiste en tocar estos tambores los sendos “llames iniciales” de los 24 toques que forman uno tras otro la serie de “llames” o “murumacas” de dicho *oru* litúrgico. Esos toques de *moyuba* son como una letanía prelude. Con ella los *olubatá* invocan rápidamente a todos los dioses con breves locuciones rítmicas y tonales, cada una con su propia significación convencional y alusiva al *oricha* correspondiente.

Recordando que *moyuba* es voz lucumí que significa “hablar con respeto al superior” se comprende fácilmente que esos “llames” son realmente “llamadas”, locuciones breves, generalmente de una sola “palabra” musical; son en el lenguaje de los sonidos invocabulados lo que los típicos vocablos holófrasis de los africanos son en el idioma hablado. Esos vocablos holófrasis, algo semejantes a interjecciones, no son sino los antes llamados “adverbios descriptivos” en inglés, que modernamente suelen denominarse “*ideophones*”. (En

Toque lucumí de tambores batá.
1º del Oru del Igbodu, a ELÉGGUA. I I.

Mod. f^o

Okónkolo

Itótele

Iyá

Continúa,

Fig. 44.—I.—Primer toque de batá, a Eleggua.

castellano habrían de traducirse por “ideofonemas”⁴². Sin duda esos vocablos tienen un altó valor de expresión. Según A. Burbridge, el *ideophone* es la clave de la bella oratoria descriptiva y emocional de los lenguajes bantús⁴³. Doke lo considera como un medio retórico que sobrepasa a cualquier otro de los lenguajes europeos.

Toque lucumí de tambores *batá*.
1° del Oru del *Igbodu*, a *ELÉGGUA*. I

II.

The musical score is presented in two systems, each with three staves. The top staff uses a simplified notation with vertical stems and flags. The middle and bottom staves use standard musical notation with notes, rests, and bar lines. The piece is divided into two sections by a double bar line. The second system ends with a 'Fin' marking.

Fig. 44.—II.—Primer toque de *batá*, a *Elegua*.

Esas breves locuciones musicales vienen a ser como los *orikí* de los negros yorubas, que ya citamos, o sean los “melónimos” o “nombres musicales” de ciertos personajes cuyo tañido constituye un “llamamiento irresistible”, y en los templos de los *orichas* los usaban los tamboreros para saludar a los *babalaos* cuando éstos aparecían

Toque lucumí de tambores batá.
 2º del Oru del Igbođu, a ELÉGGUA. II

And^{te}

The musical score is arranged in two systems, each containing three staves. The top staff of each system is labeled 'Okónkolo', the middle 'Itótele', and the bottom 'Iyá'. The time signature is 2/4. The notation features rhythmic patterns with stems and flags, and melodic lines with notes and accidentals. The first system shows the initial rhythmic patterns, while the second system continues the melodic and rhythmic development.

Fig. 45.—Segundo toque de bata, a Eleggua.

ante ellos. Puede, pues, pensarse que esa ritualidad tamborera de los “llames iniciales” en cierto modo se aproxima a la característica “polinimia” de los dioses primitivos y clásicos, que los yorubas denominaban *kasba*; pero en este rito de *moyuba*, los nombres, que se dicen rápida y sucesivamente, no son los muchos que suele tener

Toque lucumí de tambores batá.
3° del Oru del Igbody, a OGÚN.

Mod.^{to}

Okónkolo

Itótele

Iyá

Fig. 46.—Toque de batá, a Ogún.

cada dios, sino los correspondientes a los 22 *orichas* que deben ser invocados en el *Oru del Igbody*, más otros dos correspondientes a los *orichas Elegua* y *Babalú Ayé*, que tienen dos “llames” cada uno en esa *moyuba* musical. Esta es más bien una *politeonimia*, en la cual se dicen los nombres de todos los dioses uno tras otro por un

Toque lucumí de tambores *batá*.
4º del Oru del *Igbodu*, a OCHOSI.

Allegro

Okónkolo

Itótele

Iya

Continúa.

Fig. 47.—I.—Toque de *batá*, a *Ochosi*.

orden ritual, para que ningún *oricha* se sienta molesto por su omisión. El orden de los toques de la *moyuba* de los *batá* es el siguiente: 1 y 2, *Eleggua*. 3, *Ogún*. 4, *Ochosi*. 5, *Obaloke*. 6, *Inle*. 7 y 8, *Babalú Ayé*. 9, *Osain*. 10, *Osun*. 11, *Obatalá*. 12, *Dadá*. 13, *Oggué*. 14, *Agayú*. 15, *Orúnla* o *Ifá*. 16, *Ibedyi*. 17, *Orichaoko*. 18

Toque lucumí de tambores *batá*.
4° del Oru del *Igbodu*, a OCHOSI.

II.

Continúa.

Fig. 47.—II.—Toque de *batá*, a *Ochosi*.

Changó. 19, *Yegguá*. 20, *Oyá*. 21, *Ochún*. 22, *Yemayá*. 23, *Obba*. 24, *Oddúa*. (Véanse estos 24 “llames” por su orden en la *Figura 43*). Esos 24 “llames” iniciales del *Oru del Igbodu* se conocen cada uno con el nombre del respectivo toque, del cual son como la “contraseña”.

Toque lucumí de tambores batá.
4° del Oru del Igbodu, a OCHOSI.

III.

The musical score consists of two systems, each with three staves. The top staff of each system contains rhythmic notation with vertical bar lines and repeat signs. The middle staff contains rhythmic notation with vertical bar lines and repeat signs. The bottom staff contains melodic notation with notes, rests, and a 3-measure rest. The word "Continúa," is written at the bottom right of the second system.

Fig. 47.—III.—Toque de batá, a Ochosi.

Mientras el tambor *iyá* toca esos sucesivos “lames iniciales”, el *itótele* y el *okónkolo* van repitiendo constantemente, al unísono o a contratiempo, a su gusto, un simplísimo ritmo que según los tambores dice en lengua lucumí *di-dé, di-dé, di-dé*, etc., o sea “levántense, procedan”, para llamar a los *orichas* al trabajo, a la actividad mística.

Toque lucumí de tambores batá.
4° del Oru del Igbođu, a OCHOSI.

IV.

The image shows a musical score for a batá drum performance. It consists of two systems of three staves each. The first system is marked 'IV.' and the second system is marked '(Mas vivo)'. The notation includes various rhythmic symbols, such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines, indicating the complex rhythms of the batá drums. The score is written in a style typical of ethnomusicological notation, with a focus on rhythm and pitch contour.

Continúa.

Fig. 47.—IV.—Toque de batá, a Ochosi.

Terminada la *moyuba* con sus 24 “llames”, los *batá* comienzan la serie de los 24 toques a los 22 *orichas*.

Toques del Oru del Igbođu:

Toque 1. A *Eleggua*.—Llamado *Latokpá*. El afronegrismo criollo *Latokpa* se forma con las voces yorubas *Lati* “por, a causa de” y

Toque lucumí de tambores batá.
4° del Oru del Igbody, a OCHOSI.

V.

Accelerando.

Fin.

Fig. 47.—V.—Toque de batá, a Ochosi.

Okpá “centro o bastón”, aludiendo al palo o garabato con que se caracteriza a *Eleggua* y que suelen llevar en sus manos los bailadores de ese *oricba*. Tiene cinco ritmos, o sean cuatro “vueltas o viros”. El primero y el quinto ritmo también se cantan fuera del *igbody*. (Figura 44).

Toque lucumí de tambores batá.
5° del Oru del Iqbody, a OBALOKE.

all. to

Okónkolo

Itótele

Iyá

Fig. 48.—Toque de batá, a Obaloke.

Toque 2. A *Eleggua*.—Tiene un solo ritmo (Figura 45).

Toque 3. A *Ogún*.—Tiene dos ritmos, los cuales son cantables en público. (Figura 46)

Toque 4. A *Ochosí*.—Llamado *Agguéré* o *Aguere*. Este tiene seis ritmos los cuales nunca se cantan. (Figura 47). *Agguéré* en

allgto. Toque lucumí de tambores *batá*.
 6° del Oru del *Igbodu*, a INLE. 1.

The musical score is presented in two systems. The first system contains three staves: the top staff is labeled 'Okónkolo' and features a series of rhythmic stems with flags; the middle staff is labeled 'Itótele' and contains a melodic line with various notes and rests; the bottom staff is labeled 'Ifá' and contains a rhythmic line with notes and rests. The second system continues the three staves, with the top staff showing a continuation of the rhythmic stems, the middle staff showing a melodic line with repeat signs, and the bottom staff showing a rhythmic line with notes and rests. The word 'Continúa,' is written at the bottom right of the second system.

Fig. 49-I.—Toque de *batá*, a *Inle*.

lengua yoruba es el sostén sobre el cual se coloca a *Ifá*. La falta de palabras del canto impide formar criterio definitivo de esa denominación del toque. *Ocosó* es el *oricha* de la caza y no interviene en las operaciones de *Ifá*. Acaso *Agguéré* tenga que ver con *A* ("sujeto, agente activo") y *guere-guere* ("ladera de una colina" o

Toque lucumí de tambores batá.
6° del Oru del Igbodu, a INLE.

II.

The image displays a musical score for a batá drum performance. It is organized into two systems, each containing three staves. Above the first staff of each system are seven small drum icons representing the rhythmic patterns of the drums. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The key signature features one flat (Bb) and one sharp (F#). The second system concludes with the word 'Fin.' at the bottom right.

Fig. 49-II.—Toque de batá, a Inle.

“ceja de monte”) relacionándose con alguna peripecia cinagética del dios, aludida en los versos que se han perdido.

Toque 5. A *Obalóke*.—Tiene un solo ritmo que se interrumpe con una breve “conversación” o paréntesis. (Figura 48).

Toque 6. A *Inle*.—Un solo toque con 5 ritmos. Del 1° al 2°

Toque lucumí de tambore: *lucumí*
 7° del Oru del Igbođu, a BABALÚ AYÉ

And^{te}

The musical score is presented in two systems, each with three staves. The first system is labeled with the names of the instruments: 'Okónkolo' (top staff), 'Itótele' (middle staff), and 'Iyá' (bottom staff). The second system is unlabeled. The music is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many accents. The first system shows a melodic line in the top staff, a more rhythmic line in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The second system continues this pattern.

Fig. 50.—Primer toque de batá, a Babalú Ayé.

media una “conversación” de sólo un tercio de compás, al hacerse el “viro” o “vuelta”; y lo mismo ocurre del 4° al 5° ritmo, con un paréntesis de medio compás. (Figura 49).

Toque 7. A Babalú Ayé.—Se llama *Iya-nko-tá*. (Figura 50). Toque con dos “conversaciones” o “lenguas” correspondientes a frases tonales del yoruba, que no se cantan, las cuales quieren decir:

Toque lucumí de tambores *batá*.
8º del Oru del *Igbodu*, a *BABALÚ AYÉ. II*

Andante.

Okónkolo

Itótele

Iyá

Fig. 51.—Segundo toque de *batá*, a *Babalú Ayé*.

Iya nko tá, Iya nko tá, Iya nko tá,
Kokpa ni yé, kokpa ni yé.

Iya nko tá, etc.

Idya-nko-tá, procede del yoruba *idya-ko-tá* ("peleas, riñas",

Toque lucumí de tambores batá.
9° del Oru del Igbođu, a OSAIN.

allegro

The musical score is presented in two systems, each with three staves. The top staff is the bass line, the middle staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system is labeled 'Okónkolo' and 'Itótele'. The second system is labeled 'Iyá'. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and rests, and ends with a double bar line.

Fig. 52.—Toque de batá, a Osain.

“no” “producir, gritar, disparar, derramar, imprecicar, etc.”) *Ko kpa ni idyé* significa “No muertes por rivalidades”.

Toque 8. A *Babalú Ayé*.—Se dice *Ibá ibá ogguede má*. Este toque es una sola “conversación, que dice:

*Iba ibá,
Ogguede má.
Mole yé.*

Ka ké, Ka ké, Ka ké.
Molé yan ta,
Mole yé.

Esta "conversación" del tambor en yoruba parece ser como sigue: *Ibá* "reunión o mitin", *Ogué* "elegante, figurín", *dé* "aliviar el dolor", *ma* "partícula continuativa", *mole* "en tierra" o "brillante", *yañ* "caminar con arrogancia", *ta* "ir" de un lado para otro", "brillar", etc., *yé* "fuerte de salud", *ka* "arrogante", *ke* "proteger". Son voces adulatorias y deprecatorias al *oricha* de la enfermedad para que a uno le alivie el dolor, lo mantenga sano, fuerte y con andar arrogante y presuntuoso.

Este toque a *Babalú Ayé* (Figura 51) se canta fuera del sagra-rio con las mismas palabras. El solista dice sólo: *Iba iba agguede nuá*, y el coro responde con lo restante, añadiéndole:

Bákini, bákini, bákini.

Ba ki ni quiere decir *agba ki ni*, "salvador, saludos, debemos".

Mientras se canta se hecha agua al suelo y todos mojan en ella sus dedos, se los pasan por la frente y el occipital, y luego besan la mano; es una manera de santiguada para inmunizarse contra las enfermedades.

Toque 9. A *Osain*.—Se llama *Kuru kuru be te*. Estas palabras quieren decir *ku* "muerte", *ru* "apartar", *be* "verbo auxiliar", *te* "rendir culto". Tiene un ritmo y dos "conversaciones". En la Habana no se le canta a este santo fuera del *igbodu* pero si en regiones del interior de Cuba. (Figura 52).

Toque 10. A *Osun*.—Tiene tres ritmos, alternando con "conversaciones". No se canta. A este *oricha* sólo se le canta a voces solas en los ritos crípticos. Una de las "conversaciones" quiere decir: "*Ti ya dimú. Babá dimú. Osun moyuba aré*. Estas voces en yoruba dicen así: *A-tí* "prefijo que sustantiva un verbo", *dyá* "pelea o peleador", *dimú* "sujetar", *Baba* "padre", *Osun* "el *oricha* de la hechicería", *moyuba* "hablar con reverencia", *aré* "un título de gran honor" o "tener razón". (Figura 53).

Toque 11. A *Obatalá*.—Con seis ritmos. Los cuatro primeros se pueden cantar fuera del *igbodu*. (Figura 54). Con este mismo toque afuera se canta diciendo:

Je, je Jékua, o.
Jékua, Babá, Jékua, o.

Toque lucumí de tambores batá.
10° del Oru del Igbodu, a OSUN.

1.

All. Te

Okónkolo

Itótele

Iyá

Continúa.

Fig. 53-I.—Toque de batá, a Osun.

Sus palabras significan: *Jé* “¡si!”, *kpa* “maravilloso”, *babá* “padre”.

Antes del sexto ritmo hay una “lengua” que dice:

O ti ka mbó, kara la mbo.

Mbo le, mbo le, mbo le mbo.

Toque lucumí de tambores *batá*.
10° del Oru del *Igbodu*, a OSUN.

11.

The musical score consists of two systems of three staves each. The top staff of each system contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A vertical bar line is placed after the first measure of each system. The piece concludes with the word 'Fin.' at the end of the second system.

Fig. 53-II.—Toque de *batá*, a *Osun*.

Estas palabras acriolladas son en yoruba las siguientes: *O* “partícula de asentimiento o de futuro”, *ti* “haber o tener”, *ka* “poner encima”, *ñgbo* “¡aquí! ¡mira!””, *kará* “en alta voz” o *kari* “poner en la cabeza”, *lai* “para siempre”, *le* “encima, fuerte”.

Se alude a *Obatalá* “diosa de la cabeza”, que se la tenga siempre enhiesta.

Toque lucumí de tambores batá.
11° del Oru del Igbođu, a OBATALA.

1.

Modto

Okónkolo

Itótele

Iyá

Continúa

Fig. 54-I.—Toque de batá, a Obatalá.

Toque 12. A *Dadá*.—Con dos ritmos, que afuera pueden cantarse. Nótanse en ellos algunos raros contratiempos. (Figura 55).

Toque 13. A *Oggué*.—Toque de los más sencillos, con un solo ritmo, “liso”, que en público puede cantarse. (Figura 56).

Toque 14. A *Ayayú*.—Con dos ritmos, que nunca se cantan

Toque lucumí de tambores batá.
11° del Oru del Igbodu, a OBATALÁ. 11.

The image displays a musical score for a batá drum performance. It consists of two systems of three staves each. The top system begins with a vertical bar line. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accidentals across the staves. The bottom system also features a vertical bar line and continues the musical piece. The notation is dense and characteristic of traditional African drum notation.

Continúa.

Fig. 54-II.—Toque de batá, a Obatalá.

ni en el *igbodu* ni fuera. Cuando este toque se hace en público para llamar a ese *oricha*, se dice un “rezo” a manera de canto llano, sin acoplarse al ritmo de los tambores. (Figura 57).

Toque 15. A *Orunla* o *Ifá*.—O sea al dios del oráculo o de la adivinación, cuyos sacerdotes son los *babalaos*. (Figura 58).

Toque lucumí de tambores batá.
11° del Oru del Igbođu, a OBATALÁ. III.

The image displays a musical score for a batá drum performance. It consists of two systems of three staves each. The top staff of each system contains rhythmic notation with various note values and rests. The middle and bottom staves contain melodic notation with notes, rests, and bar lines. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs (double dots). The notation is in a style typical of Cuban folk music manuscripts.

Fin.

Fig. 54-III.—Toque de batá, a Obatalá.

Toque 16. A *Ibedyí*.—Es una especie de “conversación” o “lengua” que lleva el *Iyá* con el *Itótele*, la cual se puede cantar afuera, como sigue:

Ibedyi imó be,
Kum imó bé.
Iñá reré.

Toque lucumí de tambores batá.
12° del Oru del Igbodu, a DADÁ.

all.^o

Okónkolo

Itótele

Iyá

Fig. 55.—Toque de batá, a Dadá.

Kele kele ya.
Alá ba ñá idó un.
Iña rere.
Kele kele ya.

Ibedyí significa los dos *orichas* que son niños gemelos o “jimaguas”, *Imo* “entender”, *be* “saltar”, *kuñ* “estar ocupado aquí y

Toque lucumí de tambores *batá*.
13° del Oru del *Igbodu*, a OGGUÉ.

allegro.

The musical score consists of four staves. The top staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing four measures of music with notes marked 'f.'. Below it is a staff labeled 'Okónkolo' with a 7/4 time signature, containing two measures of music with notes marked 'z'. The third staff is labeled 'Itótele' and is empty. The bottom staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing two measures of music. The word 'Iyá' is written below the bottom staff.

Fig. 56.—Toque de *batá*, a *Ogué*.

allí”, *idya* “luchar”, *rere* “buenamente” o “saltar”, *kele kele* “suavemente”, *ya* “vivamente”, *alaba-ña* “compañeros de *aña*”, *idoñ* “dulzura, agrado”. Son epítetos dirigidos a los juguetones *Ibedyí*.

En tanto, el *okónkolo* lleva el fondo musical de la “conversación”. (Figura 59).

Toque 17. A *Orichaoko*.—De un solo ritmo, que se interrumpe por una “conversación”, se retorna después al mismo ritmo y concluye con otra “conversación” distinta. Se solía cantar afuera, pero eso ya se ha perdido; el último *akpuón* que lo sabía fué Miguel *Ayái*, muerto hace unos diez años. (Figura 60).

Toque 18. A *Changó*.—Con tres ritmos breves. No se toca afuera, salvo como saludo a un *Onichangó*. Este toque es el denominado *didi-la-ro*. Entre las notas reiteradas del ritmo, el *itótele* “habla” esa “lengua”. (Figura 61). Alude a *Changó*, el *oricha* que tiene atados (*didi*) los truenos (*aro*). Metafóricamente en criollo y con sentido erótico se suele traducir que “la cintura está haragana” o sea que está “atada” y no truena o trabaja. Probablemente se trata de un juego de palabras, por influjo de los vocablos, *idi* “nalgas” y *arón* “enfermedad”. La “cintura”, o sea el conjunto de los músculos anteriores y posteriores que ejecutan los bailes eróticos, se dice en Cuba *igbadi*, o sea *ígba* “la jícara” e *idí* “las nalgas”.

Toque lucumí de tambores batá.
14° del Oru del Igbodu, a AGAYÚ.

Allegretto

Okónkolo

Itótele

Iyá

Fig. 57.—Toque de batá, a Agayú.

Toque 20. A Oyá.—Es de carácter fúnebre, *maestoso*, se puede tocar y cantar afuera, con ademanes acompasados por el *iruke*. Tiene seis ritmos. Nótese en el ritmo del iyá los mal llamados “cinquillos” y “tresillos” de Africa. Dentro del tercer ritmo se oye una “lengua” que dice:

Toque lucumí de tambores batá.
15° del Oru del Igbođu, a ORUNLA.

ModTe

Okónkolo

Itótele

lyá

Continúa,

Fig. 58-I.—Toque de batá, a Orúnla.

Bayuba kan te.

Ba-yuba “hablar con reverencia al superior”, *kan* “tocar”, aludiendo al rito de tocar la tierra o el tambor, *te* “rendir culto”.

En el último se oye otra breve “lengua”. (*Figura 63*).

Toque 21. A *Ochún*.—Se llama *chenche kururú*. Este canto alude a *Ochún*, la diosa de los manantiales, arroyos y ríos. *Che*,

Toque lucumí de tambores *batá*.
15° del Oru del *Igbodu*, a ORUNLA.

II.

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system contains two measures, with a double bar line between them. The second system contains four measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a style typical of early 20th-century ethnomusicological publications.

Fin.

Fig. 58-II.—Toque de *batá*, a *Orúnla*.

“brotar agua de la tierra”, *ku* “correr por aquí y por allá”, *ru* “brotar como fuente, estar agitado, crecer”. Es una especie de “lengua” o “conversación” de varios compases, que se repite *ad libitum*. Afuera puede ser cantado para saludar a los *olochún*, y se “salsea”, es decir se canta y baila con “salsa” o *sandunga*, que es sal y pimienta, con salaz movimiento. (Figura 64).

Toque lucumí de tambores batá.
16° del Oru del Igbody, a IBEDYI.

Allgto

Okónkolo

Itótele

Iyá

The musical score consists of two systems of three staves each. The top staff is labeled 'Okónkolo', the middle 'Itótele', and the bottom 'Iyá'. The first system is marked 'Allgto'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The second system concludes with a 'Veg' marking.

Fig. 59.—Toque de batá, a Ibedyi.

Toque 22. A Yemayá.—Se llama *alero* o sea “azul”, que es el color de esa diosa del mar. Tiene tres ritmos, con un “puñado” de “conversaciones” y curiosos contratiempos. Se puede cantar afuera del *igbody* como “rezo”. Aquí el *iyá* puede introducir “lenguas” a su agrado. (Figura 65).

Este toque de Yemayá es singularmente

Al oirlo en

los tambores puede hacerse un experimento curioso, que os demostrará cómo el *iyá* es el principal personaje del trío. “Tapaos bien con vuestros dedos los dos oídos. Dejaréis de oír las voces, se extinguirán los zapateos de los danzantes, callarán los dos *itú* menores, pero el *Iyá* seguirá penetrando misteriosamente en vuestros oídos con sus voces, inacallables como el lenguaje de un dios. Acaso si rompiérais vuestros órganos de audición, aun seguiríais percibiendo ese lenguaje del Misterio, pues sus vibraciones os llegarían siempre a lo más recóndito de vuestro ser, como si os comunicaran la palpación de un supremo ritmo vital”.

Toque 23. Para *Obba*.—Con tres ritmos y una conversación. Puede acompañarse con canto en la sala del templo o *ilé* (*eyá aranla*) o en el patio, (*abán baló*). (Figura 66).

Toque 24 Para *Oddúa*.—Es de dos ritmos parecidos. Puede cantarse afuera. (Figura 67).

Aquí termina el *Oru del Igbodu*. Este no se cierra con un toque a *Eleggua*, como es usual en todas las ceremonias lucumís, porque este *oru* no se considera sino como introducción a la fiesta pública de tambor, canto y baile que luego tiene lugar en el recinto del templo pero fuera del *igbodu*, o sea en la sala (*eyá aranla*) y patio (*ibán baló*) del mismo templo (*Ilé-oricha*) con asistencia no sólo de los *olochas* o iniciados sino también de los profanos o *aberikulas*, *Aberikulá* significa “los vecinos o compañeros no iniciados que vienen a ver”. Y de los *aleyos* o extraños. Al final de la fiesta pública es cuando siempre se toca y canta un bello himno a *Eleggua*, el cual está entonado a estilo diatónico, probablemente porque es uno de los toques que con más frecuencia se tañe y siempre en público; por lo cual, a fuerza de pasar día tras día por los coros, ya se ha “acubanado”, adoptando la musicalidad mulata que es la popular.

Bien se comprende con esos ejemplos de la música religiosa africana, con sus bruscos cambios de ritmos a muy cortos períodos, cuán cierto es su contraste con la música “blanca” y su característica monotonía rítmica. La pluralidad de “viros” en los toques de *batá* es señal de ortodoxa africanía, pues es más notable entre los *olubatá* del denso núcleo lucumí que en el siglo XIX se formó en las zonas marginales de la Habana, a donde la música sagrada de los *batá* fué traída directamente de Africa. En cambio, por Matanzas los toques suelen ser menos complicados, por lo común sin tantos “viros” y de repertorio más pobre. Igual ocurre en las demás re-

Toque lucumí de tambores batá.
17° del Oru del Igbody, a OCHAOKO.

Andante.

1.

The musical score is arranged in two systems of three staves each. The top staff of each system is for the *Okónkolo* (bass clef, 2/4 time), the middle for *Itótele* (bass clef, 2/4 time), and the bottom for *Iyá* (bass clef, 2/4 time). The *Iyá* part includes rhythmic markings (3, 3, 3) under the notes. The score concludes with the word *Continúa.*

Fig. 60-I.—Toque de batá, a Ochaoko.

giones de Cuba, donde los ritos lucumís tuvieron poco o ningún arraigo y es ahora cuando allí se están difundiendo desde los centros culturales lucumís de la Habana y Matanzas. Por su parte la radiofonía de la Habana últimamente ha contribuido a propagar hacia el Oriente de Cuba algunos cantos de la santería lucumí; pero

Toque lucumi de tambores *batá*.
17° del Oru del *Igbodu*, a OCHAOKO.

II.

The musical score consists of two systems of three staves each. The top staff of each system contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves contain rhythmic accompaniment with a bass clef. The first system has four measures. The second system has four measures, with the first measure containing a repeat sign. The piece concludes with the word 'Fin.' at the bottom right of the second system.

Fig. 60-II.—Toque de *batá*, a *Ochaoko*.

los valores musicales más genuinos de los tambores *batá* por lo general se transmiten difícilmente por el aire, salvo por una sola estación perifónica de las muchas existentes, según dicen los mismos tamboreros deseosos de que ello se pueda perfeccionar.

En algunas orquestas de instrumentos afrocubanos los “llames” de los toques religiosos se ejecutan no por uno de los tamboreros

Toque lucumí de tambores batá.
18° del Oru del Igbođu, a CHANGÓ.

Mod Lu 1.

Okónkolo

Itótele

Iyá

Continúa

Fig. 61-I.—Toque de batá, a Changó.

sino por un *agógo* que inicia el ritmo; y en los ritos ararás esa función de anticipar los toques está a cargo de un *ogán*, o sea el instrumento parecido a la campana de hierro, de abertura lenticular y sin badajo interno, que los abakuás denominan *ekón*, con cuyo nombre es más conocido. Pero de todas estas combinaciones orquestales trataremos en otro libro.

Toque lucumí de tambores batá.
18° del Oru del Igbodu, a CHANGÓ.

II.

The musical score consists of two systems, each with three staves. The top staff of each system contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff contains a complex rhythmic pattern with triplets and rests. The bottom staff contains a simpler rhythmic pattern with eighth notes and rests. The score is marked with a double bar line and repeat signs at the end of each system.

Fin.

Fig. 61-II.—Toque de batá, a Changó.

Dediquemos ahora unos párrafos a los instrumentos percusivos de la orquesta *abakúa* o ñañiga, a su estructura y a sus valores rítmicos y tonales. Los tambores musicales de los ñañigos son cuatro. Uno grande, conocido por *bonkó encbemiya* y tres más pequeños de tamaño llamados *enkomo*; todos ellos verticales y unimembranófonos, con el cuero atirantado por un sistema de cordaje y cuñas⁴⁴. (Figura 68).

Toque lucumí de tambores batá.
19° del Oru del Igbodu, a YEGGUÁ.

allegretto.

1.

The musical score consists of three staves, each representing a different drum part. The top staff is labeled 'Okónkolo', the middle 'Itótele', and the bottom 'Iyá'. The music is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (double dots) indicating repeated rhythmic figures. The tempo is marked as 'allegretto'.

Continúa

Fig. 62-I.—Toque de batá, a Yegguá.

Analizada por Gaspar Agüero y Raúl Díaz la afinación de un buen tambor *bonkó enchemiyá* de nuestra colección, después de darle al parche la tensión usual y al simple oído, como hacen los tambo-
reros afrocubanos, resultó que del cuero de ese *bonkó* salían cuatro
sonoridades distintas o sean tres sonidos determinados y uno indeter-

Toque lucumí de tambores batá.
19° del Oru del Igbodu, a YEGGUÁ.

II.

The image displays two systems of musical notation for a batá drum piece. Each system consists of three staves. The first system shows a rhythmic pattern in the top staff, a melodic line in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The second system repeats the first two staves but leaves the bottom staff empty, with a 'Fin.' label at the end.

Fin.

Fig. 62-II.—Toque de batá, a Yegguá.

minado; tres notas y un ruido. El cuero del *bonkó*, afinado sólo al oído por el tamborero abakuá, como es usual, mediante la tensión de un sistema de cordeles atirantados por cuñas que se aprietan a macetazos, al ser comparada su tonalidad resultó que estaba afinado a un *FA* sostenido. Al sonarse esa nota en el piano la piel del *bonkó*, sin ser tocada, vibraba al unísono, como en ocasiones análogas vi-

Toque lucumí de tambores *batá*.
 20° del Oru del *Igbodu*, a OYÁ.

I.

Maestoso

Okónkolo

Itótele

Iya

Continúa .

Fig. 63-I.—Toque de *batá*, a Oyá.

bran las cuerdas de una guitarra según las notas que dé el pianista.

El primer sonido del *bonkó*, el “golpe engüecado”, es grave y se produce percutiendo en el centro del cuero con la mano derecha algo aconcavada. Su afinación era en *FA* sostenido, en la cuarta línea adicional inferior en la clave de *FA* en cuarta. (Figura 69-1).

El segundo sonido del *bonkó*, el “golpe tapao”, es agudo y se

Toque lucumí de tambores batá.
20° del Oru del Igbodu, a OYÁ.

II.

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system shows a rhythmic pattern in the top staff, a melodic line in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The second system continues the piece, featuring a melodic line in the top staff, a bass line in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, and ends with the word 'Continúa'.

Fig. 63-II.—Toque de batá, a Oyá.

obtiene percutiendo con la parte inferior de los cuatro dedos largos de la mano derecha en el canto del cuero y con la mano izquierda se “tapa”. Su nota fué un SOL sostenido en el cuarto espacio, en la misma clave del primer sonido. (Figura 69-2).

El tercer sonido, el más agudo del *bonkó*, el “golpe canteado”, se capta golpeando a la vez con las falanges extremas de los dedos

Toque lucumí de tambores *batá*.
20° del Oru del *Iqbodú*, a OYA.

III.

The musical score consists of four staves. The top staff features a melodic line with notes marked with accents (f). The second staff contains a rhythmic accompaniment with various note values and rests. The third staff shows a bass line with triplets and other rhythmic patterns. The bottom staff includes a final rhythmic flourish. The piece concludes with the word 'Fin.' at the end of the fourth staff.

Fig. 63-III.—Toque de *batá*, a *Oyá*.

índice de ambas manos *al canto* del cuero, resultando una nota de *RE* sostenido en el segundo espacio adicional superior en la susodicha clave. (Figura 69-3). Este sonido se capta también con la mano derecha dando en el borde con los cuatro dedos largos, o sea con el “golpe abierto”.

En fin, se saca un cuarto sonido del *bonkó*, “el golpe seco”. (Figura 69-4). Es un ruido indeterminado que se produce percutiendo a un lado del parche secamente, con la parte inferior de los cuatro dedos abiertos de la mano derecha, mientras el músico con su mano izquierda *tapa*, es decir interrumpe la continuidad de las vibraciones de la membrana, haciendo leve presión sobre ella. Así sale una sonoridad áspera y corta, como la de una tabla dando bruscamente sobre otra. Es sonido imperioso, diríase que de propósito coactivo. A veces este golpe se da con las dos manos a la vez, con lo cual se aumenta el ruido y así, de hecho, se gana en rigor una nueva sonoridad adicional del *bonkó*, por más intensa o ruidosa, que no deja de hacer su papel en la música de dicho tambor.

Puede aún añadirse que el músico hace a veces sus percusiones sobre el canto de la membrana del *bonkó* y según sea la mano que

Toque lucumi de tambores batá.
21° del Oru del Igbodu, a OCHÚN.

allegretto

Okónkolo

Itótele

Ivá

Fig. 64.—Toque de batá, a Ocbún.

golpea se derivan ligeras variaciones, o sean sutiles matices en la sonoridad.

Como observó el maestro Agüero, el *bonkó* venía a ser “como un piano de tres teclas”, que por sus distancias resultan la grave un *FA* sostenido, la media un *SOL* sostenido y la aguda un *RE* sostenido. A menudo en el *bonkó* se percuten dos golpes, como dos teclas a un tiempo, combinándose o fundiéndose así dos sonidos simultáneos, con lo cual la sonoridad da matices peculiares.

No quiere esto decir que las afinaciones indicadas se den siempre en todos los tambores *bonkó enchemiyá* que tañen los ñañigos, pues en otra experiencia realizada también con la colaboración de Gaspar Agüero y Raúl Díaz, los sonidos que se encontraron en el tambor *bonkó* fueron otros, o sean los siguientes. En el primer sonido un *LA bemol*, (de 3ª línea adicional inferior en clave de *FA* en 4ª) sonido grave producido al dar con la palma de la mano algo ahuecada, un golpe en el centro del parche. El segundo sonido fué un *La bemol* exactamente a la octava del anterior; nota aguda que se saca percutiendo el cuero en su borde sólo con los cuatro dedos largos. El tercer sonido fué un *MI bemol*, exactamente a la quinta del sonido anterior o sea del segundo. Y el cuarto tono del *bonkó* fué un ruido imprecisable.

Toque lucumí de tambores batá.
22° del Oru del Igbodu, a YEMAYÁ.

Lento. 1.

Okónkolo

Itótele

Iyá

Accelerando.

Continúa

Fig. 65-I.—Toque de batá, a Yemayá

Los otros tres tambores de los abakuás se llaman *enkomo* y son de menor tamaño. Los tonos que se obtienen de ellos también son varios.

El primer tambor *enkomo*, o sea el llamado *Obiapá* produce dos sonidos. El primero es el “golpe abierto” dado con los cuatro dedos largos sobre el canto. El sonido resultante es un *FA* sostenido, en

Toque lucumí de tambores batá.
22° del Oru del Igbodu, a YEMAYA.

The musical score consists of two systems, each with three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. A vertical bar line is placed after the second measure of each system. The word 'Continúa' is written at the end of the second system.

Fig. 65-II.—Toque de batá, a Yemayá.

el primer espacio adicional inferior en la clave de *FA* en cuarta. (Figura 69-5). El segundo sonido es el “golpe tapado” y da un *LA* sostenido del primer espacio de la clave de *FA* en cuarta línea. La percusiones como en el “golpe tapado” del *bonkó*, (Figura (69-6).

El segundo *enkomo*, o sea el *Kuchi Yeremá*, es susceptible de dos sonidos: Con un “golpe abierto” al canto se obtiene un *SOL*

Toque lucumí de tambores batá.
22° del Oru del Igbođu, a YEMAYÁ.

III.

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a forte dynamic. The middle staff contains a bass line with similar rhythmic patterns. The bottom staff contains a bass line with a different rhythmic pattern. The second system continues the piece, featuring a more complex rhythmic pattern in the top staff and a bass line with a different rhythmic pattern. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Continúa

Fig. 65-III.—Toque de batá, a Yemayá.

sostenido, en el cuarto espacio; en clave de FA. (Figura 69-7), Y con un “golpe cerrado” se saca un DO natural, en clave de FA en primera línea adicional sobre el pentagrama. (Figura 69-8).

El *enkomo* tercero, o *Binkomé* ocasiona una sola nota, en “golpe abierto”, o sea el FA natural, en el primer espacio en clave de SOL.

Toque lucumi de tambores batá.
22° del Oru del Igbodu, a YEMAYÁ.

IV.

The image shows a musical score for a batá drum piece. It consists of two systems of three staves each. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and repeat signs. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system ends with a double bar line and the word 'Fin.' written below the staff.

Fig. 65-IV.—Toque de batá, a Yemayá.

(Figura 69-9). No se usa en este tambor el “golpe tapao” como en los anteriores. Este tambor es el de nota más aguda, se tañe siempre “a tiempo” y es el que “lleva el compás”; al revés de lo que ocurre en la música “blanca”, en la cual esta función del acompasado está a cargo del bajo. Con el maestro Amadeo Roldán, desgraciadamente fallecido en la plenitud de su potencia artística, ya

allgto Toque lucumí de tambores batá.
23° del Oru del Igbodu, a OBBA. 1.

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system includes staves for *Okónkolo*, *Itótele*, and *Iyá*. The second system includes a staff for *Continúa*. The music is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. Vertical bar lines separate the measures, and a double bar line is used to indicate a section break. The tempo marking *allgto* is written at the beginning.

Fig. 66-1.—Toque de batá, a Obba.

habíamos tratado de estudiar la pluritonalidad de los tambores ñañigos. Conservamos un apunte, precisamente del 16 Julio 1927, acerca de las tres notas del *bonkó*; pero sólo dedicamos una sesión a ese estudio y dudamos si él lo prosiguió después por su propia cuenta. Según el Maestro Roldán, de un *bonkó* se obtenían tres notas: la tónica, otra a la 5ª de esa tónica y otra a la 8ª superior.

Toque lucumí de tambores *batá*.
23° del Oru del *Igbodu*, a OBBA.

11.

The musical score consists of two systems of four staves each. The top staff of each system contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves contain accompaniment with a bass clef. The bottom staff of each system contains a bass line with a bass clef. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system has four measures, and the second system has four measures. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fin.' written below the final measure.

Fig. 66-II.—Toque de *batá*, a *Obba*.

Además de esos cuatro tambores, la orquesta ñañiga cuenta con tres instrumentos percusivos más que se tañen siempre con aquéllos, a saber: el *ekón*, los *erikundí* y los *itónes*.

El *ekón* es un instrumento metálico a manera de una campana hecha de dos planchuelas triangulares de hierro soldadas por sus bordes menos por uno, con una abertura de forma lenticular, el cual

Toque lucumí de tambores *batá*.
24° del Oru del *Igbodu*, a *ODDÚA*.

alto

Okónkolo

Itótele

Iyá

Fig. 67.—Toque de *batá*, a *Oddúa*.

se sujeta con una mano por su mango que está en su cúspide y se percute con la otra por medio de un palito. Según sean los lugares del golpe producirá dos sonidos distintos. (A) Si se da en la parte más ancha de la campana, brota un *FA*, del primer espacio de la clave de *SOL* en segunda. (Figura 69-10). (B) Si se hiere el instrumento en su parte estrecha, la más próxima al mango, da un *LA*, en



Fig. 68.—Orquesta de música abakuá o ñáñiga.

el segundo espacio de la clave de SOL en 2ª. (Figura 69-11). Esta afinación se refiere al *ekón* por nosotros examinado, pero puede ser otra en los demás instrumentos de ese género; si bien produciendo siempre dos tonalidades, alta y baja.

Los *erikundí* son un instrumento doble, a manera de dos sonajeros cónicos hechos de tejido de cestería y forrados de tela, o sogá

Tonalidades de los tambores ñáñigos.

Bonkó enchemiyá. 1 2 3 4

Obiapá. 5 6

Kuchí yeremá. 7 8

Binkomé. 9

Ekón. 10 11

Fig. 69.—Tonalidades de los tambores y del *ekón* de los ñáñigos.

entretejida, y cerrados en su parte inferior por sendas cortezas de güira. Uno de los *erikundí* da un sonido indeterminado o ruido grave y el otro da uno agudo.

Además de los *erikundi* se tocan dos *itón* o *itónes* (castellanizando el vocablo), que en lenguaje efik quiere decir “palitos”. Con

éstos se percute rítmicamente en la parte inferior de la caja leñosa del *bonkó enchemiyá*, produciendo por lo general dos tonos, alto y bajo.

Los tres *enkomo* y los demás instrumentos de los ñañigos en sus toques tañen cada uno su respectivo ritmo siempre a 2 por 4, sin variaciones. Estas las hace el *bonkó*, quien ejecuta y selecciona a su gusto las frases tradicionales, con tal variedad que se dice de este tambor que “habla”, como también del *iyá* de los lucumís. El *bonkó* tañe una tras otra distintas frases musicales del repertorio ancestral, sin orden predominante, para que a su tonada baile el *íreme* o “diablito”. El *bonkó enchemiyá* da sus toques combinándolos con las melodías de las voces, salvo en los cantos funerarios en los cuales aquel tambor no interviene, tocando solamente los tres *enkomo*; si bien antaño en los *enyoró* sólo era tañido uno de éstos, el *cuchí yeremá*, según la tradición. Este silencio de los tambores abakuás, en ciertos casos de música funeraria, concuerda con las tradiciones africanas. Así ocurre, por ejemplo, en ciertas celebraciones anuales que se hacen en la ciudad sagrada de los yorubas, en *Ifé*, para conmemorar su gran victoria contra los *ibos*, sus enemigos fronterizos; allí a pesar de su alegría colectiva, el sonido de los tambores es suspendido y se sustituye por el de las palmas de las manos, en atención a que la mujer heroína que hizo posible el triunfo de los de *Ifé*, por haberse apoderado ella del secreto de sus enemigos, tuvo que ofrendar a los dioses la vida de su hijo único y ese gran dolor de la patriótica madre no ha sido olvidado por sus compatriotas⁴⁵. También en los ritos mortuorios de afrocubanos de otras oriundece étnicas se prescinde de los tambores y éstos se sustituyen con otros instrumentos.

Puede hallarse una ejemplificación semiográfica de la música abakuá o ñañiga en la *partitura* de la *Figura 70*. Como en dicha *partitura* se advierte, ésta se compone de seis ritmos combinados; cada instrumento toca el suyo, salvo los *erikundí* y los *itónes* que de consuno tañen el mismo. En total, seis ritmos fundidos en uno y como 10 notas y varios ruidos enlazados en la tupida entretejadura. Mientras los demás instrumentos ejecutan constantemente la misma música, el *bonkó* varía sus ritmos cada vez que se repite el toque abakuá. Véanse algunos ejemplos de tales variaciones en la *Figura 70*, al final.

Al comenzar un toque la música abakuá, da la salida el tambor *Obiapá*, que por eso es llamado “salidor”; pero a los dos o tres com-

Partitura de un toque ñañigo.

allgto. 1.

The musical score is written for five instruments in 2/4 time. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The instruments and their parts are:

- Ekón:** Treble clef, 2/4 time. Features a triplet of eighth notes in the first measure of the first ending.
- Erikundí e itones:** Treble clef, 2/4 time. Features a triplet of eighth notes in the first measure of the first ending.
- Binkomé:** Treble clef, 2/4 time. Features a triplet of eighth notes in the first measure of the first ending.
- Kuchí yeremá:** Bass clef, 2/4 time. Features a triplet of eighth notes in the first measure of the first ending.
- Obiapá:** Bass clef, 2/4 time. Features a triplet of eighth notes in the first measure of the first ending.
- Bonkó enchemiyá:** Bass clef, 2/4 time. Features a triplet of eighth notes in the first measure of the first ending.

Below the staves, the word *Continúa.* is written, followed by a key signature change to one sharp (F#) and a final measure with a double bar line.

Fig. 70-I.—Partitura de un toque ñañigo.

pases, ya estabilizado el ritmo en todos los tambores, el *Bin-komé* es de éstos *enkomo* el que lleva el compás, o sea el tambor de tono más agudo. Lo mismo que ocurre en la orquesta *lucumí* de los tambores *batá*, donde tampoco es el bajo el que tiene a su cargo el acompañamiento, como siempre ocurre en la música “blanca”. El *binkomé* lleva el ritmo básico, el *obrapá* le hace contrapunto, y el *Kuchí yeremá* hace contrapunto a los dos. El *bonkó* “habla”.

Partitura de un toque ñáñigo.

II.

Continúa

Fig. 70-II.—Partitura de un toque ñáñigo.

Los ritmos típicos del *ekón* y de los *itónes* son, entre los afroides de Cuba, los que con más frecuencia se suelen oír, aún hoy día, en las campanas de ciertas iglesias populares, cuando los vivarachos monigotes se suben a repicar los bronces benditos en ocasión de procesiones y otros ritos de regocijo. Sincretismo, tan espontánea co-

Partitura de un toque ñáñigo. Variantes del Bonkó.

The image displays a musical score for a ñáñigo rhythm, consisting of six numbered staves (1-6) and a final section labeled 'Fin.'. Each staff is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth-note runs, and is accompanied by guitar chords indicated by numbers 1-7 and sharp symbols (#) on the staff lines. The score is marked with 'III.' at the end of the first staff and 'Fin.' at the end of the sixth staff.

Fig. 70-III.—Partitura de un toque ñáñigo.

mo ingenua, por la cual los “diablitos” se suben a los campanarios a tocar “como unos ángeles”.

La música de los ñáñigos es igual en cualquiera de sus ritos, en instrumentos, ritmos y melodías, pero se diferencia en que el *tempo* de su ejecución es *vivace* en el rito *efí* y algo *lento* en el rito *efó* y en el uso de ciertos instrumentos musicales, distintos sólo en algunas liturgias. Según las tradiciones acerca del origen de la hermandad ñáñiga en Africa, fueron los *efí* quienes aportaron a su formación la orquesta susodicha. Sólo el *ekón* es de origen *efó*.

También brindan varias tonalidades los tambores de las llamadas *tumbas francesas*, que son de origen haitiano, cuyas membranas están atesadas por medio de clavijas o “tarugos”. Así lo hemos podido comprobar en varias orquestas de *tumbas francesas* de las que perduran en Santiago, Guantánamo y algún otro lugar de las comarcas levantinas de Cuba. Pueden observarse algunos ejemplos de los matices tonales de las *tumbas francesas* en las transcripciones de los rítmicos toques del percusivo xilofónico *Katá* en el baile *Babul* o el *Batiré* y los del tambor unimembranófono *Premier* de los toques del *Mangansila*, el *Cobrero*, el *Makotá* y el *Masón*, hechas por el folklorista guantanamero Rafael Inciarte Brioso. En esos toques, particularmente en los del *Katá*, que es un tambor todo él de madera, no se trata sino de “ruidos”, alto y bajo, si bien en el pentagrama han sido señalados por el músico como notas precisas (el *Do* y el *Sol* naturales) sólo por vía de aproximación, como pudieran ser otras notas análogas. (*Figuras 71 a 76*).

En los tambores clavados, o sean aquellos en los cuales la tensión se obtiene por el calor del sol o del fuego, también se advierten diversas tonalidades en cada uno, que dependen de su construcción, su tamaño, su afinación circunstancial y muy cambiadiza y de la técnica del instrumentista. Por ejemplo, en un tambor congo clavado, unimembranófono, de los que se afinan al fuego, se han obtenido las siguientes cinco sonoridades: (A) Golpe “canteado”. Dando con dos dedos de cada mano en el canto del cuero, se produjo un sonido compuesto de un *FA* sostenido en cuarta línea y en resonancia un *DO* sostenido a la quinta de dicho *FA*. (*Figura 77-1*). Esta misma nota se obtiene con un “golpe *tapao*”. (B) Golpe “abierto” con cuatro dedos en el centro del parche, dió un *FA* sostenido en el primer espacio adicional inferior, en la susodicha clave. (*Figura 77-2*). (C) Golpe “engüecado”, con la mano en el

centro del cuero. Produjo una nota de *FA* sostenido de la cuarta línea adicional inferior. (*Figura 77-3*). (D) Golpe “seco”, con los dedos abiertos en el canto del tambor. Un ruido impreciso entre un *FA* sostenido en cuarta línea y un *LA* sostenido. (*Figura 77-4*) (E) Ruido más agudo, dando con una mano un golpe seco en el caso D y “tapando” con la otra las vibraciones.

De los dos tambores de *makuta*, en el *nzumbí* se dan por lo menos un “golpe seco”, como en el D y un “golpe engüecado”, como en el C. En otro tambor emparejado se toca un golpe como el D y otro como el B.

De los demás tambores unimembránofonos afrocubanos también se obtienen varios tonos. En los corrientes tambores de *bembé* y de *rumba columbia* se sacan tonos distintos según sea golpeado el parche vibrante, mientras se aprieta con el codo izquierdo en su centro o en su borde, dando la percusión con toda la palma de la mano o sólo con los dedos. Además, los tocadores producen en ellos otro efecto de sonoridad corriendo el codo del centro al borde del cuero.

En el parche del tambor que en la música afrocubana es conocido por *conga* se captan cuatro tonalidades: la más grave, si se toca en el centro con la mano “engüecada”; menos grave, si ahí mismo se da un golpe seco con la mano abierta; aguda, si se percute en el borde con los cuatro dedos “trancados”; y más aguda, si sólo se golpea con dos dedos, el índice y el del corazón. Algo parecido ocurre en cualquier otro gran tambor “de candelá”.

Los tonos sacados de esos tambores unimembránofonos suelen ser menos precisos que en los *batá*, sobre todo en los de cuero clavado. que se templan con el calor, lo cual produce una tensión muy insegura y variable. Pero, en todo caso, de ahí sale también una línea melódica de tonos entrelazados con la greca de los ritmos.

El melodismo de los tambores africanos se acrece por el hecho de que en la música negra nunca toca un tambor sólo; por lo general se tañen varios tambores conjuntamente. Lo menos dos, como en los toques congos de *makuta*; por lo común tres, como en ciertos toques ararás, y en los congos de *yuka*; cuatro, como en la música ñañiga; cinco, como en algunos ararás o iyésás, y seis en los ritos lucumís, si se tiene en cuenta que en los *batá*, por ser ambipercusivos se tocan seis membranas, cada una de las cuales contribuye con sus peculiares sonidos tonales al encadenado de ritmos y melodías. En

Toque del Katá.

Fig. 71.—Toque en un tambor xilófono *katá*.Ritmo del Katá en *Babul*.Fig. 72.—Ritmo de *tumba* en toque *Babul*.

Ritmo del Premier. Toque de Mangansila.

Fig. 73.—Ritmo de *tumba* en toque *Mangansila*.

Ritmo del Premier. Toque de Cobrero.

Fig. 74.—Ritmo de *tumba* en toque *Cobrero*.

Ritmo del Premier. Toque del Makotá.

Fig. 75.—Ritmo de *tumba* en toque *Makotá*.

venteños estilan un canto en los velorios de niños titulado *mampulorio*, voz que acaso tenga alguna relación en las raíces del *montopolo* santiaguero.

No hay tambores en Cuba que no experimenten usualmente en manos de músicos expertos la combinación de esas variaciones de tonalidad, que enriquecen el trenzado rítmico con matices melódicos. Es un aprovechamiento empírico, sutil, exquisito, acaso un tanto inconsciente; y por lo general falta de aprecio técnico por los blancos. Es curioso el caso, varias veces acontecido con nosotros, de maestros de música competentísimos y de autores renombrados, quienes al indicarles los tonos melódicos de los tambores afrocubanos, en seguida nos los negaron en absoluto, para convencerse luego con el análisis experimental. Jamás habían tenido en sus manos un *ilú* ni un *bonkó*. De un lado práctica de arte pleno pero sin teoría; del otro teoría imperfecta por falta de un estudio objetivo del arte popular y nacional en su realidad cabal y verdadera.

Parece que Walter Goodman,⁴⁷ perspicaz viajero que por 1873 visitó a Cuba, se dió cuenta de esas vibraciones tonales que brotaban de las rústicas orquestas negras de sólo instrumentos percusivos. Aludiendo a una *musicanga* santiaguera, probablemente una *carabalí*, compuesta de un tambor grande y varios pequeños y manuales, unas cónicas "maracas" de cestería, un arpa monocorde hecha de una caña encurvada, y un guayo o rallador, dijo: "En tal esquemática orquesta hay armonía y ríase de ésto quien pueda. No sale de ella propiamente una tonada pero podéis encontrar todas sus luces y sombras, el esqueleto diríamos de una tonada, y si tenéis imaginación musical os será fácil hallar la melodía". Pero el escritor inglés no pasó de esa observación y el melodismo de tales instrumentos siguió ignorado en el análisis musicológico, y confundidos prácticamente sus valores con los muy ostensibles del ritmismo de los tambores, en ese proverbial "no sé qué" diabólico de las músicas populares cubanas a que se alude cuando no se pueden explicar las causas de sus irresistibles atractivos sensuales, lo mismo que se dice en Cuba de los encantos inefables de sus mujeres cautivadoras. Y hay que confesar que está bien dicho "no sé qué", porque de la música afrocubana es mucho lo que fascina pero "no se sabe".

La principal razón de la ignorancia que tenemos los blancos de la musicalidad tonal de los tambores de los negros, proviene de que los únicos tambores que en la música eurooccidental se usan desde hace siglos, (*tamboriles*, *atabales*, *tambores*, *timbales*) se tocan con "ba-

queta”, “palillos” o “bolillos” y no a “mano limpia”. Con los “palillos” no se pueden sacar de una membrana las tonalidades que se logran tañéndola “a mano limpia”. En Cuba la mayoría de los tambores africanos y afrocubanos se tocan a mano; pero algunos hay que se percuten con palillos de formas distintas; y cuando se quiere obtener varios valores tonales con estos tambores “apaleados”, sólo pueden lograrse multiplicando las membranas, o sea el número de tambores. Con los palillos, a baquetazos, el cuero dará su ruido, o sonido (si está templado como en los timbales), y las vibraciones podrán producir formas sonoras diversas según la manera de percudir; pero tocando la piel con la mano desnuda, más caricia que golpe, aquélla podrá responder con una palabra disilábica o trisilábica, tonal y rica de matices. Al no aceptar los blancos que en sus fiestas y bailes se tañeran los tambores negros y transigiendo solo con los tambores secularmente conocidos por ellos, como los pastoriles o militares, perdieron la oportunidad de aprender esos melogénicos manoteos y manoseos del tambor. Fué uno de los curiosos hechos de la historia social de la música negra en tierra; blancas, que estudiaremos en otro lugar con mayor detalle. Ahora, cuando ya los tambores negros no necesitan ser tan apartados ni escondidos y van apareciendo, ya tolerados por su exotismo y también por las actitudes sociales ahora cambiadas, es cuando nos vamos dando cuenta de esos valores musicales que hemos ignorado, a pesar de tenerlos tan cerca.

Parece que ha de atribuirse a esos matices tonales de los tambores africanos y afrocubanos tocados a mano, la diferencia que se advierte entre la sonoridad de los “redobles” tañidos en las cajas, tambores o timbales de las bandas u orquestas “blancas” y la de los “repiques” que ejecutan los tambores de Africa y Cuba. En éstos no se imbrican tanto los sonidos, los cuales tienen tonalidades más sutiles.

Recordemos aquí los refinados virtuosismos de un negro cubano llamado Hipólito, músico timpanista que era de las grandes orquestas de ópera y sinfónicas, el cual espontáneamente matizaba los sonidos de los tímpanos, ayudándose con una mano que ponía suavemente sobre el cuero para “tapar” las vibraciones y a veces cubriéndolo con su pañuelo; sacando así inesperadamente de las membranas ciertas sonoridades sutiles, que ni el compositor ni la batuta habían concebido.

Otros instrumentos tenemos en la música afrocubana, aún poco

conocidos de los blancos, y muy típicos de la música negra de los *bembés* lucumís, que ofrecen esos valores tonales por los cuales la melodía va brotando en los surcos de los ritmos que trazan los percusivos. Son los llamados en yoruba *ágbe* o *aggüe* y conocidos generalmente en Cuba por *güiros*. Son simplemente unos güiros de gran tamaño, vaciados y de cáscara seca y endurecida, como en las *maracas*, sobre la que percuten numerosas semillas, cuentas o abalorios de vidrio, ensartados en sendas mallas o redes de cordelas que los envuelven de manera algo suelta por la parte externa. Aquellas se agitan y dan sonido cuando el músico golpea en el borde del güiro con su mano derecha mientras sujeta el instrumento con su izquierda por medio de una pequeña lazada insertada al borde de su abertura en la extremidad superior, o bien cuando toma el güiro con sus dos manos y, sin golpearlo con una de ellas, lo sacude a ritmo.

A veces, en el extinto cabildo habanero titulado *Changó Teddún*, vimos tañer un solo músico dos *ágbe* a la vez, uno en cada mano; pero no con la boca de los instrumentos hacia abajo, como se hacía en Dahomey, según Skeertchly. Tampoco hemos observado en Cuba que los *ágbe* se tañan como allí, mediante su percusión con un palito en la parte descubierta de su tez, en el cuello del güiro, a donde no llega la redecilla que los envuelve. Los *agbe* se atribuyen a la marítima diosa *Yemayá*, de oriundez gangá, lo cual parece explicar que tales instrumentos no sean propiamente de los cultos ortodoxos lucumís y que en Cuba no tengan ahora el carácter tan litúrgico como en su país de origen, pues aquí los cabildos gangás ha tiempo que se disolvieron y su gente siempre fué relativamente escasa.

Los *güiros* o *agbe* forman un trío, como los *batá*, los *enkomo* y otros instrumentos africanos. El primero es el más pequeño, llamado *Salidor*, porque es el que "sale". El segundo o mediano es conocido por *Dos golpes*, por razón de su papel en la elaboración de los ritmos. El tercero o mayor se dice *Caja*. (Figura 78). Pero en la orquesta de *ágbe*, como en la de los *batá* interviene otro instrumento, de carácter metálico, construído generalmente con el templeado hierro de una azada o *guataca*, a la que en lucumí se le suele llamar *agógo* o "campana", con evidente impropiedad.

Cada uno de esos cuatro instrumentos da sonoridades peculiares y distintas. No son afinables ni ajustables entre sí. La sonancia de los tres *ágbe* se produce empíricamente, por razón de su respectivo tamaño, de la resequedad de la cáscara, del tamaño de las cuentas

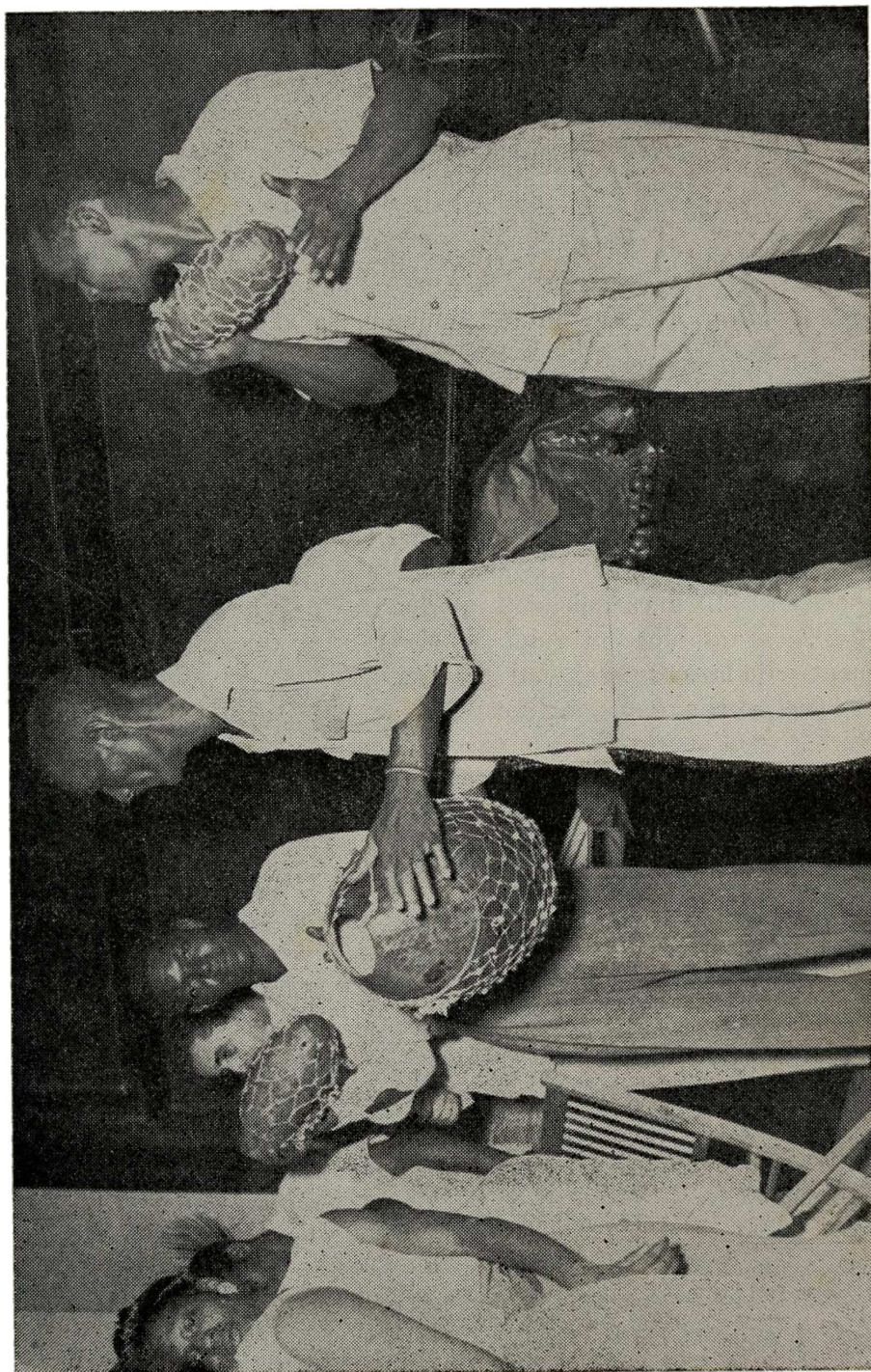


Fig. 78.—Orquesta de los tres guiros o ágbe y la guataca.

percutidoras y de la soltura de la red que las sostiene. Por eso cada "juego" de *ágbe* puede tener sonoridades algo diferentes de las de otro trío; pero en todo caso los de cada trío siempre se combinan entre sí por sus tonos correlativos de agudo, medio y grave. El sonido de la *guataca* depende del temple original de esa herramienta metálica. Los sonidos de los *ágbe*, por no ser ajustables como los de los tambores, no son tan precisos como en éstos. Los *ágbe* se parecen en esto a los *bombos*, *redoblantes*, *panderetas* y *castañuelas*; mientras los *batá*, *enkomo* y otros tambores se asemejan a los *timbales* o *atabales* por su posible afinación.

En el trío de *ágbe* examinado especialmente por nosotros con los maestros Agüero y Díaz, se comprobaron las sonoridades siguientes: El *ágbe Salidor* dió un *SI bemol* en el 2º espacio adicional inferior en la clave de *SOL* en 2ª, al ser percutido en su fondo o "culo" por el musicante. (*Figura 79-1*). Y, además, produce un ruido simultáneo, cuando al agitarlo las cuentas de la redecilla golpean en las teces del güiro. El güiro *Dos golpes* daba un sonido de *LA bemol* en la 2ª línea adicional inferior de la misma clave. (*Figura 79-2*). Y también un ruido adicional sacado de las consabidas cuentas de la red; pero, distinguiéndose en esto del *salidor*, sus ruidos suenan sincrónicamente con la percusión dada en el fondo del güiro (como ocurre siempre en el *salidor*) o suenan al ser agitado adrede el instrumento por el músico sin percusión manual alguna. Así pues, el güiro *Dos golpes*, combina sus sonidos tonales con sus ruidos indeterminados interpolando éstos entre aquéllos y acentuando así sus ritmos. El güiro *Caja o Mayor*, producía un *SI bemol* en el 3er, espacio adicional inferior en clave de *FA* en cuarta. (*Figura 79-3*). Y, además, el correspondiente ruido adicional y grave de sus gruesas cuentas al dar sobre la seca cáscara del *ágbe*. Una y otra sonoridad se daban simultánea o separadamente, a capricho del ejecutante en variados y complicados ritmos.

El músico del *ágbe* mayor o *cajero* es el "virtuoso" del trío, como ocurre con el *iyá* y el *bonkó*, que son los tambores mayores y graves de sus respectivas orquestas, y al revés de lo que sucede en las músicas blancas. Mientras el *salidor* y el *dos golpes* marcan siempre cada uno su propio ritmo, entretejiendo el mismo fondo rítmico constante, el *caja* hace los arabescos rítmicos a su antojo, dentro del marco básico. Por si esto no fuera bastante, con frecuencia el virtuosismo del *cajero* ejecuta caprichos, ora sacudiendo precipitadamente su güiro a manera de "trinos" o "trémolos", ora lanzándolo

al aire y recogiénolo de golpe entre sus manos y haciendo ademanes, siempre a compás, que por lo extravagantes suelen llamarse “visiones”. Diciéndole una vez a un frenético *cajero* que él hacía “payasadas”, nos dijo que ése era precisamente su propósito, con lo cual admitía cierto aspecto de histrionismo en los “floreos” de sus ejecuciones rítmicas. A veces en la orquesta de *ágbe* el *salidor* se cambia con el *dos golpes*, trocándose temporalmente sus papeles en la rítmica, ocasionando así unas variantes en los matices tonales. La *guataca* o *agógo* no tiene tonalidad precisa, pero coopera a ese prurito del músico negro de sumar a su orquesta los más heterogéneos timbres. En la *Figura 80* puede verse una *partitura* de la orquesta de *güiros*, con los respectivos tonos y ritmos de cada instrumento.

Tonalidades de los Güiros o Agbe.

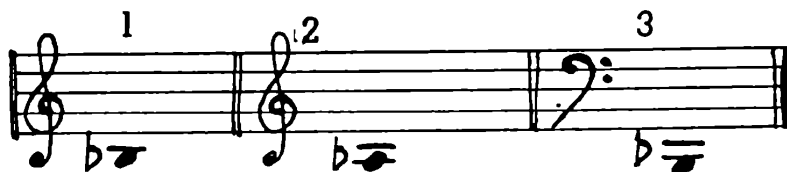


Fig. 79.—Tonalidades de los tres *ágbe*.

Los ritmos que se tañen por los *ágbe* son distintos a los de los *oru* de *batá*, son menos complicados en su contextura, y, aun cuando son frecuentes en las fiestas lucumís, hoy día no tienen carácter litúrgico. Antaño también eran diferentes los cantos que se entonaban al son de los *güiros*; pudiendo inferirse que ello era debido a que provenían de diversas oriundece étnicas. Hoy día, también en esto se está operando una sincretismo, los gentios de la santería suelen cantar al son de los *güiros* los himnos de los *orichas*, quebrantando así la tradición ortodoxa.

En un radio más restringido puede hablarse de otros instrumentos percusivos de los negros, con vibraciones tonales más o menos precisas. Como hemos dicho, al *ekón* o campana lenticular y sin badajo, se le captan dos tonos, y cuando simultáneamente se tañen dos *ekones*, los dos músicos suelen combinar tres tonalidades con sus ritmos. Hasta de las *maracas*, cuando suenan en pareja, se sacan dos tonos⁴⁸.

Partitura de un toque de Güiros o Agbe.

11.

The musical score is written on a grand staff with five systems of staves. The top system contains a vocal line with lyrics: "Ba le e ba le ag be ma de ko ro o ag be". Below the lyrics are rhythmic markings consisting of 'x' characters with '3' above them, indicating triplets. The second system contains a bass line with notes and rests. The third system contains a tenor line with notes and rests. The fourth system contains a bass line with notes and rests. The fifth system contains a bass line with notes and rests, ending with a double bar line and the word "Fin.".

Fig. 80-II.—Partitura de un toque de ágbe.

que sea trasatlántico y moderno, pidieron la repetición de uno de los movimientos. La emoción principal fué producida por un *solo de maracas* agitadas en el aire como dos coteleras en una orgía⁴⁹. Cuando Amadeo Roldán estableció algún sistema nuevo para indicar en el papel pautado ciertos sonidos típicos de la música afrocubana no olvidó el diálogo de las *maracas*, señalando cuándo debía tocar una de ellas, cuándo la otra y cuándo las dos. También captó las dos sonoridades que dan los *guayos* (con frecuencia llamados *güiros* por estar hechos de esos frutos de la güira, como los *ágbe*). Estos rústicos instrumentos dan dos sonidos, uno percutiendo sencillamente en su cáscara con una varilla (*golpeado*) y otro raspando

o frotando ésta sobre las ranuras o muescas lineales grabadas al efecto en dicha tez (*raspado*). Hasta en el repiqueteo de ese instrumento, de extracción cocinera, que fué de moda en las murgas afrocubanas de hace algún tiempo, conocidos por “*los sartenes*”; puede observarse el juego de dos tonalidades; pues “se tocan a primo y segundo (...). Uno de sus ritmos más corrientes es así: *Mi, Mi Si — Mi, Mi, Mi, Si, Si, Si, — Mi, Mi, Si*, repitiéndose *ad libitum*”, según observación del folklorista guantanamero Dr. Luis J. Morlote, en una conferencia que amablemente nos fué facilitada.

Curt Sachs observa también el nacimiento de algunas melodías en el placer que producen los diferentes tonos en ciertos grandes percusivos primitivos que baten los ritmos, sean éstos tubos de caña, haces de paja de arroz, pilones de majar granos, sonajeros de calabaza, etc. “Por esos medios, dice Sachs, se producen ruidos de vario colorido, cuyos dominantes intervalos forman una especie de melodía, en la confusión de alto y bajo, claro y oscuro, dentro de una base polirítmica que con frecuencia es harto compleja”. Especialmente los pueblos del Sudeste de Asia, añade Curt Sachs, han logrado refinar y “melodizar” los antiguos rítmicos instrumentos percusivos, intensificándolos y uniéndolos en una forma gloriosa. La simple pero opaca y excitante monotonía se ha trocado en seductora riqueza y espléndido colorido⁵⁰. En Cuba, por herencia africana, contamos también con la embrujadora “melodización” de los percusivos. En la *partitura* de música ñañiga que hemos dado, en la *Figura 70*, tenemos un interesante ejemplo de ello. Una orquesta de siete instrumentos percusivos: cuatro tambores, dos *erikundí*, un *ekón* y dos palitos o *itones*. Melodización de piel, metal, cáscaras y madera para acompañar los fraseos de los cantos rituales.

También hemos de citar las varias tonalidades que los negros sacan por un medio instrumental tan simple como el del palmoteo con sus manos. “Este, como el tamborero, es singularmente expresivo en Africa, dice Natalie Curtis Burlin, y no es una monótona reiteración pues goza de toda la riqueza rítmica del africano. Ni sus toques son meramente rítmicos, pues se colorean con muchos efectos tonales producidos sólo con golpear una mano con otra de diferentes maneras. Algunas veces una mano se ahueca para dar contra la otra, emitiendo un sonido grave y pastoso; en otras las palmadas se dan con las manos abiertas, con un sonido seco y agudo. Tales contrastes sonoros y las gradaciones de tono y volumen se lanzan al aire con tan raro sentido de los valores dinámicos que el

blanco oyente se asombra ante esas expresiones artísticas con medios tan rudimentarios (...). Ciertamente, parece como si todas las combinaciones de ritmos, acentos y tonos posibles con tan simples medios se hacen artísticamente por esa orquesta percusiva de sólo manos humanas”⁵¹. Aun cuando con menor técnica, es indudable que esos ricos palmeos, rítmicos y tonales, han dejado su resonancia en las músicas populares de Andalucía, Cuba y otros países infiltrados por las culturas africanas.

Esta complicación de ritmos, tonos, timbres y matizaciones de las orquestas de los negros africanos explica por qué es realmente imposible interpretar su música completamente en el teclado de un piano. Aún tratándose solamente de sus embrujadores ritmos con sus típicos “rellenos”, un solo piano no puede reproducirlos, y ésta es una de las causas materiales más importantes de que la música negra no se haya propagado más. En definitiva cada música sólo puede ser ejecutada por los instrumentos para los cuales fué compuesta, con aquéllos con que fué creada. Y los blancos jamás podrán dominar los secretos de la pantofónica música negra hasta que aprendan a tañer sus percusivos, sobre todo hasta que a “mano limpia” sepan mimar a sus tambores y hacerles “hablar”. Los negros ya han sabido hacer “hablar” a los violines de los blancos como éstos hacen; son éstos los que no han querido que en sus propias manos digan los membranófonos negros su inefable mensaje.

Muchas otras consideraciones cabría hacer acerca de cada uno de los instrumentos de la música africana, así en cuanto a su organografía, a su catalogación, a su valor mélico, a sus funciones sociales y a su distribución etnográfica, como tocante a las peripecias históricas y a las curiosísimas transculturaciones experimentadas en Cuba por aquéllos: pero todo ello es tema de uno de nuestros volúmenes ya terminados que esperan la publicación.

También dejamos para entonces entrar en detalles acerca de la gran inventiva que ha demostrado el criollo de herencia afroide para crear e introducir instrumentos nuevos con que dar mejor expresión a sus ideas musicales. Son varios los instrumentos de todo orden creados o transformados para la música afrocubana, sobre todo percusivos. Llevados unas veces por su propósito de sonorizar más y más el embrujo colectivo de sus ritmos de baile, apremiados en ocasiones por la falta circunstancial de sus viejos tambores, obligados en otras a disfrazarlos para que fueran admitidos, deseosos siempre de satisfacer sus anhelos de sonoridad con la me-

nor inversión de economía y el mayor rendimiento estético, los negros y sus hijos en Cuba han transformado y revestido "de blanco" sus instrumentos músicos, cuando no los han podido conservar intactos en la desnudez de su africanía, y han creado algunos sustitutos o complementarios, como esperamos que se verá con pormenores en nuestro próximo estudio acerca de *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*.

Esta admirable inventiva de los negros y sus descendientes para transculturar en América los instrumentos africanos y para crear otros nuevos que satisficieran en el ambiente social neomundano sus tradicionales necesidades estéticas no se ha manifestado exclusivamente en Cuba, dando origen a distintas soluciones históricas en los diferentes países de América y temas para muy interesantes capítulos de la etnografía musical en cuanto a la evolución organográfica según haya sido y sea en cada región territorial el juego de las diversas presiones sociales.

Ese antiguo proceso de la transculturación en los instrumentos de la música afroamericana aún no ha cesado y no parece que esté para cesar. El negro de nación o criollo ha adoptado ciertamente numerosos instrumentos musicales de las culturas eurooccidentales. No se ha resistido al aprendizaje de ninguno y con ellos ha logrado maestría y muchas veces aplausos ilimitados en todos los centros focales de la alta música, en uno y otro continente. Pero sí se ha resistido a abandonar sus ancestrales instrumentos cuando los de los blancos son incapaces de rendir aquellos originales e insustituibles valores estéticos que son aún desconocidos de la cultura eurooccidental, tales como las vibraciones de los tambores, las maracas y otros instrumentos de los negros. Y su genialidad lo lleva a inventar otros nuevos (la *clave*, el *bongó*, etc.) cuando las circunstancias le obligan a ello, traduciendo así, con novísimos medios por él creados, las vitales emociones inspiradas por sus abolengos.

Nos limitaremos aquí a señalar la muy reciente aparición de un nuevo instrumento afroamericano, ocurrida hace apenas tres años en la isla de Trinidad donde, como es bien sabido, predomina la población negra. En dicha Antilla, según refiere Earl Leaf,⁵² las músicas populares de los insulares trinitarios se expresaban sobre todo por bandas de instrumentos percusivos metálicos. Todavía por 1945 los instrumentos de tales bandas de música consistían en muy heteróclitos objetos de hierro, capaces de dar un sonido y con frecuencia sacados de la chatarra de los vertederos públicos. El ins-

trumento predominante en tales murgas era el tambor hecho de la mitad de una lata o férreo depósito cilíndrico de los que se usan para transportar líquidos, el cual producía un ruido mayor que el de los membranófonos africanos. Por algo los ingleses a ese recipiente cilíndrico le denominan "tambor" (*drum*), por lo mismo que en castellano se le dice "bidón". En el vernáculo de la bahía de la Habana se le dice *tambucho*. Mas esa banda de acero "sólo tenía ritmo y no melodía". Pero ya esta deficiencia instrumental ha sido remediada y la orquesta ahora puede atreverse con cualquier pieza clásica (según dice Leaf, quizá con sobrado optimismo, desde Handel a Beethoven, sin prescindir del *jazz*), gracias al invento del *ping-pong*. Este nombre onomatopéyico es el de un original tambor percusivo y todo él metálico, capaz de producir de cinco a catorce notas afinadas a voluntad.

Para hacer un *ping-pong* se toma un bidón de acero cortado por la mitad y la lámina de su fondo se prepara en la forja, doblándola, retorciéndola y martillándola hasta obtener las notas deseadas mediante su percusión, la cual se hace con un travesaño de silla cubierto en su extremo con un forro elástico sacado del desecho de una goma de automóvil. El conjunto, dice Leaf, produce un efecto musical, como una orquesta de *marimbas*. El *ping-pong* a los pocos meses de nacido ya era una "institución nacional", dice Leaf; pero el nombre de su genial inventor ya había caído en el olvido, como suele suceder casi siempre con los músicos, poetas y cantores de arte popular. Ahora las "bandas de acero" llevan a sus conciertos dos o tres *ping-pongs*, varios timbales de una a cinco notas, un *talk-talk* o percusivo hecho de bambú ("caña brava"), algunas *chachás* o marugas de latón, unos hierros y a veces una corneta; pero la calidad del rendimiento musical de ese conjunto depende casi enteramente de la de su grupo de esos *ping-pongs* o tambores metálicos y pluritonales.

Aun cuando en Cuba tenemos algo en orquestas populares que se acerca un tanto a esas músicas percusivas, con varios instrumentos metálicos, su melodismo es embrionario. El *ping-pong*, llevando a los tambores metálicos la técnica percusiva de la *marimba* y las posibilidades tonales y metálicas de la *marímbula*, puede producir una revolución en la música popular afroantillana. Quizás no sea aventurado vaticinar que antes de mucho habremos de ver en Cuba ese novísimo *tambucho* instrumental, engendro músico por cruzamiento del xilófono *balafón* o *marimba* con la metálica *sanza* o *ma-*

rímbula. No se entienda, sin embargo, que el *ping-pong* es simplemente una *marimba* con sus láminas de metal en vez de madera. El *ping-pong* sigue siendo como un *tambor*, pero con su caja y lámina de latón, en vez de ser de madera y de membrana. De todos modos, es evidente que la inspiración filarmónica del afroantillano sigue siendo creadora de instrumentos.

En la gran instrumentación de la música negra, sus instrumentos más valiosos son las cuerdas vocales. Sin duda, hay música negra consistente en cantos a voces solas. Así como hay entre ellos versos sin música y música sin versos, así tienen también música oral, o sea cantos, sin música de instrumentos. Comúnmente en Africa, como en Cuba, los cantos llevan acompañamiento de manos y pies, de tambores, güiros, maracas u otros instrumentos; pero fué una excesiva afirmación decir que los negros en sus cantos "siempre mezclan la voz al son de sus instrumentos",⁵³ aunque, por ser esto lo más frecuente en público, así lo hayan creído no pocos viajeros.

Las condiciones peculiares de la voz de los negros en los cantos, por sus timbres y su flexibilidad, llegan a influir en cierto modo en la estructura y maneras de la música instrumental, como ya hubimos de indicar, a causa de estar las líneas melódicas a cargo principalmente de las cuerdas vocales.

Las voces de los cantadores negros son de tan amplio registro que les permite ir "en cuerda floja" o *glissando* desde los bajos profundos a que descienden los cantores eslavos⁵⁴ hasta los agudos que recuerdan las voces de los eunucos de la Capilla Sixtina, según Coeuroy y Schaefner. "Los negros son apasionadísimos del canto y tienen buenas voces". "Las voces de los hombres son mejores que las femeninas y a menudo tienen la sonoridad de una profunda nota de órgano o una exquisita melancclía que esperamos no sea perdida por ellos".⁵⁵ "Los solistas negros, escribe André Gide, tienen una voz admirable, de cualidad totalmente distinta a la que nosotros exigimos en el Conservatorio. Es voz que a veces parece conmovida por las lágrimas y más cerca del sollozo que del canto, con bruscos acentos roncros y como desacordes, y luego, de repente, en seguida, algunas notas dulcísimas, de una desconcertante suavidad".

A esto contribuyen *natura* y *bebura*. Ciertas sonoridades se atribuyen generalmente, de un lado a la conformación anatómica de su cráneo, en el cual los espacios de aire son promedialmente más

numerosos y mayores que en los europeos, y en ellos se origina una peculiar resonancia⁵⁶; y de otro lado a su manera de emitir los sonidos, según la observaciones de Zora Neale Hurston. Si el canto del europeo, dice ella, se considera correcto cuando cada sílaba sale fluyendo naturalmente en una corriente de aire, en el canto del negro se utiliza no sólo la espiración sino también la aspiración. Así la salida como la entrada del aliento se adornan por el negro con sonidos. Coeuroy y Schaeffner admiten que el negro en sus cantos da “ciertos matices de entonación que no podrían ser expresados por ningún procedimiento gráfico”⁵⁷.

Es frecuente atribuir a los negros africanos, particularmente a ciertos pueblos, como los de Nigeria, el uso de la voz en *falsetto*. Según P. Amaury Talbot el falsete es allí empleado a menudo por los solistas⁵⁸. Basden, en cuanto a los negros *ibo*, señala que “en los coros se usa siempre la voz de falsete, y tan acostumbrados quedan los hombres a usar sus voces de esa manera que hasta suelen adoptar habitualmente ese tono en la conversación (. . .). Hay también cantos para ser ejecutados a una sola voz, en los cuales se emplea siempre la voz natural y no la de falsete, peculiar de los coros”⁵⁹. Esta manera de voces *in falsetto* parece haber influido en ciertos cantos bailables afrosudamericanos y antaño debió de oírse también en los cantos de ciertos negros en Cuba, pues de ello se quejaba hace medio siglo el crítico musical Serafín Ramírez. Aun hoy día es frecuente oír esas voces de falsete en los cantos de santería y en los *orilé*. Sin duda, se fué esfumando un tanto al irse perdiendo el uso del lenguaje africano, como se fué perdiendo la “fañosería” que era típica de los buenos cantadores guineos; no quedando sino cierta nasalidad que el maestro Gilberto S. Valdés nos describía “como eco nasal de la voz”, el cual aparte de la fonética del idioma puede depender de la conformación anatómica y de hábitos fisiológicos. Y también puede provenir en ocasiones del deseo del cantor negro de disimular su propia voz según la emoción que él pretende producir en su canto. A veces el negro al cantar quiere parecer de voz sobrenatural, como señalaron Hornsbostel y Sachs; canta de nariz, o como ventrílocuo, gargantea, grita y chilla, pero no trata de ser natural y libre como el cantante moderno. El negro gusta de enmascarar su voz. En ésta, como en sus ademanes y danzas, hay con frecuencia un algo de pantomima y de personificación de “lo otro”.

De todos modos, se mantiene en América cierta peculiaridad en

las voces negras de los cantos, aún en las que dominan completamente con gran éxito el *arte cantabile* de los blancos. “Por fiel que sea la interpretación de grandes cantantes “de color”, como Roland Hayes o Marian Anderson, siempre queda en ellas algo de la “interpretación negra”, o sea esa manera particular de envolver la nota en un halo de carne y sangre que la hace aparecer turbadora, esa manera ingenua de traducir por la voz más carnal la espiritualidad más recóndita”⁶⁰. En Cuba podemos presentar el notable caso de la tiple Zoila Gálvez, formada en conservatorios europeos, en cuyas voces se dan singularísimas inflexiones de ternura, únicas capaces de traducir canciones como la de cuna, titulada *Oggueré*, de Gilberto S. Valdés.

Cuando los ritos mágicos o religiosos se refuerzan por la conjunción activa de muchas personas, la música oral se convierte en *coro*, la instrumental en *orquesta*, la gesticulación ritual en *danza* y *ceremonia colectiva*. Y toda la música se transforma entonces en su estructura como en sus instrumentos para ajustarse a los nuevos requisitos. La fuerza del encantamiento crece cuando se suman en la canción muchas voces, las del creyente con las del sacerdote o mago, o las del grupo sectario, profesional o tribal, en función colectiva. Instrumentación de cuerdas vocales, cantos corales, orfeones espontáneos. Las pesquisas hechas por los Chadwick en pueblos antiguos y contemporáneos, tocante al origen y desarrollo de la literatura oral, tan unida primitivamente a la música, no les permite llegar a conclusiones en cuanto al canto por pluralidad de personas. Constan datos remotos de que al canto contribuían ya varios individuos, pero no se puede decir si éstos cantaban a una o por turnos. Parece que lógicamente hay que presumir la colaboración en el conjunto como surgida del diálogo cooperante en el rito desarrollado entre el mago o hechicero y el cliente que pide su auxilio intermediario. El coro se origina cuando el ritual mágico se realiza en interés colectivo. El hechicero entonces coopera con varios a la vez que le responden a coro.

En los coros los negros africanos, y los de Norteamérica, han logrado maravillas. “Desde un punto de vista musical nos inclinamos a ver que el canto negro es más encantador que su música instrumental”⁶¹. De los coros africanos dijo Gide, comparándolos con los blancos: “Nuestros cantos populares, cerca de éstos parecen groseros, pobres, simples, rudimentarios”⁶². “Los coros de los *ibos* son muy bellos”. En la oscuridad de la noche, aun cuando

nadie puede ver al líder, se mantienen con toda perfección el ritmo y la melodía. El número de coristas será mayor o menor, pero sus voces suben y bajan como la de un solo cantante. Ni una sola voz individual sobresale de las otras. No se pierde ni una fracción de tiempo en las entradas, ni se arrastra en los finales. Es encantador oír esos coros, y el forastero se asombra de la precisión con que el canto se ejecuta”⁶³.

V. Scoresby y K. Routledge⁶⁴ refieren cómo algunos centenares de personas, extrañas entre sí, se juntan en un canto con la precisión de un coro muy entrenado. A veces grupos distintos cantan un mismo himno al ir por diversos lados hacia un prefijado punto de reunión y es muy bello el efecto de oír aquellas multitudes, lejanas unas de otras, unirse en sus cantos aun antes de converger en el lugar de la cita.

Refiriéndose a ciertos cantos dahomeyanos, dice Herskovits: “Esos coros, formados por las esposas más jóvenes y atractivas del jefe, son quince a cuarenta coristas bajo la dirección de una mujer que actúa muy parecidamente a un maestro de coros de nuestra civilización europea. Los cantos son de varias estrofas y sus frases se caracterizan por extravagantes metáforas. Estos cantos se entonan al unísono con el solo acompañamiento de un gong y su *tessitura* es casi increíble para el oído europeo, particularmente cuando los cantantes pasan abruptamente del tono más alto al más bajo de sus escalas. También es notable el entrenamiento del coro, pues la eficacia técnica de esos grupos de mujeres, por su canto al unísono y su dinámica de matizaciones, es de la más alta calidad, juzgándola por cualquier modelo de coro a *capella*”⁶⁵. La música coral de ciertos pueblos africanos a varias voces recuerda por su armonía, según Hornbostel, la que estuvo en boga por Europa durante el siglo X.

La coralidad del canto, o sea la cooperación de las voces de varios individuos trae como ineludible requisito una mayor fijación de la métrica y del ritmo, de toda la estructura musical. El cantor, al no ser solo y tener que cantar con otros, pierde su libertad. Como dice Julián Ribera, “El coro popular necesita que las canciones sean de tipo constante, regular y bien conocido, para intervenir automáticamente o por rutina; pero el cantor solitario, no; la extremada regularidad en este último caso, no sólo es innecesaria, sino que constituye una traba impertinente para el poeta”⁶⁶. El coro, al

establecer fórmulas normativas de la expresión musical y conocidas de todos, se hace conservador. Y las fórmulas no sólo se perpetúan, sino que a fuerza de pasar reiteradamente por la colaboración colectiva, suelen refinarse hasta adquirir una modalidad que se ajusta al gusto popular y se hace tradicional. Esta es una de las razones por las cuales las músicas tribales son tan fijas y perdurables, porque son de expresión coral o colectiva, y ello explica la tenaz persistencia de los modos musicales africanos en continentes ultramarinos, a través de los tiempos y pese a las presiones de otras culturas. Sin embargo, no hay que exagerar ese criterio teórico. En Africa la música suele ser siempre coral y ello no impide la multitud y complejidad de ritmos, ni sus frecuentes variaciones, ni ese asimetrismo tan desconcertante para los artistas acostumbrados a la notación gráfica de su música. Es a ésta y a su raquitismo a lo que en parte hay que achacar la "calamidad" de la "pobreza rítmica" de la música blanca, a que se refiere Curt Sachs, "que se eterniza en la constante monotonía de un fuerte-débil, uno-dos, uno-dos"⁶⁷.

Con el desarrollo de los cantos corales surge la armonía. "El canto polifónico de los coros, por las varias voces de los miembros del culto, y la música de los instrumentos acompañantes, que gradualmente asumieron el mismo carácter, eventualmente desarrollaron la modulación armónica. Esto introdujo efectos musicales de un carácter nuevo, que no eran posibles como acompañamiento del rapsodista recitador, y que sólo alcanzaba imperfectamente el canto común"⁶⁸.

Alguna vez a los cantos negros se les ha negado que tuvieran armonía. Pero hoy día ya no se desconocen ciertos valores armónicos en los coros negros, si bien se discute su naturaleza. Ya los exploradores de Africa en el siglo XVIII acreditaban el don de armonía que tienen los negros⁶⁹. Ellis encomia el efecto estético de los cantos de los negros en la Costa de Oro, ejecutados por 30 ó 40 voces todas fundidas en perfecta armonía⁷⁰. Según el citado Delafosse, entre los negros africanos, "que los coros sean ejecutados al unísono o en partes, son siempre de una armonía impecable". Gide halló cantos por más de cien voces, ninguna de las cuales daba la voz exacta (...). El efecto es prodigioso y de una impresión polirítmica de gran riqueza armónica". El mismo Gide, después de indicar que entre los negros "la invención rítmica y melódica es prodigiosa", añade: "¿qué decir de la armónica?, pues ahí está sobre todo mi sorpresa. Yo creía que todos sus cantos eran monofónicos,

como ha solido decirse (...). Pero su polifonía por ampliación o comprensión del sonido es tan desorientada para nuestros septentrionales oídos que yo dudo si aquélla puede ser anotada con nuestros medios semiográficos". Tiersot afirma, después de estudios directos sobre la música de algunos pueblos negros, que "éstos, por muy rudimentario que sea su arte musical, tienen el sentido de la armonía desarrollado hasta un grado casi igual al que tienen de la melodía". Y añade: "Hemos observado ejemplos, quizás excepcionales pero en todo caso muy significativos, de armonías vocales perfectamente caracterizadas, de las cuales resulta la prueba de que la noción de los acordes formados por la simultaneidad de varias partes vocales, no es extraña a aquellos pueblos que son tenidos como los de más baja civilización"⁷¹.

Los cantos africanos revelan un genuino sentido artístico, dice Natalie Curtis Burlin al comentar los de origen bantú por ella coleccionados⁷². "La música más primitiva está expresada sólo con ritmos y melodías; todas las voces cantan al unísono o en octavas usualmente concebidas al unísono. Pero el negro africano ha desarrollado un extraño tipo de polifonía muy interesante; y, por las pruebas evidentes que se tienen a mano, puede presumirse con seguridad que cuando Europa estaba haciendo laboriosamente elementales experimentos en el arte polifónico, ya el Africa había desarrollado el canto en partes hasta el grado avanzado hallado entre los indígenas negros de hoy día (...) el mismo instinto polifónico que en América se manifiesta por el don instintivo de la improvisada armonía, tan marcado entre los negros de los Estados Unidos".

Es realmente maravilloso cómo los negros al cantar a coro se distribuyen espontáneamente las partes que les son a cada uno más adecuadas. "Seguramente, un pueblo que puede cantar por impulso espontáneo, en cuatro, seis y ocho partes armonizadas, está dotado no sólo de un raro sentido rítmico y melódico, sino también de un talento natural para la armonía, lo que distingue a la raza negra como la más musicalmente privilegiada de la humanidad. Los negros en sus coros, en Africa como en América, no están divididos y situados en la masa coral de acuerdo con la "parte" que cada uno debe cantar, como sucede con los coros blancos, por ejemplo, los tenores se separan de los bajos. Acaso ni siquiera puede decirse técnicamente que constituyen un "coro", sino una muchedumbre de voces que canta maravillosamente porque la música brota de sus almas con espontaneidad"⁷³.

Sin embargo, es muy importante en este tema de la armonía de los cantos africanos la opinión del negro musicólogo Ballanta, quien precisa que en los cantos negros “no hay percepción de armonía en el sentido que se da a este término en la música (eurooccidental)”. “Lo que resulta en una expresión musical por vía de la combinación de tonos es una forma altamente desarrollada de polifonía, la cual puede abarcar dos o cuando más tres partes. Esta forma polifónica es la más libre que darse pueda desde el punto de mira de los acordes y es preponderantemente rítmica: es decir, que cada parte conserva su individualidad. Parece que ello no obedece a reglas en cuanto a la sucesión de intervalos, y aun cuando ahí hay evidencia del uso de algunos intervalos más que de otros, especialmente en la cadencia, uno no puede establecer cual sea la regla”⁷⁴. En ese sentido es también expresiva esta observación de Gide: “De seis cantores, cada uno canta distinto y, sin embargo, no son *partes* distintas en el conjunto”.

A las Américas los negros africanos trajeron esas polifonías. “Las voces de los negros (...), *nunca son discordantes*. En armonía toman un timbre parecido al de una orquesta. El crédito popular que tienen los negros como cantantes quizás se le concede inconscientemente por su habilidad en armonizar, y no por la calidad de sus voces. Cuando los moradores de la “gran casa” se sentaban en el portal y oían el canto como flotando en una noche de verano, proveniente de los “barracones”, se sentían encantados; y es probable que no se dieran cuenta de que el encanto se debía principalmente al efecto producido por la armonización y no por las voces como tales voces (...). Escoged al azar cuatro muchachos o jóvenes de color, y de cien veces que lo hagáis, en noventa tendréis un cuarteto. Dejad que uno de ellos cante la melodía y los otros encontrarán naturalmente su parte respectiva en la armonía. Realmente puede decirse que todos los jóvenes negros de los Estados Unidos están divididos en cuartetos”⁷⁵.

Lo mismo ha podido decirse en Cuba. Actualmente se advierte que los cantos corales propiamente litúrgicos son todos al unísono, si bien con frecuencia se notan esas espontáneas polifonías vocales y en todo caso jamás se oyen discordancias. En los cantos de diversión de los *bembés* y otras reuniones de baile, las polifonías armónicas son más marcadas; lo mismo sucede, sin saberse el motivo cierto de ello, en los coros de los ñañigos. Quizás se debe ello a que los cantos y bailes litúrgicos de los lucumís son frecuentados por los niños

desde que éstos nacen y van acostumbrando sus oídos a sus peculiaridades, mientras los cantos ñáñigos no solían aprenderse sino cuando los neófitos, ya en plena adultez, habían sentido más influencia de la música coral profana, así negra como mulata y blanca. También de los negritos de Cuba puede decirse que, fuera de los recintos religiosos, apenas ellos se juntan a cantar, espontáneamente se organizan a varias voces entretejiendo su polifonía armónica con los prodigiosos ritmos que sacan de la percusión de simples cajones, tablas, palos, hierros, botellas y maracas.

En Cuba los negros y mulatos también cantaron en coros profanos fuera de los templos y fueron numerosos sus grupos espontáneos, hasta de veinte o treinta cantores, en “coros”, “claves”, “guaguancós” y otros estilos, y siguen haciéndolo en “comparsas” y bailes; pero jamás tuvieron ni han tenido un alto estímulo.

En ocasión de las *comparsas*, cuando éstas son favorecidas por el apoyo oficial y económico y se levanta “embullo” por organizarlas y aspirar a los premios, se forman coros populares con músicas, cantos y bailes nuevos para ser ejecutados por las calles al son de orquestas afrocubanas, compuestas de una batería de membranas y metales y un cornetín, o una trompeta china, que sustituye a la voz del solista. Estos conjuntos corales, así en la Habana como en Santiago y otras poblaciones, han sido muy aplaudidos y algunos han dejado canciones bailables que se han incorporado al repertorio folklórico; pero es quizás durante los ensayos que preceden al *comparseo* callejero cuando más se ha podido advertir la estética de dichos coros. En tales ocasiones, por razón económica y por mantener cierto secreto en cuanto a la novedad de los cantos con que las *comparsas* han de presentarse al certamen público, se prescinde casi siempre de los instrumentos y la música se hace oralmente, sólo con las cuerdas vocales de los cantadores, las cuales dan así la melodía como su acompañamiento. Entonces, al decir vernáculo, es sólo “música de bamba”, a manera de un orfeón que junta las palabras del canto con los sonidos imitadores de los instrumentos. Los “cantaos” de esos conjuntos corales, de una veintena o más de hombres y mujeres concordando sus voces, son realmente bellos y de tipismo cubano en manera alguna inferior al de la melodía de carácter romántico e italianizante, que por fraudulenta antonomasia es mal llamada “canción cubana”, como si en el prolífero cancionero de Cuba ésa fuera el único género de canción.

No hubo en Cuba coros de voces “de color” organizados permanentemente; pero en las últimas décadas han surgido con espontaneidad ciertos grupos corales de nuevo tipo en la región de Oriente por factores análogos a los que determinaron la creación de los *spirituals* en Estados Unidos, o sea el maridaje de la emotividad religiosa del amestizado pueblo cubano expresada con música dialogal y danzaria y ciertos cánticos de los cristianos blancos. Citamos los coros de los espiritistas cubanos, que pudiéramos denominar “*cordones del Orilé*”, surgidos en este siglo, sobretudo por las comarcas de Bayamo y Manzanillo. No son esos centros espiritistas exclusivamente de negros, pues en ellos están confundidos sin discriminaciones étnicas hombres y mujeres de toda suerte de pigmentos, si bien predominan en aquéllos los individuos oscuros en toda la gama característica de la clase trabajadora y pequeña burguesía de la región oriental de Cuba. Esos coros constituyen los más característicos ritos de ciertos grupos religiosos muy nutridos, abundantes y en creciente boga, llamados “espiritistas” o “centros espirituales”. Su fe y sus prácticas son una muy curiosa sincrexis del espiritismo escatológico de Allan Kardec, del cristianismo tradicional, así protestante como católico, y de supervivencias místicas y mágicas de los congos. La amalgama ofrece diversas fases en sus integraciones culturales de elementos étnicamente negros y blancos, siendo su liturgia más popular y pintoresca la de los coros generalmente conocidos por cantos “de cordón” o “de *orilé*”, los cuales se entonan en las llamadas “misas espirituales” y otros actos; por coros de numerosas voces, de una veintena o más, a veces hasta de un centenar, según la concurrencia de devotos. Estos cantores van moviéndose rítmicamente uno tras otro en rueda, en “cadena” o “cordón”, generalmente alrededor de algunos individuos que están posesos por los espíritus o esperan la acción de los *mediums* que, en trance de inspiración por ciertos “seres del espacio”, han de darles guía, luz, consejo o curación para sus desazones y enfermedades.

Orilé, lorilé, olilé u *oringué*, son variantes de un mismo vocablo que se suele incluir sólo en los estribillos corales de los “cantos de cordón”. Es un término exótico, interpolado en los textos, cantados siempre en castellano y a veces con cierta compostura literaria. Probablemente aquel exclamativo vocablo procede del lenguaje yoruba, si bien es notable la escasez de elementos de esa raíz étnica en tales centros “espiritistas”. Como *orilé, lorilé* o *lolilé*, pudiera provenir de las palabras africanas *lori* “girar en rápidas circunvoluciones” e

ilé “casa”, aludiéndose claramente a las aceleradas vueltas en rueda o cordón que se dan en el templo. Como *Orilé* el vocablo en Cuba puede no ser sino la misma palabra que entre los yorubas significa “familia, tribu, nación”. ¡*Orilé!* equivaldría así a la exclamación “¡familia!”, que es muy frecuente en el lenguaje popular cubano para saludar o dirigirse a un grupo de amigos o personas del trato íntimo aun cuando no sean familiares. Además, *Olelé* significa “saludo” entre los yorubas, según A. B. Ellis, y es una palabra aprobatoria, según Bowen; en cuyo sentido se conserva en Venezuela. Como *oringué* pueda quizás pensarse que sea palabra formada por las voces yorubas *orin* “canto” y *we* o *gue* “unirse en cordial juego y función con los demás”, lo cual sería precisa referencia al “canto colectivo en cordón formado por los creyentes”.

Esos sincréticos ritos religiosos del *Orilé* constituyen un fenómeno social extraordinario y sus cantos por su origen, su inspiración, su espontaneidad colectiva, su rítmica, sus melodías, su desarrollo *in crescendo* y *accelerando*, y por su estructura dialogística, articulados por un “cabecero” que como solista inicia y dirige el canto y un “cordón” de coristas que le responde con un estribillo. No son tan refinados como los famosos *spirituals* de los negros norteamericanos, pero embrionariamente análogos y también de cierta belleza musical aún cuando simple e ingenua. Esta creación musical afrocubana de los cantos corales de *orilé*, es muy reciente, de pocas décadas y demuestra la espontánea e inexhausta creatividad del genio popular de Cuba para producir originales y sugestivos valores estéticos. La *Figura 81* contiene un sencillo cántico de *Orilé*, recogido al azar en Guatánamo por el músico folklorista Sr. Rafael Inciarte Brioso. La *Figura 82* transcribe otro canto de *Orilé*, que es estimado como “el primitivo”. Lo recogimos primero en Bayamo, y luego en la Habana, pues ya en tres de sus llamados “centros” se han introducido las “misas espirituales” y el canto “en cordón” del *orilé*, traído ello de Oriente. El otro canto de *Orilé* (*Figura 83*) es también de Bayamo.

Con ciertas melodías y ritmos de algunos cantos de *Orilé*,⁷ hace tiempo compuso un danzón el músico manzanillero Sr. Emilio Barroso, quien a poco se murió, dando origen a la leyenda de que ello fué en castigo de los espíritus por haber utilizado sus melodías con fines de profanación. Pero en esa música no están comprendidos los valores corales del *Orilé*, que son los culminantes, y los cuales no han trascendido musicalmente fuera de los “centros espirituales”.

La influencia protestante parece evidente en los himnos ("los signos" como a veces dicen ellos) de *orilé*. En Oriente, a raíz de la evacuación de las tropas coloniales en 1898, hubo una gran propaganda de misioneros protestantes, que aún se nota. En las principales poblaciones de Oriente hay templos de varias denominaciones evangelistas. En Guantánamo, por ejemplo, hay una sola iglesia católica de pobre arquitectura; pero cuenta con sendos templos y colegios de episcopales, metodistas, adventistas, bautistas y otras sectas, donde en todo acto ceremonial se cantan en lengua castellana los bellos himnos de tales religiones por la respectiva grey. A

Canto de "Orilé"



Fig. 81.—Un canto de los cordoneros de *Orilé*.

esta influencia hay que atribuir su imitación en los cánticos del *orilé*, cuyos textos son oraciones mixtas de teología cristiana y de la kerdicista, amén de resabios de la bantú y la *vodú*. El influjo de los negros jamaquinos protestantes es más disperso y tardío; pero en algunas ciudades ha tenido sendas manifestaciones, sobre todo en la región occidental de Cuba y en Isla de Pinos. En Guanabacoa, por ejemplo, fué observado por el año 1948 el entierro de un popular moreno de Jamaica al que concurrieron unos 80 de sus compatriotas. Ante la tumba, durante el sepelio, éstos entonaron cantos corales muy rítmicos, encabezados por un negro pastor. Al final, cada individuo por turno echó un puñado de tierra en la fosa y se fué retirando, despidiéndose del muerto con la mano y cantando mientras

se alejaba. E pastor quedó solo entonando la última antífona funeraria. Este curioso efecto musical lo cita Curt Sachs con referencia a los negros de Abisinia, en los cantos llamados *zafán*. “Un solista canta el versículo, el coro responde con un estribillo y mientras todos cantan juntos la coda, las voces van callando una tras otra hasta que se oye una sola, casi como en la *Sinfonía de Despedida* de Haydn, donde dejan de tocar los músicos uno a uno”⁷⁶. Esos cantos religiosos, que sepamos, aún no han producido la surgencia de himnos afrocubanos originales tan característicos y bellos como los de *orilé*.

Además, parece que en los cantos del *orilé* hay reminiscencias de los viejos y folklóricos cánticos católicos de *La Cruz de Mayo* que, traídos de Andalucía, fueron muy acostumbrados en las pobla-

Canto de “Orilé” (Primitivo).



Fig. 82.—El primitivo canto de *Orilé*.

ciones de Cuba hasta el siglo XIX⁷⁷ y aun se estilan en poblaciones de Oriente; pero se requeriría una investigación.

Quizás en los cantos de *Orilé* han influido a veces las canciones y bailes en ronda del folklore infantil hispanocubano. Una “transmisión” que oímos en Bayamo no es sino la adaptación de una popular tonada de las que cantan los niños en rueda, titulada “Dónde vá mi cojita”. De la ronda infantil al cordón de *Orilé* el paso es muy breve. También pueden advertirse influjos africanos, por más que en esos bailes y cánticos espiritistas se nota el propósito de lograr la mayor desafricanización, o sea una premeditada transculturación hacia el espiritismo de los “blancos” de tipo kardedista, más allá de los ritualismos eclesiásticos.

En esos ritos afroespiritistas de Cuba conocidos comúnmente

por *Orilé* se musicaliza cierto ruido del cuerpo de manera muy original. Los "cordoneros del *Orilé*" hacen música rítmica a modo de un coro formado con sus fuertes resuellos. No se trata de un "canto espiritual" de los muchos, dialogísticos y con muy patéticas y melódicas plegarias, que se entonan por un solista o "cabecero", secundado por un grupo de coristas, los cuales van marchando en rueda, unidos por las manos y cantando un estribillo al compás del ruido de sus pies. Llegado un momento del rito, callan todas las voces, se sueltan las manos, colócanse todos mirando hacia el centro del corro y comienzan a agitar ambos brazos a la vez, acompasadamente hacia arriba y hacia abajo, respirando con fuerza a cada movimiento. El resuello de cada "cordonero" produce un ruido al aspirar y subir los brazos y otro al espirar y bajandolos violentamente. El aire al entrar y salir del pecho se convierte en una serie de rítmicos resoplidos en dos tonalidades alternantes, alta en la inspiración y baja al exhalarse, que van intercalándose entre los ruidos con que se marcan los pasos. Los resoplidos suenan como un opaco tamboreo bitonal que, entrelazándose con los simples pasos de la marcha rotante, dados a contratiempo, forman una línea de sonoridades con efectos sugestivos e hipnóticos análogos a los motivados por los rítmicos cantos reponsoriales, acompañados o no de tambores u otros instrumentos percusivos. Con razón a ese ejercicio de los brazos y de respiración se le suele llamar "el martillo". "¡Aprieten el martillo!", dice a veces la cabecera para avivar los movimientos y sus roncas sonoridades.

Los "cordoneros", en ocasiones más de una ciencuentena, resoplan cada vez con más vigor, los resoplos se hacen más y más sonoros, van ajustándose al unísono, y se "aploma el cordón", según ellos dicen, cada vez con *tempo* más *vivace*. En ese *crescendo*, la compleja y bronca sonoridad coral de los resuellos de tantos hombres y mujeres, algunos de ellos "poseos" por espíritus, adquiere extraños matices. A medida que se acelera el rito rotatorio, a los ruidos de los resoplidos se unen inconscientemente ciertas sonoridades insólitas que llegan a los oídos como confusos sollozos, hipidos, gí-moteos, suspiros y ronquidos. A veces se oye como un aullido lúgubre. "Son los fluídos", nos dijeron. No son cantos a *soito voce*, ni sonoridades a *boca chiusa* o *semichiusa*, como se usa en los orfeones para imitar el sonido de los instrumentos acompañantes; ni siquiera es *música de bamba*, formada por sonidos orales inarticulados y fuertemente labiales. No son sino sonidos sólo producidos por el

aparato respiratorio sin intervención de las cuerdas vocales; salen de la boca pero no tienen vocalidad. Son como intentos de anhelosas expresiones que no pueden proferirse por la carencia de un lenguaje de voces humanas. Ya nos referimos en otro lugar a los sonidos orales invocabularios con que los negros de Africa suelen acompañar ciertos ritos mortuorios, como expresiones de un misterioso lenguaje de ultratumba. Análogos a esos sonidos guturales indeterminados son los resoplidos de los "cordones" en su rito para "sacar muertos", como ellos dicen, o sea para provocar la posesión pasajera de los cuerpos vivos por las ánimas de los antepasados; pero en este rítmico resollar a coro no hay oralidad ninguna y del aparato del habla sólo se utiliza la cavidad que da resonancia a los ruidos de una muy intensa respiración. En una referencia a los ritos de *Orilé*, el popular poeta manzanillero M. Navarro Luna trata de transcribir ortográficamente tales sonidos formando la repetida sílaba *um, jum, jum, etc*⁷⁸. "En uno de los centros espiritistas de Manzanillo oímos no ha mucho que en cierto rito de "cordón" los consabidos resuellos sonoros se sustituían por las sílabas *ye já, ye já*, repitiéndolas indefinidamente. Ello parece el paso de los resoplidos ruidosos, alto y bajo, a sonidos orales y vocabulados. La dinamia muscular del rito rítmico era entonces menos violenta.

En ese período del rito no hay solista ni "cabecero" que cante. sólo aquel imponente coro de ruidos extraños y broncos, como deben sonar para los condenados los fuelles con que los demonios avivan los eternos fuegos del infierno. Parece "cosa del otro mundo", aquel coro de figuras extáticas, con las piernas en flexión, las cabezas inclinadas al suelo, con sus facciones contrahechas, ojos cerrados y bocas abiertas, doblados los torsos y agitando sus brazos con energía como si quisieran sacudirse sus ligaduras, girando con pasos acentuados en torno a unos posesos o a una cruz con cirios encendidos, que representan un sepulcro, o a una "balsa" de feligreses en busca de comunicaciones con el más allá. Aquello no evoca la idea de un aquelarre de brujas, pues nada hay de erótico en la danza coral, ni está presente el cornudo Satán para recibir el ritual ósculo obsceno; ni aquella escena inspiraría tampoco el cuadro de una danza diabólica a un Brueghel o a un Bosco, pues no se observan personajes inverosímiles, terroríficos ni grotescos. Ni siquiera es aquello un coro de endemoniados, pues ese rito de circucción no es de convulsos ni energúmenos, todo en él es ordenado como en una sacra liturgia procesional de sacerdotes en devoto arrobo. Cuando aquella fre-

Canto de "Orilé"

1. Yo des po jo a mis het
2. se de pe. etohet

ma nos los des po jo en vez dad, yo les-
ma nos a bran se de co ra zón quea quies-

quito el ba-yum-be-to yo les qui to la mal-
tá pá-pá Hi la tión —, el que qui ta la mal-

dad Pla-ne-ta tie ——— rta. 2.ª A-bran
dad Pla-ne-ta tie ——— rta. ———

Fig. 83.—Un canto de Orilé para un "despojo".

nética rueda humana llega a su paroxismo, con sus respiros rítmicos, jadeantes y estertorosos, se tiene la visión de algo macabro, como un coro de moribundos, en la fatiga con que espiran el aliento de sus vidas, o de difuntos que aspiran afanosamente por retornar a vivir en un trance pasajero de semirreencarnación en cuerpos ajenos. Es una "danza de la muerte", pero no aquélla del arte eclesiástico de la Edad Media donde servía para mostrar a los incrédulos que a todas las jerarquías, desde el Sumo Pontífice al ínfimo esclavo, la Muerte las finaba por igual. Esta es una danza transmudana de muertos anónimos, sin rangos terrenales, espectros en carnes prestadas, sobre un osario común donde ya se hubiesen confundido sus calaveras mondas.

Aun cuando no tenemos dato de que esa música de resuellos se estile en Africa, presumimos que ella se haya originado en Cuba por el genio africano que dió sonorizaciones y ritmismos a los vigorosos resoplidos motivados por la respiración disneica que en las personas

suele anteceder a los fenómenos de su desdoblamiento psíquico, así en las "subidas" del *oricba* o del *engueye*, propias de las religiones africanas, y en los endemoniamientos de los energúmenos cristianos, como en los trances de mediumnidad de los modernos espiritistas. Ese ritmismo musicalizador, tan propio de Africa, así como otros detalles de dichos ritos que son de carácter afroccidental, permiten inferir una causal africanía en esas danzas corales al son de resoplidos y de pisadas.

Alguna semejanza parece hallarse con esta música de resoplidos en los ritos de los negros norteamericanos de ciertas sectas protestantes donde se atiende mucho el emocionalismo. En las salmodias y danzas que allí se estiman para *to get religion* o ser *santified*, es decir alcanzar el éxtasis de la posesión, es frecuente advertir esas respiraciones fatigosas, rítmicas y aceleradas que precipitan la circulación de la sangre y la caída en el trance hipnoide; pero carecemos de datos para inferir si esa música de resuellos de los cordoneros del *orilé* pudo venirnos a Cuba traída por negros extranjeros habituados a esos ritos de "santificación". Nada semejante se encuentra en los ritos yorubas, ararás, congos, ñañigos y demás que se practican en Cuba; no parece pues que aquella extraña música proceda directamente de Africa, salvo su ritmismo, su coralidad y su mística colectivamente sugestiva.

También merece citarse, como una característica expresión coral espontáneamente surgida en Cuba de la musicalidad comunitaria de los afrocubanos, el acto final de las *comparsas* santiagueras que de viejo constituía uno de sus más típicos episodios. Al terminarse aquellas fiestas carnavalescas, en su última noche, o sea en la del "día del arranque" o día de Santa Ana, se reunían todas las *comparsas* en la Plaza de Armas y cantaban juntas la nueva canción que más había gustado aquel año por su música o por la intención de sus palabras. Era como un premio popular a la mejor canción; pero en ello había también un acto de afirmación colectiva que se manifestaba por esa unanimidad cooperativa en el canto. A ese episodio culminante de las *comparsas* de cada año el pueblo le decía *montón-polo*. Ramón Martínez calificaba esas canciones de *montompólícas*. Constituían un grandioso *tutti* orquestal, de centenares de voces e instrumentos, por cuyo medio se expresaba la colectividad tribal, hoy diríase que la gran masa popular, sin discriminaciones de colores, sexos ni edades, si bien es indudable que en esa multitud can-

tora predominaba la gente morena, con la amplísima gama de sus voces.

Sin duda, alguna que otra vez en Cuba han sido aprovechadas con seriedad artística las voces "de color" junto con las "blancas". Recordemos el insólito caso de una "Misa a la Purísima Concepción" cúbica al compositor cubano Gustavo Morales, ejecutada bajo su dirección en la Habana hará varios lustros. Morales, cubano y blanco, se formó en los centros musicales europeos y frecuentó las colonias africanas de Francia donde captó sus tipismos rítmicos, mélicos y corales. De paso en Cuba, organizó una masa coral de numerosos cantantes, con la tiple Zoila Gálvez al frente como solista y muchas otras voces, prácticamente de todos los cantantes profesionales y hasta aficionados, así blancos como negros y mulatos, que para tal ocasión se le ofrecieron gratuitamente, pues aquella experiencia despertó un gran "embulo". La misa era toda ella a *capella*, con no pocas "novedades" de expresión musical que, según nos informan, el maestro había conocido y asimilado en Africa; y después de trabajosos ensayos la misa fué cantada con gran éxito frente al cívico edificio de la Habana, conocido por "El Templete", con motivo de una fiesta del patrono de la villa habanera, el mitológico San Cristóbal. Después hemos oído algunos orfeones más o menos ocasionales formados indistintamente con voces "blancas" y "de color, cantando música clásica y folklórica de Cuba y de España. Pero, en realidad coros exclusivamente de "color", con sus voces y sus músicas afroides, a estilo de los famosos norte americanos que tanto éxito tuvieron en Europa, no se han intentado siquiera en Cuba; y dudamos que lleguen a formarse. Esto no obstante, la espontánea surgencia de los coros de "los cordoreros del *crilé*" en estas últimas décadas, demuestra la existencia de ricos maraceros folklóricos que bien canalizados, pudieran convertirse en nuevas fuerzas vivas del arte popular nacional.

Fuera de los escasos templos protestantes del presente siglo y de esos modernos himnos "espirituales" de *Orilé*, el pueblo de Cuba no cantó salmos en las iglesias, ni aquí se acostumbraron los orfeones y grupos corales en la universidad ni los colegios. Por eso los grandes y selectos coros afrocubanos no existen, ni han sido posibles las superiores creaciones que han llegado ciertos coros negros de los Estados Unidos con sus emocionantes *spirituals*. En esos *spirituals*, no obstante haber merecido la admiración de los grandes músicos, compositores y auditorios, se mantienen los exquisitos va-

lores estéticos de la música coral de los negros africanos. Ante todo su profunda emoción religiosa y sus encantos patéticos, pero también su pentatonalidad, su ritmismo reiterativo, su contagio colectivo, su constante dialogismo, su impulso improvisatorio, sus insuperables voces así del registro sobreagudo como del más profundo bajo, su morbidez de expresión, sus entonaciones “en cuerda floja” y esa fluidez prosódica “que por sus elisiones silábicas, sus acentos sincopados y sus increíbles portamentos son totalmente imposibles de realizar por otros que no sean los de la raza negra”⁷⁹.

Tocante a dichos coros de negros norteamericanos, Natalie Curtis Burlin refiere esta anécdota: “¿Quién ha enseñado y dirige a ese coro?, me decía un joven músico alemán, al oír el gran coro de novecientos estudiantes de color en Hampton Institute, de Virginia, cantando las viejas melodías de los esclavos de las plantaciones de Norteamérica, himnos religiosos que eran la voz del alma sojuzgada. La extraordinaria unidad de aquella masa coral, la precisión en las entradas y el tono impecable de los cantores negros asombraban al músico germano, así desde el punto de vista técnico, como desde el puramente musical: “Nadie los enseña”, contestele yo. “Su canto es natural”. A lo que replicó el maestro: “No pregunto quién les educa sus voces sino sus *partes*; soprano, tenor, contralto, bajo...” “Nadie”, dije otra vez, y el alemán me miró incrédulo”⁸⁰. Pero los negros norteamericanos no sólo se han enseñado a sí mismos con un constante trabajo que moldeaba sus congénitas y tradicionales sustancias, sino que han comprendido las ventajas de entrenarse en la gran escuela clásica del *arte cantabile* para lograr, como lo han hecho, posiciones de cumbre. Ejemplo éste que debiera ser estímulo a los cubanos.

Hay que señalar también en la música negra la armonía instrumental. Observa Tiersot, quien no fué muy generoso con el arte africano, que “los cantos vocales son frecuentemente sostenidos (sobre todo en las danzas) por acompañamientos de instrumentos rítmicos, y estos ritmos instrumentales son superpuestos de modo de formar entre ellos y con la misma voz, conjuntos que constituyen una polifonía rítmica a veces muy compleja”. Tiersot apuntó así mismo que “ciertos instrumentos de sonido determinado, fijo e invariable se combinan a veces en superposiciones que forman verdaderos acordes y constituyen una verdadera armonía”⁸¹. Esto se comprenderá mejor recordando lo ya dicho en estas páginas referente a las tonalidades melódicas de ciertos instrumentos percusivos en

la música negra, y a la pluralidad de timbres que se combinan en ella para la gran sinfonía de la "música natural".

Así como las voces se multiplican y de su esfuerzo común nace un coro, el instrumento se une a otros instrumentos y juntan sus sonos en una orquesta, con lo cual se intensifican más en timbres y tonos las sonoridades operantes y se hacen más complejas sus fórmulas rítmicas, melódicas y armónicas. La intensa socialidad del negro, que le hace encontrar un coro para su canto, también lo lleva casi siempre a que su música sea orquestal. Con frecuencia en esas músicas sacromágicas de los negros africanos, a las notas humanas se unen, por lo común en un *tutti* constante, las de instrumentos representativos de todos los "reinos" de la naturaleza; todos aportan en sus sonidos las expresiones de su *mana* o potencia para integrar la orquesta y dotarla de un "encanto" irresistible. "Sea que se trate de simple percusión o de delicados efectos de resonancia, párecenos que el negro se coloca siempre mucho más que nosotros al ras de las cosas de la naturaleza. Su atención, quizás más aguzada que la nuestra por las condiciones de su vida tan próxima a la perpetua inquietud de los seres que viven en las selvas, lo ayuda a descubrir mil matices sonoros allí donde, en defecto de éstos, nosotros nos contentamos con alzar entre la naturaleza y nosotros el cuadro de una instrumentación artificial y sabia; cuya riqueza de recursos proviene de una cierta inhabilidad captadora de nuestro oído, así como de una disyunción entre la existencia retirada de nuestra música, la vibración sonora de toda la naturaleza y la constante rítmica de nuestros actos"⁸². A ese conjunto de elementos musicales atiende Schaeffner cuando destaca cuáles son sus valores relevantes. "Si se quiere apreciar la música de los negros, dice, no hay que tomar como base el juego de sus instrumentos cordófonos sino el "sonatismo" de sus *marímbulas*, los ritmos puros de sus tambores, de sus campanas y de sus sonajeros, y la sutileza de sus asociaciones de timbres (...). La excepcional disposición de los negros para la música, que no vacilamos en reconocerles categóricamente (...) se realza desde luego, aparte del canto coral, por la calidad del ritmo, raramente igualada en otra parte; del ritmo representando, aunque sea marcado en un tambor, la limpieza de diseño y la equivalencia de una línea melódica. Además en esa música, es notable la extraordinaria minuciosidad de los timbres, que hace que las *marimbas* o xilófonos africanos sean tan distintos de los orientales"⁸³.

En Africa la música enflautada y meliflua del clásico Pan con su siringa sería ridículamente ineficaz. Los africanos descomponen al dios en varios instrumentos. De sus huesos hacen pitos, de su quijada carraca, de sus cuernos trompas, de sus pezuñas cascabeles, de sus tripas cuerdas, de su vejiga zambomba y de su pellejo tambor; y todavía unen a esas sonoridades de la animalidad las de palos, piedras y metales. En el Africa ese mítico cabro bimano, progenitor del satánico, aún habría de hacer música cabriolera con las cuerdas de su garganta, con sus pisadas y sus palmeos y con todos los ritmos musculares de su dinamia vital. ¡Sinfonía verdadera y acabaladamente “pánica!”

Música distinta, indudablemente; pero, sin duda, música. Se continuará diciendo que la música negra es un *pandemonium*. Acaso se esté en lo cierto, pues la música fué robada a Dios por los ángeles rebeldes, según la mitología de los árabes, la cual no vale menos que otra mitología cualquiera. Y los diablos no cantan ni suenan música en los infiernos, según nos enseña Martin Lutero, pensando como el escudero del más ingenioso hidalgo español, quien le dijo a una duquesa que “donde hay música no puede haber cosa mala”⁸⁴. ¿Dónde iban pues a solazarse con música los pobres diablos sino entre los negros? Parece que no hay uno solo de los entes infernales que sea blanco, a juzgar por los pintores europeos del Medioevo, y los negros son de “raza maldita”. La música de los negros puede ser, pues, como tantas veces se ha dicho, “una música de todos los demonios”. Quizás por eso sea tan tentadora de las gentes.

No cabe dudarlo. Es la música del negro africano como un secreto de magia, una experiencia de misterio; en ella hay siempre un “diablito”. O muchos “diablitos” ¿Cuántos? ¿Quiénes a fuer de teólogos sesudos discutían en la Edad Media el número de ángeles que podían caber juntos en la punta de una aguja, quizás nos dirían cuántos son los demonios que brincan en uno de esos tambores africanos de piel cabruna como Satán. Sean muchos los demonios o sea uno solo, siempre será espíritu de “diablito” el que ha de animar la música negroide, porque ella nunca se completa sin la cooperación diabólica que le da su plenitud al ser ejecutada. No nos referimos solamente a suplir las innegables deficiencias del sistema melográfico elaborado por la técnica del musicólogo moderno para transcribir la música negra. En ese aspecto, la música afroide sigue evasiva, como burlona y huidiza de los maestros blancos que quisieran meterla, con las claves de sus escalas, en el cepo

de su pentagrama. Aún entre negros de Africa, aún en los tañidos sagrados que elevan los cantos milenarios a los dioses, la música afroide nunca está completa hasta que se ejecuta porque siempre ha de acabarla en su integridad estética y vital un espíritu que surge de improviso. En toda música de los negros es inevitable un hálito de improvisación que le trae el genio ancestral, como el *írime* o “diablito” ñáñigo sale de las sombras, reencarnando temporalmente el espíritu de los antepasados, para comunicar a sus hijos vivos un secreto de vitalidad. Hornbostel piensa que “para los negros africanos, la música no es la reproducción ni la producción de algo; es la vida de un espíritu vivo que se manifiesta en los que cantan o bailan. De ésto están ellos convencidos y la idea de estar poseídos o inspirados les da a sus cantares y danzas un carácter sobrehumano, relacionado con la religión”.

Pero, se dirá, ¿acaso no ocurre lo mismo con toda música, con toda verdadera música, que no sea una mera aunque habilidosísima mecanización técnica de sonidos? Con distintas palabras y conceptos, vive aún en lo esencial la milenaria creencia de que la música es creación del misterio. “El compositor de verdadero genio goza de un poder muy alto y noble; el de llegar al corazón, promover las emociones y excitar la pasión, hasta el de sugerir sentimientos y estados mentales. El puede infiltrar en su música el hálito de la vida y darle un alma. Esa facultad del músico es un misterio asombroso; su manera de operar elude todo análisis y desafía todo razonamiento filosófico. Pero su realidad es indudable”⁸⁵. A esa realidad recóndita y portentosa antes le decían “dios” o “demonio”, “genio” o “musa”; hoy todavía le llaman “inspiración genial”, pero en Cuba nos entenderemos mejor si seguimos diciéndole “diablito”.

Anotaciones. V

1. *Tborton*, (1936), p. 69.
1. *Frobenius*, p. 237.
3. *Oldenberg*, p. 421.
4. *Cowell*, p. 107.
5. “Tradicionalmente se ha considerado a la Estética como “Ciencia de lo Bello”, lo cual limita extraordinariamente el campo de su estudio a la consideración de uno solo de los numerosos valores expresivos. Por eso está más en lo justo *Benedetto Croce* cuando llama a la Estética “Ciencia de la expresión”. Para nosotros, repetimos, la Estética es aquella ciencia cultural que tiene por objeto el estudio de los procesos de descubrimiento y realización de los valores expresivos”. *Portuondo*, p. 20.
6. Su uso es todavía muy frecuente. En la Habana se venden, con otras materias usadas en hechicería e ídolos paganos, en una tienda inmediata

a la iglesia de los jesuitas y en otros sitios. En Caracas los hemos comprado en un "botiquín" sito, ¡locación bien significativa!, entre la iglesia de San Francisco y la Universidad Central. ¡Los medios de la magia, la religión y la ciencia juntos en el mismo lugar, a donde acude la humanidad doliente como a un mercado de esperanzas! ¡Mercado lícito y bolsa negra!

7. *Goodman*, (1867), p. 1381.
8. *Ortiz*, (1900).
9. *Karsten*, (1935), p. 229.
10. *Sachs*, (1900), p. 58.
11. *Rose*, (1926), p. 70.
12. *Cbadwick*, Vol. III, p. 874.
13. *Cameron*, (1877), En Cuba a ese instrumento le decimos *erikundi y ebachá*.
14. *Geiringer*, (1945), p. 37.
15. *Buetet*, (1946).
16. *Macbado*, Vol. III, p. 177.
17. *Varona*, (1921, 3 julio
18. *Croce*, (1943).
19. *Mc Wwen*, p. 17.
20. *Coeuroy*, p. 118.
21. *Trilles*, (1933), p. 338.
22. En nota a *Quenum*, (1938), p. 157.
23. *Eboué*, p. 77.
24. *Quenum*, p. 159.
25. *Claridge*, (1922), p. 228.
26. *Chauvet*, p. 39.
27. *Delano*, (1937), p. 1511.
28. *Frobenius*, (1912), Liv. II, cap. XI.
29. *Ellis*, p. 327.
30. *Cowell*, T. V, p. 108.
31. Cita de *Schaeffner*, p. 335.
32. *Poupon*, p. 62. Cita de *Schaeffner*.
33. *Freeman*, (1898), p. 281.
34. *Curtis*, (1920), p. XXII.
35. *Kirby*, (1934), p. 30.
36. *Schaeffner*, (1938), p. 355.
37. *Ibidem*, p. 81.
38. *Hornbostel*, p. 28.
39. *Herskovits*, p. 438.
40. Muchos de estos datos organográficos ya los dimos al público en 1937 en ocasión de nuestra citada conferencia. Otros numerosos detalles irán a nuestro libro *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*.
41. Así lo precisa en su informe *Yoruba Heathenism*, el obispo negro *James Johnson*, según cita de *James G. Frazer. The Scapegoat*. Londres, 1920. p. 211.
42. *Doke*, (1948), p. 300.
43. *Burbridge*, p. 243.
44. De estos instrumentos se darán todos los detalles en nuestro libro acerca de *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*.
45. *Walsb*, p. 232.
46. *Martínez*, (1930), p. 47.
47. *Goodman*, (1873), p. 138.
48. *Mac Culloch*, p. 8, recoge el dato de que entre los indios de Virginia se usaban a la vez, con musical efecto, distintas *maracas* de tonos diferentes.
49. *Pinkerton* T. XIII, p. 38.
49. *Slonimsky*, (1939).
50. *Sachs*, (1900), p. 180.
51. *Burlin*, p. XXI.
52. *Leaf*, (1945), p. 196.
53. *Prouyart*, (1775), p. 113.
54. *Vendryes*, Parte I, caps. I y II.

55. *Milligan*, p. 77.
56. *Dart*. En *I. Schapera*, (1937), p. 8.
57. *Coeuroy y Schaeffner*, p. 90.
58. *Talbot*, (1926), Vol. III, p. 808.
59. *Basden*, (1921), p. 191.
60. *Segbor*, (1939), p. 313.
61. *Basden*, (1921), p. 190.
62. *Gide*, (1927), p. 99.
63. *Basden*, p. 191. Negros ibos hubo muchos en Cuba, generalmente contundidos con los lucumís.
64. *Scoresby y Routledge*, p. 111.
65. *Herskovits*, (1900), Vol. II, p. 322.
66. *Ribera*, (1928), T. I, p. 63.
67. *Sacbs*, (1900), p. 95.
68. *Wundt*, (1800), p. 455.
69. *Goldstein*, (1918), p. 30.
70. *Ellis*, (1900), p. 328.
71. *Tiersot*, ps. 3210 y 3224.
72. *Burlin*, p. XX.
73. *Burlin*, p. 5.
74. *Ballanta*, (1930).
75. *Jobnson*, (1929), p. 35.
76. *Sacbs*, (1900), p. 98.
77. *Poncet*, (1924), Vol. IV.
78. *Navarro*, (1930), p. 68.
79. *Antonio Quevedo*, presentando a la cantante norteamericana de "color", Ellabelle Davis, en la Orquesta Filarmónica de la Habana, el 19 de Diciembre de 1948.
80. *Burlin*, (1900), Book III. p. 5
81. *Tiersot*, (1922), p. 3223.
82. *Coeuroy y Sbaeffner*, (1900), p. 51.
83. *A. Schaeffner*, (1936), p. 356.
84. *Cervantes*. Parte II, cap. XXXV.
85. *Pole*, (1924). p. 298.

BIBLIOGRAFIA ALFABETICA

- GASPAR AGUERO Y BARRERAS.** El Aporte Africano a la Música Popular Cubana. Rev. "Estudios Afrucubanos". Habana, 1946.
- GONZALO AGUIRRE BELTRAN.** Las poblaciones negras de México. México, 1946.
- OLUKOLE AYADELE ALAKIJA.** Is the African Musical? En *Nancy Cunard Negro Anthology*. Londres.
- H. B. ALEXANDER.** Music. en "Encyclopaedia of Religion and Ethics". de Hasting, Nueva York, 1917.
- WILLIAM FRANCIS ALLEN.** Slave songs of the United States. N. York, IV y VI.
- R. ALLIER.** La Psychologie de la Conversion. París. Tomo I.
- ONEYDA ALVARENGA.** Música Popular Brasileña. México, 1947.
- MARIO DE ANDRADE.** Os congos. "Bol. Lat. Am. de Música". Montevideo, 1935.
- MARIO DE ANDRADE.** O Samba Rural Paulista. "Revista do Archivo Municipal". Sao Paulo, 1937. Vol. XLI.
- PEDRO MARTIR DE ANGLERIA.** Orbe Novo. Décadas.
- GEORGE ANTHEIL.** The negro on the spiral. En *Nancy Cunard Negro Anthology*. Londres.
- "Archivos del Folklore Cubano". Tomo III. Habana, 1928.
- ANA MARIA ARISSO.** Folklore Sagüero. Sagua la Grande, 1940.
- JUAN JOSE ARROM.** Letrás en Cuba antes de 1608. "Revisca Cubana", Habana 1944.
- EMILIO BACARDI.** Crónicas de Santiago de Cuba, Santiago.
- ANTONIO BACHILLER Y MORALES.** Cuba Primitiva. Habana, 1883.
- READ BAIN.** A new technique in folk-lore. "Social Forces", 1926.
- N. C. J. BALLANTA.** Gathering folkcrimes in the African country. "Musical America". 1926. 25 sept.
- N. C. J. BALLANTA.** Music of the African races. "Journal of West Africa," 1930, 14 julio.
- BRASSEUR DE BARBOURG.** Des Sources de l'Histoire du Mexique et de l'Amerique Centrale dans les documents egyptiens, etc. París, 1864.
- WILLIAM R. BASCOM.** West Africa and the complexity of primitive cultures. "American Anthropologist". 1948.
- G. T. BASDEN.** Among the Ibos of Nigeria. Londres, 1938.
- CIRO BAYO.** Cita de *P. Grasses*.
- K. L. BEAN.** The Musical Talent of Southern Negroes as Measured with the Seashore Test. "Journal of Genetic Psychology", 1936.
- MENASSEH BEN ISRAEL.** Esperanza de Israel. Amsterdam, 1650. Ed. de Madrid, 1881.
- W. H. BENTLEY.** Pioneering on the Congo. Londres.
- DROUIN DE BERCY.** De Saint-Domingue, de ses guerres, de ses révolutions, de ses ressources. París, 1814.
- ANDRES BERNALDEZ.** Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel, 1513.
- CH. BLONDEL.** La Mentalidad Primitiva. Madrid, 1927.
- F. BOAS.** The mind of primitive man. N. York, 1938.
- FRITZ BOSE.** La Música de los Pueblos Extraeuropeos. "Enciclopedia de la Música", Tomo III. México, 1943.
- MAURICE BRIAULT.** Dans la foret du Gabon. París, 1930.
- L. BRIFFAULT.** The Mothers, Londres.
- L. LEVY BRUHL.** Les fonctions mentales dans les sociétés primitives.. París.
- KARL BUCHER.** Arbeit und Rhythmus.
- T. A. WALLIS BUDGE.** Osiris and the Egyptian Resurrection. Londres, 1911
- E. A. WALLIS BUDGE.** The Book of the Dead. The Papyrus of Anim.

- P. VAN BULCK. "Bulletin des Séances de l'Institute Royal Colonial Belge", 1900.
- NATALIE CURTIS BURLIN, G. KAMBA Y MADIKA E. CELE. Songs and tales from the Dark Continent. New York, 1920.
- A. BURBRIDGE. The use of the ideophone. "Bantu Studies", Vo. II, NATALIE CURTIS BURLIN. Negro folk songs. New York 19 , Book III.
- HERMANN BURMEISTER. The Comparative Anatomy and Psychology of the American Negro. N. York, 1853.
- VERNET LOVETT CAMERON. Across Africa. N. York, 1877.
- DNDALD CAMPBELL. Wanderings in Central Africa. Filadelfia, 1930.
- RUBEN M. CAMPOS. El Folklore y la Música Mexicana. México, 1928.
- GEORGE CAPELLAN. Cita de H. O. Osgood.
- A. W. CARDINALL. In Ashanti and Beyond. Londres, 1927.
- ALEJO CARPENTIER. Los valores universales de la música cubana. "Revista de la Habana" Habana, 1930.
- ALEJO CARPENTIER. La Música en Cuba. México, 1947.
- P. JUAN CASAS. La Guerra Separatista de Cuba. Madrid, 1896.
- FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS. Apologética Historia. Madrid, 1909.
- FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS. Historia de las Indias. Madrid, 1927, Tomo. I.,
- FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS. Ciertos papeles y testamentos.
- DANIEL CASTAÑEDA. La Música y la Revolución Mexicana. Montevideo, 1941.
- JESUS CASTILLO. La Música Maya-Quiché. 1941.
- GIOVANNI ANTONIO CAVAZZI DE MONTECUCCOLI. Istorica Descrizione de' tre Regni, Congo, Matamba et Angola, situati nell'Etiopia Inferiore Occidentale e delle Missioni Apostoliche esercitateui da Religiofi Cappuccini. Bolonia, 1687.
- MIGUEL DE CERVANTES. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Parte II.
- FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR. Crónica de la Nueva España. Madrid, 1914.
- CLARIDGE. Wild Bush Tribes of Tropical Africa. Londres, 1922.
- LUIS COBIELLA CUEVAS. La Música popular en la isla de La Palma. "Rev. de Historia". La Laguna de Tenerife, 1947.
- CODRINGTON. The Melanesians.
- A. COEUROY y A. SCHAEFFNER. Le Jazz, París, 1926.
- FERNANDO COLON. Historia del Almirante Don Cristóbal Colón. Madrid, 1892.
- C. COLL y TOSTE. Prehistoria de Puerto Rico. San Juan, 1907.
- J. COMBARIEU. Histoire de la Musique. París, 1942.
- D. COMPARETTI. Virgilio nel medio evo.
- F. CONSENTINI. La Sociologie génétique. París, 1905.
- E. COTARELO. Colección de Entremeses. etc., Madrid.
- HAROLD COURLANDER. Haití Singing. N. York, 1939.
- HAROLD COURLANDER. Gods of the Haitian Mountains. "Journal of Negro History", 1944.
- HENRY COWELL. La música entre los pueblos primitivos. "Bol. Lat. Am. de Música", Montevideo, Tomo V.
- HENRY COWELL. Dos Estudios. "Bolletín Latino Americano de Música". Montevideo. Tomo V.
- W. A. CRABTREE. Primitive Speech. A Study of phonetics. Londres, 1922.
- BENEDETTO CROCE. Aesthetica in nuce. Buenos Aires 1943.
- JEANNE CUISINIER. Danses magiques de Kelantan. París, 1936.
- NANCY CUNARD. "Negro Anthology". Londres.
- FRANCISCO CURT LANGE. Sumas de las relaciones interamericanas en el campo de la música. "Boletín Latino Americano de Música". Montevideo, 1941.
- MGR. J. CUVELIER. L'Ancien Royaume du Congo. Bruselas. 1946.

- JOSE M. CHACON Y CALVO. *La Experiencia del Indio*. Madrid, 1934.
- H. M. y N. K. CHADWICK. *The Growth of Literature*. Cambridge, 1940.
- J. CHARDIN. *Voyage en Perse et autres lieux de l'Orient*.
- P. PIERRE FRANCOIS XAVIER DE CHARLEVOIX. *Histoire de l'Isle Espagnole ou de St. Domingue*. Amsterdam, 1733.
- HENRY CHATELAIN. *Folk tales of Angola*. Nueva York, 1894.
- STEPHEN CHAUVET. *Musique Nègre*. París.
- THIBOUT DE CHAVALON. *Voyage a la Martinique*. París, 1763.
- SALVADOR DANIEL. *Cita de Schaeffner*. (1936).
- ROBERT P. DANIEL. *Negro-White Differences in Non-Intellectual Traits and in Special Abilities*. "The Journal of Negro Education". Washington, 1934.
- O. DAPPER. *Description de l'Afrique*. Amsterdam, 1686.
- RAYMOND A. DART. *Racial Origins*. En *I. Sbabera*.
- CHARLES DARWIN. *The Expression of the Emotions in Men and Animals*
- M. D'AVEZAC. *Notice sur le pays et le peuple des yebous en Afrique*.
- DAVIES. *Darkest Africa*.
- MARIO DEGANI. *La musica nella preistoria e nelle antiche civiltá*. 1939.
- MAURICE DELAFOSSE. *Les langues du monde*.
- I. O. DELANO. *The Soul of Nigeria*. Londres, 1937.
- NATHANIEL DELT. *Negro music of the present*. "The Southern Worker." Hampton, Va. 1928.
- BEDARD D'HARCOUT. *En sus notas a Ch. Joyeux. Etudes sur quelques manifestations observées en Haute Guinée Française*. "Revue d'Ethnographie" París, 1924.
- R. et M. D'HARCOURT. *La Musique des Incas et ses Survivences*. París, 1925.
- C. M. DOKE. *Bantu linguistic terminology*.
- G. M. DOKE. *The basis of Bantu literature*. "Africa" Octubre 1948.
- EDMOND DOUTTE. *Magie et Religion dans l'Afrique du Nord*. Argel, 1908.
- S. T. DUNINA. *El conjunto artístico de bailes populares de la U. R. R. S., "Cuba y la U. R. S. S."*. Habana, 1948, año IV, n. 35, p. 36.
- KATHERINE DUNKHAM. *Las Danzas de Haití*. "Acta Antropológica". México, 1947.
- P. DU TERTRE. *Nouveau Voyage aux Iles de l'Amerique*. París, 1742.
- EBOINE. *Les peuples de l'Oubanghi Chari*. París.
- A. B. ELLIS. *Tshi speaking peoples*. Londres.
- GARNET L. ESKEW. *Coojine, etc*. "New York Herald Tribune. Books", Julio 5, 1931.
- EURIPIDES. *Medea*.
- E. FAURE. *Les Trois Gouttes de Sang*. París, 1929.
- LUCAS FERNANDEZ. *Farsa o Cuasi Farsa*. Ed. de Madrid, 1867.
- JAMES G. FRAZER. *Spirits og the Corn and of Wild*. Vol. II. Londres, 1920.
- JAMES G. FRAZER. *The Scapegoat*. Londres, 1920.
- GONZALO FERNANDEZ DE OVIEDO Y VALDES. *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del Mar Océano*. Sevilla, 1535 y 1585.
- GONZALO FERNANDEZ DE OVIEDO Y VALDES. *Sumario de la Natural Historia de las Indias*. Bib. de Aut. Esp. Madrid, 1931.
- ANTENOR FIRMIN. *De l'égalité des races humaines*. París, 1835.
- RAYMOND FIRTH. *Primitive Economics of the New Zealand Maorí*. Londres, 1929.
- NICOLAS FORT Y ROLDAN. *Cuba Indígena*. Madrid, 1881.
- RICHARD A. FREEMAN. *Travels and life in Ashanti and Jaiman*. Westminster, 1898.
- ALBERT FRIEDENTHAL. *Stimmen des volker*. Berlin, 1911.
- ALBERT FRIEDENTHAL. *Musik, Tans und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*. Berlín, 1913.
- LEO FROBENIUS. *Und Africa sprach*. Berlín, 1922.
- LEO FROBENIUS. *Histoire de la civilization africaine*. París.

- ZOILA GALVEZ. Una melodía negra. "Estudios Afrocubanos", Habana, 1946, Vol. IV, p. 23.
- FRAY GERONIMO GARCIA. Origen de los Indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales.
- GARCILASO DE LA VEGA. Comentarios Reales.
- EDNA GARRIDO. Versiones dominicanas de romances españoles. Ciudad Trujillo, 1946.
- T. R. GARTH. Race Psychology. New York, 1931.
- CH. GENIAUX. Le fanatisme musical chez les nègres. "Revue Politique et littéraire". París, 1902.
- KARL GERINGER. Musical Instruments, their history in Western culture from the Stone Age to the present. N. York, 1945.
- AUGUST GEVAERT. Histoire et Theorie de la musique de l'antiquité. Gante, 1875.
- ANDRE GIDE. Musiques et dances du Tchad. "La Revue Musicale", 1927.
- GOBINEAU. Essai sur l'Inégalité des Races Humaines. París, 1753.
- WALTER GOLDSTEIN. The natural harmonic and rhythmic sense of the Negro. Hartford, Conn. 1918.
- WALTER GOODMAN. The Pearl of the Antilles. Londres, 1867.
- FREDERICK GOODRICH HENKE. A Study in the Psychology of Ritualism. Chicago, 1910.
- R. W. GORDON. Folk songs of America: Negro Chants. "The New York Times Magazine". Nueva York, 1927.
- ANTONIO DE GORDON Y DE ACOSTA. El canto entre los indios cubanos. "Gaceta Musical de la Habana". Habana, 1899.
- GEOFROY GORER. Africa dances, 1935.
- GOTHARDUS ARTHUS. Index Orientalis. Francfort del Main, 1604.
- F. S. GRANGER. The Worship of the Romans.
- PEDRO GRASSES. La idea de alboroto en castellano. Caracas.
- C. T. GRAY y C. W. BINGHAM. Comparison of Certain Phase of Musical Abilities of Colored and White Public School Pupils. "Journal Educ. Psych", 1920.
- EMILIO GRENET. Popular Cuban Music. Habana, 1939.
- CHARLES G. GRIFFIN. Concerning Latin American Culture. N. York, 1939.
- PEDRO J. GUITERAS. Historia de la Isla de Cuba. Nueva York, 1865.
- P. JOSE GUMILLA. Historia Natural Civil y Geográfica de las naciones situadas en las riberas del río Orinoco. Ed. de Barcelona, 1882.
- GURNEY. Un hiver aux Antilles en 1839-40. París, 1882.
- W. D. HAMBLY. Tribal Dancing and Social Development. Londres, 1926.
- E. S. CRAIGHILL. The Native Culture in the Marquesas. Honolulu, 1923.
- LEWIS HANKE. The First Social Experiment in America. Universidad de Harvard, 1935.
- HANSLIC. Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig, 1874. Cita de *William Pole*. The Philosophy of Music. Londres, 1924.
- M. R. HARRINGTON. Cuba antes de Colón. Habana, 1935.
- R. HARTMANN. Les peuples de l'Afrique. París, 1884.
- PEDRO HENRIQUEZ UREÑA. En busca del verso puro. Homenaje a Enrique José Varona. Habana, 1935.
- ANTONIO DE HERRERA. Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar Océano. Madrid.
- MELVILLE AND FRANCES HERSKOVITS. Surinam Folk-lore, N. York, 1936.
- MELISLLE J. HERSKOVITS. Dahomey. N. York, 1938.
- MELVILLE J. HERSKOVITS. El Estudio de la música negra en el hemisferio occidental. "Boletín Latino Americano de Música". Montevideo, 1941.
- MELVILLE J. HERSKOVITS. Man and his works. N. York, 1948.
- GEORGE HERZOG. Investigación sobre la música primitiva y folklórica en los Estados Unidos. "Boletín Latino Americano de Música". Montevideo, 1941.
- YRJO HIRN. The origin of art. 1900.

DE LA MUSICA FOLKLORICA DE CUBA

- E. M. HORNBOSTEL. African negro music. "Africa". Oxford.
- F. HOWES. The Borderland of Music and Psychology. Londres, 1926.
- MONICA HUNTER. Reaction to Conquest. Londres, 1936.
- H. HUOT. L'Ame Noire. L'Homme primitif Centre-Africain. "Mercure de France". 1921.
- ZORA NEALE HURSTON. Characteristics of Negro expression. En *Nancy Cunard*, 1934, p. 41.
- ZORA NEALE HURSTON. Spirituals and Neo-Spirituals. N. York.
- FRANCISCO ICHASO. El prejuicio en nuestra evolución musical. "Revista 1927". Habana, 1927.
- E. F. IM THURN. Among the Indians of Guiana. Londres, 1883.
- IÑIGO ABAD. Historia Geográfica, Civil y Política de la Isla de S. Juan Bautista de Puerto Rico. Madrid, 1788.
- KARL GUSTAV IZIKOWITZ. Musical and other Sound Instruments of the South America Indians. Gotemburgo, 1935.
- JEKYLL. Jamaican song and story. Londres, 1907.
- F. B. JEVONS. Greco-Italian Magic. Cita de *R. B. Marett*, Anthropology and the Clasicas.
- GUB. JOHNSON. A Summary of Negro Scores on the Seashore's Music Talent Test. "Journal of Comparative Psychology", 1931.
- JAMES JOHNSON. Yoruba heathenism. Cita de *J. G. Frazer*, (1920).
- JAMES WELDON JOHNSON. The Book of American Negro Spirituals. Nueva York, 1925.
- H. H. JOHNSTON. The Nganda protectorate. Londres, 1907.
- A. M. JONES. African Music "Rhodes livingstone Museum Occasional Papers".
- MYON JRENNIKOV. "Arte Soviético", trad. esp. en "Cuba y la U.R.S.S." Habana, 1948.
- HENRY A. JUNOD. Le Noir Africain Faut-Il le Juger. "Africa". 1931.
- HENRI A. JUNOD. The Life in a South Africa Tribe. Tomo II.
- HENRI A. JUNOD. Moeurs et contumes des Bantous. París, 1936.
- HENRI P. JUNOD. Bantu heritage. Johannesbrug, 1938.
- C. KAMBA SIMANGO. En *N. Curtis*, Songs and tales from the Dark Continent. New York.
- RAFAEL KARSTEN. The Civilization of the South American Indians. Nueva York, 1925.
- RAFAEL KARSTEN. The Origins of Religion. Londres, 1935.
- KINGSLEY. Travels in West Africa. Londres.
- P. R. KIRBY. The Bantu. Londres.
- P. R. KIRBY. The efect of Western Civilization in Bantu music. En "Western Civilization and the natives of South Africa". Londres, 1934.
- P. R. KIRBY. The Musical practices of the Native Races of South Africa. Londres.
- MARIAN KOBAL. Shostakovich y los errores de la crítica. "Cuba y la U. R. S. S." Habana 1948.
- M. KOLINSKI. Cita de *M. J. y F. S. Herskovits*, en Suriname Folklore. N. York. 1936.
- H. E. KREHBIEL. Afro-American Folksongs. Nueva York, 1914.
- GEORGE KUBLER. The Quechua of the Colonial World. "Handbook of South American Indians". Washington, 1946.
- JACOB KWALWASSER. Test and Measurements in Music. 1927.
- EDGAR LA SELVE. Les Archives de la Societé Americaniste de France-1874-1875.
- DANTE DE LAYTANO. Os africanismos no dialeto gaúcho. "Rev. do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul". Porto Alegre, 1936.
- EARL LEAF. Isles of Rythm. Nueva York, 1945.
- LE JEUNE. Jesuit Relations. Tomo IX., 1936.
- ZAID LENOIR. Racial Differences in Certain Mental and Educational Abilities.

- ARGELIERS LEON. Dos panoramas folklóricos. En "La Música". Habana, 1948, no. 2.
- LE ROY. *La raison primitive*. París, 1927.
- LE ROY. *La religion des primitifs*. París.
- G. P. LESTRADE. *Traditional Literature*. En *I. Schapera*. *The Bantu speaking tribes of South Africa*. Londres, 1937.
- THERESE LEVANDEN. *African Orchestrics*. Londres.
- RICHARD LIGON. *Histoire de l'île de Barbados*. París, 1674.
- JUAN LISCANO. *Poesía Popular Venezolana*. Caracas, 1945.
- P. LIZAMA. *Del Principio y Fundación*, etc. p. 3.
- ALAIN LOCKE. *The New Negro*. Nueva York, 1925.
- ALAIN LOCKE. *The Negro and his Music*. Washington, 1936.
- FRANCISCO LOPEZ DE GOMARA. *Historia General de las Indias*. "Bibl. de Aut. Esp." Tomo III, Madrid, 1877.
- SVEN LOVEN. *Origin of the Tainan Culture, West Indies*. Gotemburgo, 1935.
- P. LOZANO. *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia de Paraguay*.
- LOPE DE VEGA. *Obras Completas*. Ed. de la R. Academia Española.
- J. A. MAC CULLOCH. *Music*. "Encyclopaedia of Religion and Ethics", de *Hastings*, Vol. IX.
- JOSE MIGUEL MACIAS. *Diccionario cubano etimológico*. Veracruz, 1885.
- JOSE MIGUEL MACIAS. *Etimologicarum Novum Organum*. Xalapa-Enríquez, 1899.
- FRANCIS AUGUSTUS MAC NUTT. Edición de *Angleria*, Orbe Novo. Nueva York, 1912.
- DUFF MACDONALD. Cita de A. Werner, *The Native of British Central Africa*. Londres, 1906.
- MANUEL MACHADO. *Cante Hondo*, Sevilla. Madrid.
- L. F. MAINGARD. *The Origin of the world "Hottentot"*. "Bantu Studies". 1935.
- E. MARCHENA. *Del Areíto de Anacaona al Poema Folklórico*. Ciudad Trujillo, 1942.
- R. B. MARETT. *The Threshold of Religion*. Londres.
- R. B. MARETT. *Faith, hope and charity in primitive religion*, N. York. 1932.
- R. B. MARETT. *Anthropology and the classics*. Londres.
- P. JUAN DE MARIANA. *Historia de España*. Madrid.
- EL MARROCOXI. *Historia de los Almohades*, ed. Dozy.
- JOSE MARTI. *Livingstone*. "Boletín del Archivo Nacional". Habana, 1940.
- EDGARDO MARTIN. "Revista Bimestre Cubana". Habana, 1944.
- EDGARDO MARTIN. *Cuba hacia el Mundo*. "Información". Habana, 1947.
- RAMON MARTINEZ. *Oriente Folklórico*, Santiago de Cuba, 1930.
- G. MASPERO. *Sur l'Ennéade*. "Rev. de l'Histoire des Religions". Cita de *Schaeffner*.
- FRAY BALTASAR DE MATALLANA. *La Música Indígena Taurepán*. "Boletín Latino Americano de Música". Bogotá, 1938.
- ROBERTO MATEIZAN. *Cuba Pintoresca y Sentimental*. Habana.
- MARCEL MAUSS. *Mannel d'Ethnographie*. París, 1947.
- JOHN B. MAC EVEN. *The foundation of musical aesthetics*. Londres.
- VICENTE T. MENDOZA. *Música Indígena*. "Rev. Universitaria". México, 1943.
- MARCELINO MENENDEZ Y PELAYO. *Historia de las ideas estéticas en España*. Tomo IV.
- M. METFEZEL. *Phonophography in Folk Music*. Chapel Hill, 1928.
- ALFRED METRAUX. *La Civilisation Matérielle des Tribus Tupi-Guaraní*. París, 1928.
- P. SERVANDO MIER Y NORIEGA. *Historia de la Renovación de Nueva España*.
- F. W. H. MIGEOD. *The Languages of West Africa*. Londres, 1911.
- F. W. H. MIGEOD. *A view of Sierra Leone*. Nueva York, 1927.

- L. y A. MILLARES. *Léxico de Gran Canaria*. Las Palmas, 1922.
- R. H. MILLIGAN. *The fetish folk of West Africa*. Londres, 1912.
- A. M. MOLEMA. *The Bantu*. Edinburgh, 1920.
- OSVALDO MORALES. *Las Olivas Sonoras de México y Cuba*, 1942.
- JOSE A MORENO. *El yangüe fernandino*, Madrid, 1948.
- MUHAMED ABU JAFAR AL-TABARI. Tomo III. Cita de *Briffault*.
- HONORIO MUÑOZ. *Emplazamiento Poético y Cubano del Cucalambé*. "Magazine de Hoy", Habana, 1948.
- JEANNETTE R. MURPHY. *The true Negro Music and its decline*. "The Independent". New York, 1728.
- C. S. MYERS. *Traces of African Melody in Jamaica*. Apéndice a *W. Jekyll*, Jamaica Song and Story. Londres, 1907.
- G. S. MYERS. *Ethnological study of music*. En "Anthropologic essays on Sir E. B. Tylor", 1907.
- SIEGFELD NADEL. *The Origin of Music*. Londres.
- M. NAVARRO LUNA. *Mongo Paneque*. Cartas de la Ciénega. Habana, 1930.
- CHARLES NEFF. *Histoire de la Musique*. París, 1931.
- ALFREDO NICEFORO. *Il gergo*. Turín, 1903.
- H. NOLITOR. *La musique chez les négres du Tanganika*. "Anthropos". V. VIII.
- ALVAR NUÑEZ CABEZA DE VACA. *Nafragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y Relación de la Jornada que hizo a la Florida con el Adelantado Pánfilo de Narváez*. Bibl. de Autores Españoles. T. XXII. Madrid, 1877.
- H. W. ODUM y G. B. JOHNSON. *Negro workaday songs*. Oford, 1926.
- OLDENBERG. *La religión du Veda*.
- R. A. C. OLIVER. *The Musical Talent of Natives of East Africa*. "British Journal Psychology". 1932.
- R. OLIVERAS FIGUEROA. *Folklore Venezolano*. Caracas, 1948.
- EI P. OP-HEY. *Haiti, de parel das Antillas*, p. 260.
- FERNANDO ORTIZ. *Los Negros Brujos*. Madrid, 1906.
- FERNANDO ORTIZ. *Glosario de Afronegrismos*, Habana, 1924.
- FERNANDO ORTIZ. *Historia de la Arqueología Indocubana*. Habana, 1929. y 1935.
- FERNANDO ORTIZ. *Presentación de Eusebia Cosme*. "Rev. Bimestre Cubana". Habana, 1934.
- FERNANDO ORTIZ. *La música sagrada de los negros yorubas en Cuba*. "Estudios Afrocabanos". Habana, 1938.
- FERNANDO ORTIZ. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana, 1940.
- FERNANDO ORTIZ. *Los factores humanos de la cubanidad*. Habana, 1940.
- FERNANDO ORTIZ. *Las cuatro culturas indias de Cuba*. Habana, 1945.
- FERNANDO ORTIZ. *El engaño de las razas*. Habana, 1946.
- FERNANDO ORTIZ. *El huracán, su mitología y sus símbolos*. México, 1947.
- NESTOR R. ORTIZ ODERIGO. *Panorama de la música afroamericana*. Buenos Aires, 1944.
- HENRY O. OSGOOD. *So this is jazz*. Boston, 1926.
- J. PARDO. *Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana*. "Rev. Nac. de Cultura". Caracas, 1943.
- ESTEBAN PEÑA MORELL. *La folkloromúsica dominicana*, 1930.
- PESCHEL. *Races of man*.
- J. PETERSON y L. H. LANIER. *Studies in the Comparative Abilities of Whites and Negroes*. *Mental Measurements Monographs*, 1929.
- J. PETERSON. *A functional Review of Consonance*. "Psychology Review". 1935.
- J. PIAGET. *Le réalisme nominal chez l'enfant*. "Revue Philosophique". 1925.
- J. PINKERTON. *General collection of voyages*. Londres, 1808-1814. T. XIII.
- J. PIAGET. *La representación du monde chez l'enfant*. París, 1926.
- PLATON. *Crátulos*.

- WILLIAM POLE. *The Philosophy of Music*. Londres, 1924.
- CAROLINA PONCET. *Los Altares de Cruz*. "Archivos del Folklore Cubano". Habana, 1924. Vol. IV.
- JOSE ANTONIO PORTUONDO. *Concepto de la pesía*. México.
- M. A. POUPON. *Etude ethnographique de la tribu Kouyou*. Cita de *Gdraef-fner*.
- JEAN PRICE-MARS. *Le Sentiment et le Phénomene religieux chez les nègres de Saint-Domingue*. "Bull. Soc. d'Histoire et de Géographie" d'Haïti". Port-au-Prince, 1925.
- JEAN PRICE-MARS. *Ainsi parlá l'Oncle*. Compiègne, 1928.
- JEAN PRICE-MARS. *Cultes des Marassás*. "Afroamérica". México, 1945.
- ABBE PROUYART. *Histoire de Loango, Kakongo, etc.* Lion, 1775.
- CHARLES PRUDHOMME. *The problem of suicide in the American Negro*. En "The Psycho-analitin Review". New York, 1928. Vol. 25, no. 202.
- N. N. PUCKETT. *Folk Beliefs of the Southern Negro*. Chapel Hill, 1926.
- MAXIMILIEN QUENUM. *Au pays des fons*. París, 1938.
- LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE. *El Negrito hablador y sin color anda la niña*. "Navidad y Corpus Christi festejados". Cita en *Emilio Catarelo*, Colección de Entremeses, etc. 1664.
- LUIS RAMON Y RIVERA. *¿Es el ritmo una comprobación?* "Revista Venezolana de Folklore". Caracas, 1947. Enero-Junio.
- ARTHUR RAMOS. *O Negro Brasileiro*. Río de Janeiro, 1943.
- L. F. RAMON Y RIVERA. *Viejas y nuevas equivocaciones en el folklore*. "El Nacional". Caracas, 1948.
- ARTHUR RAMOS. *O Folklore Negro do Brasil*. Río de Janeiro, 1935.
- ARTHUR RAMOS. *As Culturas Negras no Novo Mundo*. Río. de Janeiro, 1937.
- ARTHUR RAMOS. *Las Culturas Negras de América*. México, 1945.
- ALFONSO REYES. En "Libra". Buenos Aires. 1929.
- ALFONSO REYES. *Alcance a las Jitanjáforas*. "Revista de Avance". Habana, 1930.
- JOHN RHUS. *Celtic Folklore*. Wesh and Maux.
- JULIAN RIBERA Y TARRAGO. *Disertaciones y Opúsculos*. Tomos I y II, Madrid, 1928.
- J. A. DE LOS RIOS. *Historia crítica de la literatura española*. Tomo I.
- HELEN H. ROBERTS. *Some Drums and Drums Rythms, etc.*, 1924.
- HELEN H. ROBERTS. *Possible Survivals of African songs in Jamaica*. "The Musical Quarterly". 1926.
- HELEN H. ROBERTS. *A Study of Folk Song Variants Based on Field Work in Jamaica*. "American Journal of Folk-Lore".
- DIEGO ANDRES ROCHA. *Tratado único y singular del origen de los indios occidentales del Perú, Mexico, Sta. Fe y Chile*. Lima, 1861.
- DE ROCHEFORT. *Histoire naturelle et morale des Iles Antilles*.
- MIGUEL RODRIGUEZ FERRER. *Naturaleza y Civilización de la Grandiosa Isla de Cuba*. Madrid, 1887.
- FRANCISCO RODRIGUEZ MARIN. *Misceláneas de Andalucía*. Madrid, 1927.
- P. ROECKEL. *L'education sociale des races noires*. París, 1911.
- H. J. ROSE. *Primitive culture in Italy*. Londres, 1926.
- N. B. ROSEMOND DE BEAUVALLON. *L'Ile de Cuba*. París, 1844.
- VICENTE ROSSI. *Cosas de negros*. Río de la Plata, 1926.
- JULES ROUANET. *La Musique Arabe*. En "Histoire de la Musique de la Enc. de la Mus." et *Dictionaire du Conservatoire*. París, 1922.
- J. F. ROWBOTHAM. *History of Music*. Londres, 1885-97.
- CURT SACHS. *World History of the Dance*. New York, 1937.
- MOREAU DE SAINT-MERY. *Description de la partie francaise de Saint Domingue*.
- JULIO G. SALAS. *Orígenes Americanos*. Caracas, 1924.
- A. SALAZAR. *Sinfonia y Ballet*. Madrid, p. 13.

- ADOLFO SALAZAR. La obra musical de Alejandro García Caturla. "Revista Cubana". Habana, 1939.
- RAFAEL SALILLAS. Hampa. Madrid, 1898.
- EDUARDO SANCHEZ DE FUENTE. El folklore de la música cubana. Habana, 1923.
- EDUARDO SANCHEZ DE FUENTES. Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero. Habana, 1927.
- EDUARDO SANCHEZ DE FUENTES. Folklorismo. Habana, 1928.
- EDUARDO SANCHEZ DE FUENTES. Rev. "Pro-Arte-Musical", 1929.
- EDUARDO SANCHEZ DE FUENTES. Bailes y canciones. "Diario de la Marina". Habana, 1932.
- EDUARDO SANCHEZ DE FUENTES. La música cubana y sus orígenes. "Boletín Latino-Americano de Música". Bogotá, 1938.
- EDUARDO SANCHEZ DE FUENTES. Prólogo a *Emilio Grenet*, Popular Cuban Music. Habana, 1939.
- SAN JUAN EVANGELISTA. (Evangelio, I. 1).
- FRANCISCO J. SANTAMARIA. Diccionario general de americanismo. México, 1942.
- AGNES SAVILL. Music. Health and Character. Londres, 1923.
- ROSARIO SCALERO. On the Origin at Music. "The Music Quarterly". New York, 1926.
- I. SCHAPER. The Bantu-speaking Tribes of South Africa. Londres, 1937.
- A. SCHAEFFNER. Origine des Instruments de Musique. París, 1936.
- I. SCHAPER. The Bantu speaking tubes of South Africa. Londres, 1937.
- KURT SCHINDLER. Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. New York, 1941.
- ILSE SCHNEIDER. Die Welt des Masque. Munich, 1934.
- SCHULTZE. Psychologie der Naturvoeiker.
- GEORGE S. SCHUYLER. "Pittsburgh Courier". 1948.
- V. ECOVESBY y K. RONTEDGE. With a prehistoric people. SEABROOK. Magic Island.
- G. E. SEASHORE. The psychology of musical talent, 1919.
- LEOPOLDE SEDAR SEGHOR. L'homme de couleur. París, 1929.
- MANUEL SERRANO Y SANZ. Orígenes de la dominación española en América. Madrid, 1918.
- D. W. T. SHROPSHIRE. The Church and Primitive Peoples. Londres, 1938.
- ELIE SIEGMEISTER. Music and Society. New York, 1938.
- NICOLAI SLONIMSKY. Canta datada en Filedelfía, 1938. En el "Programa del Concierto Homenaje a la Memoria del Maestro Amadeo Roldán," Habana, 2 abril, 1939.
- JUAN PABLO SOJO. Temas y apuntes afro-venezolanos. Caracas, 1943.
- E. A. SONNENSCHHEIM. What is Rhythm. Oxford, 1925.
- FELA SOWANDE. African Music. "Africa". Londres, 1944.
- NICOLAS SLONIMSKY. Music of Latin América. New York, 1946.
- HERBERT SPENCER. Psychology.
- MARSHALL STRAINS. Rebob, bebop and bop. En "Harper's Magazine" New York, 1950, Abril.
- R. STREEP. A Comparison of White and Negro Children in Rythm Consonance. "Journal App. Psych". 1931.
- KARL STUME. Die Anfange der Musik.
- ANDRE SUARES. Musique et Poésie. París, 1928.
- JOSE SUBIRA. Historia de la música. Barcelona, 1947.
- P. AMAURY TALBOT. The peoples of Nigeria. Londres, 1926.
- ROBERT TALLANT. Voodoo in New Orleans. New York, 1946, p. 31.
- J. A. TELLINGHAST. The Negro in Africa and America. New York, 1902.
- RICHARD R. TERRY. Voodooism music. Londres, 1934.
- PHILLIP THORTON. The voice of Atlas. Londres, 1936.
- T. THURSTON. Omens Eupertitions of Southern India.
- JUAN TIERSOT. La Musique chez les négres d'Afrique. "Histoire de la Musique". París, 1922. Vol. V.

- EDUARDO M. TORNER y XESUS BAL. Folklore musical. En *Ramón Otero Galivia*, Terra de Melida. Santiago de Galicia, 1933, 543.
- P. TORQUEMADA. Monarquía Indiana.
- JOAQUIN TORRES ASENSIO. En *P. Mártir de Anglería*. Orbe Novo. Ed. en latín. Madrid, 1892
- LAUDELINO TRELLES DUELO. En busca del cacicazgo de Ornofay. "El País", Habana 5 de febrero 1933.
- A. J. N. TREMEARNE. The tailed headhunters of Nigeria. Londres, 1912.
- P. TRILLES. Les Pygmées de la Foret Equatoriale. París, 1933.
- JOAQUIN TURINA. Un compositor. "El Debate". Madrid, 1928.
- N. J. TURNER. Orpheus or the Music of the Future. Londres.
- ANTONIO ULLOA. Noticias americanas. Madrid, 1792.
- A. UNTERSTEINER. Storia della Musica. Milán, 1924.
- P. DE VAISSIERE. Saint-Domingue, (1629-1789). París, 1909.
- PAUL VALERY. Les rythmes comme introduction physique a l'esthetique. París, 1930.
- JOHN W. VANDERCOOK. Tom-Tom. New York, 1926.
- ENRIQUE JOSE VARONA. Paradoja, hombre paradoja. "El Fígaro". Habana, 1921.
- BARRON. De re rustica.
- SERGUEI VASILENKO. El Congreso de los músicos soviéticos. "Cuba y la U. R. S. S.". Habana, 1948.
- GRABIELLE M. VASSAL. Mon séjour au Congo Francais. París, 1925.
- CARLOS VEGA. Cantos y bailes africanos en El Plata. "La Prensa". Buenos Aires, 1932.
- J. VENDRGES. Le langage. París
- VILLAULT. Relations des Costes d'Afrique appelé Guinée. París, 1669.
- VIRGILIO. Eglogas. VIII.
- KARL VOSSLER. Positivismo e idealismo en la lingüística. Madrid.
- WALLASCHECK. Primitive Music. Londres, 1893.
- M. J. WALSH. The Edi festival at *Ilé Ifé* "African Affairs", V. 57, no. 159.
- H. WARD. Chez les cannibals de l'Afrique Central, París, 1910.
- A. D. WARNER. Studies in the South and West. Cita de *Tallant*.
- MARQUIS DE WAVRIN. Moeurs et Coutumes des Indiens Sauvages de l'Amerique du Sud. París, 1937.
- ROBERTO WEITLANER. Canciones otomías. "Journal de la Société des Americanistes". París, 1935.
- J. B. WEKERLIN. La chanson populaire. París, 1886.
- A. WERNER. The Natives of British Central Africa. Londres, 1906.
- ALICE WERNER. Myths and legends at the Bantu. Londres.
- DIETRICH WESTERMAN. A study of the Ewe languages. 1930.
- DIETRICH WESTERMANN. The African To-Day. Londres, 1934.
- DIETRICH WESTERMANN. Africa and Christianity. Oxford, 1937.
- PAUL WIEGRASE. A Reader in the Vernacular for West Africa. "Africa". 1931.
- W. C. WILLOUGHBY. The Soul of the Bantu. New York, 1928.
- C. T. WINCHESTER. Principles of literary criticism. Londres, 1925.
- S. T. VAN WING. Etudes Bakongo. 'Histoire et Sociologie'. Bruselas, 1920.
- P. VAN WING. Erudes Bakongo. Bruselas, 1921.
- I. A. WRIGHT. The Early History of Cuba, 1492-1586. New York, 1916.
- WUNDT. Elements de Psychologie Physiologique. París, 1886.
- WILHELM WUNDT. Elements of Folk Psychology. Londres, 1928.
- DOLORES MARIA XIMENO Y CRUZ. Aquellos tiempos: Memorias de Lola María. Habana, 1930.
- ENRIQUE ZAS. Historia de Cuba. Habana.
- ALFREDO ZAYAS. Lexicografía antillana. Habana, 1914.
- ALONSO DE ZORITA. Historia de la Nueva España. 1585. Ed. de Madrid, 1909.
- BERNARD ZUNRE. Poésies chez les Barundi. "Africa". 1932.

I N D I C E

Pág.

DEDICATORIA.....	V
RECONOCIMIENTOS.....	VI
INTRODUCCION.....	VII

I. LA MUSICA AFROCUBANA Y LA INDOCUBANA

La música afrocubana.—¿Qué es?—El don de Cuba más genuinamente cubano.—Sus preludios en Africa y España.—Sus progenitores: los descendientes de Jafet, los de Sem y los de Cam.—Túbal inventa la música y la introduce en España.—De su hermano Javán procede el nombre de las *babaneras*.—La música y la “raza maldita”.—¿Pero Adán y Eva no conocieron la música?—Alá enseñó la música al Diablo.—Posibles confluencias culturales en la música cubana: indoamericanas, europeas, africanas y asiáticas.—Su complejidad.—Ilusoria influencia de la música india e insignificancia de la sónica.—Erróneas teorías acerca de la música de los indios cubanos.—Sus instrumentos músicos.—Sus cantos y danzas.—Los *areítos* indoantillanos.—Sus funciones sociales.—Su diferencia de los bailes indocontinentales.—El arte de los *tequinas*.—Su falta de supervivencia.—El apócrifo *Areíto de Anacaona*.—No es un *areíto* ni es de *Anacaona*.—En un canto afroide del *vodú* haitiano.—La traducción de sus versos.—Son fórmulas rituales de los hechiceros congos, como las que aun se usan en Cuba.—Su música no es india sino europea.—No hay influencias indias en la música cubana.—El *cucalambismo* musical

1

II. LA EXPRESIVIDAD MUSICAL Y ORAL DE LOS NEGROS DE AFRICA.

Influencias negras en la música afrocubana.—Músicas negras: conga, carabalí, dahomeyana y yoruba.—Necesaria consideración de los factores geográficos, históricos y sociales de la música afrocubana.—Música de arriba y música de abajo.—La historia de Cuba ha vibrado en sus tambores.—El estudio de la música afrocubana está por hacer.—Sus dificultades.—Su “secreto”.—Sus enemigos.—La hipergamia de la hermosa afrocubana con el joven tecnicismo.—Preludios musicales del negro en Africa.—Afirmación de la música africana.—“Los negros tienen música”.—Desdén por la música de los

negros.—“Apenas puede llamarse música”.—“Música ficta”.—“La música negra es un alboroto”.—“El negro es el ser más músico de la creación”.—Su ya reconocido arte musical.—No depende de la “raza”.—Su música ingráfica y su poesía preletrada.—Su musicalidad y su locuacidad.—“El negro habla que te habla”.—Oradores y poetas.—El triunfo cosmopolita del tambor..... 104

III. ORIGENES DE LA POESÍA Y EL CANTO ENTRE LOS NEGROS AFRICANOS

¿En Africa nacen juntos el verso, la música y la danza?—El ritmo.—Los llantos rítmicos.—La intensificación de las expresiones rítmicas.—La poesía y la música con la religión y la magia.—La palabra y el lenguaje sacromágico.—El verso afronegro.—La repetición rítmica.—La oración y el conjuro.—La “polinimia”.—La gesticulación.—Las “malas palabras”.—El canto como “encantamiento”.—La recitación y el canto.—El canto invoculario.—Las “jitanjáforas”.—El “ululato”.—Las modalidades rítmicas en la poesía negra.—Los *mambos* de los *tata nganga*.—El retruécano rítmico.—Los *moyuba* y los *súyere* de los *babalaos*.—“Vida cantada”..... 177

IV. LOS RITMOS Y LAS MELODÍAS EN LA MÚSICA AFRICANA

La ritmopea y la melopea en la música africana.—Preponderancia de los ritmos.—Valor semántico de algunos de éstos.—La gran variedad rítmica.—“Células rítmicas” africanas en la música popular de Cuba.—Ritmos litúrgicos musicales sin canto ni bailes.—Las variaciones rítmicas.—Los “toques”, “viros”, “conversaciones” y “murumacas” o “llames”.—El asimetrismo.—¿La síncopa es africana o no?—*Crescendo* y *diminuendo*.—*Accelerando* y *rallentando*.—Inconclusión y cadencia.—Adiaforia inicial.—El “embullo” parabólico.—Las melodías negras.—Música colectivista y música selectivista.—Las melodías y los lenguajes tonales.—La entonación del negro africano tanto es en rampa como en escala.—Escalas tonales flexibles.—Música en cuerda floja.—Cantos litúrgicos sin instrumentos ni bailes.—Otras diferencias básicas entre la música afroccidental y la euroccidental.—Infiltraciones de la música africana en América..... 248

V. LA MÚSICA INSTRUMENTAL Y LA CORAL DE LOS NEGROS

Los ruidos y los ritos sacromágicos.—Originaria función mágica de los instrumentos musicales.—Musicalidad estética de los sonidos, así regulares como irregulares.—La música “pantofónica” de los

negros.—Entre los afrocubanos: los *lungoua*, los *acberé*, los *agogo*, las *maracas*, etc.—Predominio de los instrumentos percusivos.—Los instrumentos melódicos de los negros.—El lenguaje de los tambores.—Sus melodías.—La tonométrica de los tambores de *batá*.—Los solos de tambores en la música del *Oru* del *Igbodu*.—Sus valores rítmicos y tonales.—Sus “melónimos”, “llames” y “lenguas”.—Las afinadas tonalidades de los tambores y otros percusivos de la orquesta ñañiga.—La invención de instrumentos por los afroamericanos.—Los instrumentos vocales en la música negra.—El coro y la “música de bamba”.—Los cantos de “los cordoneros de *Orilé*”.—El *montón-polo*.—La orquesta y la armonía.—Sinfonía pánica.—“Una música de todos los demonios”.—En la música negra hay siempre un “diablito”.....

330

BIBLIOGRAFIA ALFABETICA.....

465

Bibliografía del mismo autor

ETNOGRAFIA — HISTORIA — FOLKLORE

- *La Criminalita dei Negri in Cuba.* En *Archivio di Psichiatria, Medicina Legale ed Antropologia Criminale.* Vol. XXVI. Turín, 1905.
- *Il Suicidio tra i Negri.* En *Archivio di Psichiatria,* etc. Vol. XXVIII. Turín, 1906.
- *Supertizione Criminose in Cuba.* En *Archivio di Psichiatria,* etc. Vol. XXVIII. Turín, 1906.
- *Hampa Afro-Cubana. Los Negros Brujos.* Prólogo de C. Lombroso. 48 figs., 432 páginas, Madrid, 1906. 2ª ed., Madrid, 1917.
- *La Identificación Dactiloscópica. (Estudio de Policiología y Derecho Público).* Edición oficial. 282 páginas y 185 figuras. Habana, 1913. 2ª ed., Madrid, 1916.
- *La Filosofía Penal de los Espiritistas.* Habana, 1915. 4ª ed., Madrid, 1924. Buenos Aires, 1950. Río de Janeiro, 1950.
- *Hampa Afrocubana. Los Negros Esclavos.* 550 páginas y multitud de figuras, Habana, 1916.
- *Los Cabildos Afrocubanos.* Folleto, Habana, 1923.
- *Historia de la Arqueología Indocubana.* Habana, 1923.
- *Un Catauro de Cubanismos. Apuntes Lexicográficos.* Habana, 1923.
- *Glosario de Afronegrismos. Estudio de Lingüística.* 590 páginas. Habana, 1924.
- *Las Nuevas Orientaciones de la Prehistoria Cubana.* Discurso en la Academia de la Historia. Habana, 1925.
- *La Fiesta Afrocubana del "Día de Reyes".* Folleto. Habana, 1926.
- *Pedro J. Guiteras y sus obras.* Habana, 1927.
- *José A. Saco y sus ideas cubanas.* Habana, 1928.

- *Alejandro de Humboldt y Cuba*. Habana, 1930.
- *James J. O'Kelly, el Irlandés Mambí*. Habana, 1930.
- *Proyecto de Código Criminal Cubano*. (Ponencia Oficial). Con juicio de Enrico Ferri. Habana, 1926.
- *Los Negros Curros. Estudio de Etnografía, Folklore y Criminología*. En "Archivos del Folklore Cubano".
- *Ni Racismos ni Xenofobias*. (Discurso). Habana, 1929.
- *El Cocoricamo y otros Conceptos Teoplásmicos del Folklore Afro cubano*. (Conferencia). Habana, 1930.
- *Geografía de las Antillas*. Barcelona, 1935.
- *La "Clave" Xilofónica de la Música Cubana*. Habana, 1935.
- *La Poesía Mulata*. En "Revista Bimestre Cubana", 1934, 1935 y 1936.
- *La Música Sagrada de los Negros Yorubas en Cuba*. (Conferencia). 1938.
- *Los Factores Humanos de la Cubanidad*. Habana, 1940.
- *Contrapunteo Cubano del Azúcar y el Tabaco*. Habana, 1940.
- *Las Cuatro Culturas Indias de Cuba*. Habana, 1942.
- *El Engaño de las Razas*. Habana, 1946.
- *El Huracán, su Mitología y sus Símbolos*. México, 1947.
- *Fray Bartolomé de las Casas*. (Prólogo a la obra de L. Hanke). Habana, 1949.
- *Las Visiones del Mulato Lam*. Habana, 1950.
- *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*, Habana, 1950.

En Prensa:

- *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore Cubano*.

