

LA BINARIZACION DE LOS RITMOS TERNARIOS AFRICANOS EN AMERICA LATINA

Rolando Antonio
Pérez Fernández

a $\frac{6}{8}$

b $\frac{2}{4}$

Edición: Magdalena Quijano
Diseño: Orlando Díaz
Corrección: Olga Gema González

Sobre la presente edición:
Ediciones Casa de las Américas, 1980



CASA DE LAS AMERICAS
3ra. y G, El Vedado, Ciudad de la Habana, Cuba

Introducción

En el conjunto de los aportes hechos por los africanos a la cultura americana, la música ocupa un lugar relevante. Este hecho se ha evidenciado no sólo para los musicólogos, sino por el contrario, ha sido destacado por afroamericanistas e historiadores no especializados en la investigación musical. Julio Le Riverend, por ejemplo, afirma que se ha avanzado suficientemente en el estudio de los aportes africanos a la cultura americana actual para apuntar que su más destacada y pura contribución es la música (1966:30); y efectivamente, este juicio se basa en el resultado de investigaciones científicas realizadas en este campo, y no en apreciaciones subjetivas.

El antropólogo norteamericano Melville J. Herskovits, ha establecido una escala que intenta reflejar en qué medida se han conservado los rasgos culturales africanos en América. Éstos pueden ubicarse en cinco gradaciones: a) **muy africanos**, b) **bastante africanos**, c) **algo africanos**, d) **un poco africanos**, y e) **con vestigios de rasgos africanos o sin rasgo africano alguno** (1945:14). Mientras que la **lengua** y la **religión** presentan el máximo de variación dentro de la gradación establecida en esta escala, a través de los países de mayor presencia del elemento africano; en la música se observan las variaciones mínimas dentro de dicha escala, pues dondequiera aparece, por lo menos como **bastante africana** (1945:17) y por tanto, puede afirmarse que la música es ciertamente la más conservada de las categorías en que Herskovits ha clasificado las supervivencias africanas en América.

Entre los rasgos musicales con que los africanos han contribuido a la formación de la música americana, y en particular a la de América Latina, el ritmo posee una especial importancia. Este es un hecho que, por ser obvio, no necesita ser destacado; pero lo que no ha resultado tan evidente es que la presencia de características rítmicas afri-

canas en América Latina no se limita a las regiones de mayor importación de esclavos negros, sino que en mayor o menor medida, dichas características son palpables en un ámbito geográfico que casi coincide con la extensión total del continente latinoamericano.

A pesar de ser el ritmo un aspecto tan importante de la música latinoamericana, muy poco se ha dicho —y usamos aquí una expresión de Ortiz (1965:276)— en lo tocante a «sus adaptaciones, sus supervivencias y sus caducidades». De ahí que nos hayamos propuesto en este trabajo, contribuir a la investigación del ritmo, tanto en nuestro continente como fuera de él, siguiendo el proceso de la transformación rítmica en gran escala que se puede observar en las músicas latinoamericanas, y su vinculación con análogo fenómeno —si bien de alcance más reducido— que puede apreciarse en la música de África.

Por otra parte, intentamos acrecentar en alguna medida el cúmulo de conocimientos que actualmente se posee acerca de los procesos transculturales ocurridos en Latinoamérica; y mostrar, a la vez, la unidad de las culturas latinoamericanas, con las que nuestro país comparte múltiples rasgos de carácter étnico y sociohistórico, como se resalta en la Tesis del Primer Congreso del PCC sobre la cultura artística y literaria (1978:772).

Se ha pretendido subestimar la contribución del africano a la formación de la cultura del Caribe, que entendido en un sentido cultural, abarca aquellas áreas americanas en que es más patente la presencia africana —y ni digamos en la cultura del resto de América Latina—, hecho que, como ha planteado Armando Hart (1979), debe ser destacado.

Por ello, otro de nuestros propósitos aquí, es el de ofrecer nuevos elementos que coadyuven a refutar tales pretensiones; así como contribuir a desarrollar un nuevo enfoque sobre la cuestión del aporte africano en las áreas de América no comprendidas dentro de este Caribe cultural.

El problema científico que nos planteamos resolver en esta investigación, es la contradicción existente entre el predominio absoluto de la subdivisión binaria en la música latinoamericana de origen africano no mantenida por cultos religiosos populares, por un lado; y el predominio de la subdivisión ternaria en la música de los cultos afroamericanos, así como en la música africana, por otro lado.

El poco conocimiento o la total ignorancia de la música de África y de la música más vinculada al antecedente africano —la que permanece supeditada a las funciones rituales—, ha conducido a que se generalizaran conceptos erróneos acerca del empleo del ritmo binario y el ternario en América Latina. Así, se ha relacionado el ritmo ternario de forma exclusiva con el aporte ibérico; mientras que a la herencia africana se ha asociado únicamente el ritmo binario.

Tal concepción esquemática ha servido en muchos casos para determinar, supuestamente, el origen de las músicas latinoamericanas. Podemos citar como ejemplo al músico panameño Narciso Garay, quien atribuye a la **mejorana**, raíces indoeuropeas, por razón de la subdivisión predominante ternaria de que hace uso (1930:176); mientras que descarta tal origen étnico en la binaria **cumbia** (1930:197). Algo similar hace su compatriota Dora Pérez de Zarate, quien achaca la subdivisión ternaria del llamado **ritmo corrido** del **tamborito** a la influencia hispánica, mientras que a la africana le atribuye la subdivisión binaria del denominado **ritmo norte** (1975).

Nicolás Slonimsky, quien intentó resumir las características rítmicas de la música latinoamericana, escribió que los ritmos coloniales son predominantemente hispánicos y están tipificados en el metro dual de tres por cuatro/seis por ocho; a la vez que la influencia negra aporta la sincopación casi invariablemente dentro de un compás de dos por cuatro (1946:55). Por otra parte, Carlos Vega, quien fue reuente durante casi toda su vida a admitir cualquier aportación africana a la música latinoamericana (Aretz y Ramón y Rivera, 1976:19), atribuyó las características rítmicas de la música de todo el Continente, así como todos los rasgos de la misma —salvo la de la indígena— a la herencia ibérica (Vega 1944:154).

El citado musicólogo argentino dividió la música sudamericana —excluyendo la de ascendencia india— en dos grandes cancioneros, a los que denominó **cancionero ternario occidental** y **cancionero binario oriental** en base sobre todo, al predominio de la subdivisión rítmica ternaria o binaria existente en ellos. El primero se extiende desde el centro-norte argentino y Chile hasta Colombia y Venezuela; pasando por Paraguay, Bolivia, Perú y Ecuador, y tiene su centro difusor en Lima. El segundo abarca la región porteña en Argentina, Uruguay, Brasil, llega también hasta Venezuela y Colombia a lo largo del litoral atlántico, alcanzando las islas del Caribe y supuestamente también México; y posee su centro —según él— en Río de Janeiro. Vega admite que lo que él plantea como área del titulado **cancionero binario oriental** coincide con el área de mayor poblamiento africano en América, pero su inveterado prejuicio misonegrista le hace afirmar que tal coincidencia es «peligrosamente resbaladiza» (1944:154).

Si asociáramos lo expresado por Slonimsky —quien omite lo referente a la distribución geográfica del ritmo ternario y del binario en el Continente— con los planteamientos de Vega —que excluye el aporte africano en toda la música latinoamericana—, resumiríamos los conceptos que sobre el particular han prevalecido hasta ahora. Podríamos visualizarlos de la siguiente forma:

N. Slonimsky	6/8 hispánico	2/4 africano
Carlos Vega	6/8 occidental	2/4 oriental

Nuestro planteamiento aquí de rasgos africanos en el ritmo de especies pertenecientes al denominado **cancionero ternario occidental**, y en el de especies ternarias de otras áreas, a las cuales se ha atribuido un origen puramente español, nos plantea una nueva contradicción que se suma a la contradicción fundamental explicada anteriormente —el predominio del ritmo binario en la música de ascendencia africana, pero no de carácter ritual, en oposición al ritmo ternario que prevalece en la música africana y en la música ritual americana de ese origen.

Hemos empleado en este trabajo el **método comparativo**, conocido también bajo las denominaciones de método histórico-comparativo, método retrospectivo, método reconstructivo y método de reconstitución histórica. Mediante la aplicación del mismo, nos propusimos resolver las contradicciones a que hemos hecho alusión, y para ello ha sido necesario reconstruir las fases del proceso de transformación que en América ha convertido los ritmos ternarios africanos en binarios, el cual hemos llamado **proceso de binarización**.

Como bien anota Klaus Wachsmann, en la investigación musicológica, «la elección del método está determinada por la naturaleza de los datos disponibles, los objetivos de la investigación y las preferencias personales del investigador» (1981:76). Lógicamente, nuestra elección ha estado condicionada por estos tres factores enunciados, si bien el último de ellos ha tenido un valor secundario respecto a los otros dos. Si nuestro objetivo es la reconstrucción de un proceso dado, en sus distintas fases, el método no podía ser otro que el comparativo, ya que la comparación —colocada en una justa perspectiva histórica— es la condición necesaria para toda reconstrucción de los hechos (Saussure 1973: 43-45). Y si el único medio de reconstruir es comparar, recíprocamente «la comparación no tiene otro fin que el de ser una reconstrucción» (Saussure 1973:345).

La primera de las ciencias humanísticas, la ciencia del lenguaje, nació a comienzos del siglo XIX «como una utilización inicial y sistemática del método comparativo» (Cohen 1974:159). Con el descubrimiento del sánscrito se descubrió, a su vez, la existencia de una relación de parentesco entre las lenguas que desde entonces se llamaron **indo-europeas**; y fue Franz Bopp quien comprendió que era posible, tratándose de idiomas emparentados entre sí, aclarar una lengua por medio de otra, explicar las formas de una por las formas de otra (Saussure 1973:40). Es esta posibilidad que ofrece el método comparativo, una de sus grandes ventajas. Así, pues, durante el siglo pasado se desarrolló la lingüística como gramática comparada.

En la actualidad, el tipo de estudio que predomina en la ciencia lingüística es la descripción parcial o total de una lengua entendida como sistema.

En las últimas décadas la lingüística ha conocido un desarrollo tal, que las ciencias vecinas con frecuencia se inspiran en sus métodos y, en ocasiones emplean su terminología. Wachsmann apunta, por ejemplo, que la etnomusicología —ciencia que ha sido grandemente influida y aun denominada por metodologías no musicológicas— gravitó hacia el modelo lingüístico durante la década del 70 (1981:83).

Por su parte, el musicólogo Georg Knepler, de la República Democrática Alemana, ha expresado al respecto algunos criterios que citamos a continuación:

...hoy día uno ya no puede ocuparse de la música sin la ciencia del lenguaje o lingüística. La música es también un sistema de signos y exige que se la investigue desde el punto de vista de la teoría de la comunicación. La música está vinculada a otras actividades sociales y no solamente a otras artes, es conveniente, pues, enfocarla desde el punto de vista de la teoría sistémica (1977:22).

En correspondencia con la tendencia que prevalece actualmente en la lingüística, ha sido el aspecto de la **gramática** y particularmente la **sintaxis**, el mayor foco de interés en los estudios musicológicos. Una muestra de ello es por ejemplo, el detallado análisis de la música javanesa que se ha realizado siguiendo el modelo lingüístico (Wachsmann 1981:84).

Sin embargo, este interés actual por los estudios descriptivos, tanto en la lingüística como en las ciencias vecinas, no debe inducirnos a pensar que los estudios históricos basados en el método comparativo han sido abandonados. Al respecto, Emile Benveniste escribe que, paralelamente al esfuerzo descriptivo que se ha llevado adelante y se ha extendido al mundo entero.

...el pasado lingüístico de la humanidad es explorado sistemáticamente. Todo un grupo de antiguas lenguas ha sido ligado al mundo indoeuropeo, modificando su teoría. La restitución progresiva del protochino, del malayo polinesio común, y de ciertos prototipos amerindios, permitirán quizás nuevas agrupaciones genéticas (1974 b:59).

Benveniste subraya asimismo que el método comparativo, puesto a prueba en la reconstrucción del indoeuropeo, se ha tornado un método ejemplar que, renovado hoy, conoce nuevos éxitos (1974 a:27).

Además, debe destacarse que el método comparativo resulta de gran utilidad no sólo en la reconstrucción de fenómenos o sucesos estudiados por una disciplina particular dentro del campo de las ciencias sociales —ya sea la lingüística o la musicología—; sino que es de

gran valor asimismo para el conocimiento de la cultura y la historia de los pueblos a que pertenece determinada lengua o determinado lenguaje musical, posibilitando precisar conceptos relativos a la identidad cultural de un pueblo o conjunto de pueblos. Al respecto, la lingüista soviética Victoria Yártseva, escribe lo siguiente:

El método histórico-comparativo tuvo y tiene enorme importancia no sólo para esclarecer el origen de algunas lenguas y grupos idiomáticos, sino también para dilucidar muchos lugares dudosos en la historia y la cultura de los pueblos, por cuanto la lingüística histórico-comparativa está ligada con los factores extralingüísticos de la divergencia de los grupos idiomáticos (1975:118).

Sería conveniente observar que el método comparativo —o histórico-comparativo— es una forma particular de un procedimiento cognoscitivo de carácter más general denominado **método histórico**, que está vinculado «al esclarecimiento de las distintas etapas de los objetos en su sucesión cronológica, en las formas concretas de manifestación histórica». Este método se opone dialécticamente a otro: el **método lógico**, cuya misión es «reproducir en forma teórica, en un sistema de abstracciones, la esencia del objeto», y donde el punto de partida de la investigación es, pues, «el análisis del objeto en su forma más acabada» (Konstantinov 1976:211).

Una importante aplicación del método comparativo al campo musicológico es la clasificación de tipos genéticos de canciones folclóricas realizada en la musicología húngara. Particularmente ilustrativo resulta el libro **Folk Music of Hungary**, del compositor y musicólogo húngaro Zoltán Kodály (1960).

Kodály expresa que si bien las canciones populares húngaras se clasifican según el entorno social y su propósito, resulta evidente que éstas no constituyen tipos estilísticos, por tanto, plantea la necesidad de conocer cuál de los varios estilos que surgen ante el investigador es el estilo originario del idioma musical húngaro, y cuáles sus derivaciones; determinar qué estilos devienen importados o resultan préstamos injertados. Para despejar estas incógnitas habría que remontarse al pasado; pero al no existir los datos, los documentos musicales necesarios para ello, el investigador húngaro señala el estudio de la música de pueblos emparentados o vecinos, o la de sus sucesores, como solución al problema (1960:23). Kodály se propone aquí realizar lo que en lingüística se conoce como **retrospección**, lo que implica el empleo del método comparativo. Citemos a Saussure: «Mientras que la prospección resulta una simple narración y se funda por entero en la crítica de los documentos, la retrospección exige un método reconstructivo, que se apoya en la comparación» (1973:338).

Kodály estudió ejemplos musicales pertenecientes a algunos pueblos de la región del Volga, en la Unión Soviética, y los comparó con los ejemplos húngaros. Uno de estos pueblos, los **marí**, se adscribe a la gran familia **fino-ugria** y por tanto está étnica y lingüísticamente emparentado con los húngaros, también incluidos dentro de dicha familia. Los **chuvacos**, otro de los grupos étnicos a que hacemos referencia, a pesar de no pertenecer a la familia **fino-ugria**, sino a la familia de pueblos **turcos**, comparte muchos rasgos etnográficos, léxicos y musicales con los **marí** debido a una milenaria convivencia con éstos en las márgenes del Volga. Ambos pertenecen a una denominada **zona pentafónica** dentro de dicha región (Kondratiev 1980:276).

En la música de estos pueblos halló Kodály sorprendentes semejanzas con un **estrato** de la música húngara —precisamente aquél que la distingue de la música del resto de Europa Central— que se caracteriza por el empleo de la escala pentáfona y la repetición de la primera frase una quinta más baja (Kodály 1960:24). Y a través del método comparativo el compositor y musicólogo magiar descubrió rasgos en las canciones folklóricas húngaras que habían escapado totalmente a la observación de otros investigadores. Citemos al propio Kodály refiriéndose a la comparación de cierta canción húngara con una canción **chuvaca**:

Sin el ejemplo chuvaco nadie hubiera sospechado jamás la existencia de pentafonía en la melodía húngara, menos aún cuando la mayoría de sus variantes muestran escalas mayores irreprochables. En la variante ofrecida aquí no hay séptimo grado. Sirva el ejemplo para mostrar que melodías heptáfonas en apariencia pueden ocultar, no obstante, la pentafonía aún cuando no haya una clara variante pentáfona... (1960:46).

Será interesante citar asimismo algunas ideas del lingüista Ferdinand de Saussure que corroboran el planteamiento del musicólogo húngaro en relación con el valor del método histórico-comparativo en la comprensión de un sistema determinado —ya sea musical o lingüístico—. Escribe Saussure:

Después de conceder lugar excesivo a la historia, la lingüística volverá al punto de vista estático de la gramática tradicional, pero con espíritu nuevo y con otros procedimientos, y el método histórico habrá contribuido a ese rejuvenecimiento; el método histórico, por contragolpe, será el que haga comprender mejor los estados de lengua (1973:151).

En otra parte de su **Curso de lingüística general** (1973:161) el sabio ginebrino apunta que las condiciones que han formado esos estados de lengua «aclaran su verdadera naturaleza y nos libran de ciertas ilusiones».

Resulta también conveniente recordar una característica del método comparativo —diacrónico— que se refiere a los límites del campo que abarca. Los estudios descriptivos —sincrónicos— tienen como objetivo el conjunto de hechos que corresponden a una lengua determinada. El método comparativo, por el contrario, rechaza una especialización semejante, pues los términos que considera no pertenecen forzosamente a una misma lengua (Saussure 1973:162). Esta característica se debe a que mientras mayor sea el número de elementos comparados, mayor validez tendrá el resultado de la comparación. Nos remitimos a Saussure:

De un signo único y aislado no se puede establecer la forma primitiva, mientras que dos signos diferentes, pero del mismo origen, [...] ya permiten entrever por su comparación la unidad diacrónica que los une a un prototipo susceptible de ser reconstruido por inducción. Cuanto más numerosos sean los términos de comparación, más precisas serán las inducciones, y llegarán a ser —si los datos son suficientes— verdaderas reconstrucciones (1973:338).

El estudio comparativo realizado por Zoltán Kodály le posibilita, finalmente, esclarecer los nexos genéticos fundamentales de la música húngara incluyéndola dentro de determinada familia de idiomas musicales tal como la ciencia lingüística define familias de lenguas. Kodály afirma que los magiares pertenecen a «la gran tradición musical asiática, de miles de años de antigüedad, que tienen sus raíces en el espíritu de varios pueblos que habitan desde China, pasando por Asia Central, hasta el Mar Negro» (1960:55).

Nuestra propia aplicación del método comparativo al estudio del ritmo en la música latinoamericana se ha realizado básicamente en relación con la música africana, pero teniendo muy en cuenta el factor hispánico así como también el elemento indígena. A continuación exponemos, en síntesis, los resultados obtenidos:

Existe en la música vocal del africano una tendencia a la transformación binaria de los ritmos ternarios, la cual se manifiesta cuando un sujeto adopta cantos no pertenecientes a la tradición de su grupo tribal o étnico (Jones y Kombe 1952:28-29), es decir, en casos donde se produce un préstamo de tradiciones musicales. Puede afirmarse, pues, que en el desarrollo del proceso de binarización intervienen dos factores: uno de carácter psicológico (la tendencia binarizadora) y otro de índole social (el préstamo cultural).

Al ser trasladado al Nuevo Mundo, el esclavo africano entró en contacto con las culturas dominantes europeas y con las culturas autóctonas, así como con tradiciones culturales de etnias también africanas pero ajenas a la suya propia. Dado que el préstamo cultural es una

forma de conducta común a todas las sociedades humanas, y como consecuencia del contexto social específico donde se ubicó el africano en América, éste comenzó a participar activamente en un proceso de transculturación generalizado. En estas circunstancias, la tendencia binarizadora se manifestó, ciertamente; pero la misma fue inhibida o estimulada según cual fuera el componente étnico de la sociedad que predominó culturalmente en el medio donde tuvieron lugar tales préstamos.

En las regiones donde por razones de índole económica se llevó a cabo una masiva importación de esclavos negros, fue determinante el préstamo inter-étnico o inter-tribal en el seno de los grupos africanos, donde bajo las circunstancias de una esclavitud opresiva y del régimen carcelario de la plantación se desarrolló una **cultura de resistencia** opuesta a la cultura de dominación del europeo (Moreno Friginals 1980). Por consiguiente, la tendencia binarizadora encontró aquí condiciones favorables para su desarrollo, lo que provocó un predominio del ritmo binario en la música afroide y aún en la música del conjunto de la sociedad. Los patrones rítmicos ternarios adoptaron nuevas formas, pero conservaron características originales que posibilitan su identificación y el trazado de su trayectoria evolutiva.

Por tanto, siguiendo la metodología adoptada por Melville J. Herskovits (1945), podemos plantear que en este caso se produjo la **retención** de rasgos afroides a través de su **reinterpretación**, fenómeno que podemos caracterizar como la conservación de rasgos culturales expresados más bien en su esencia y en su valor psicológico, que en su forma o nombre, en base a la semejanza existente entre ciertos elementos de las culturas puestas en contacto. Esto ocurrió en la llamada **franja negra** del Atlántico (ver mapa no. 1), que coincide, a grandes rasgos, con el ámbito geográfico de lo que Carlos Vega ha denominado **cancionero binario oriental** (ver mapa n. 2).

En Brasil, Cuba, Haití y Trinidad subsiste entre los estratos populares una música asociada a los cultos afroides que mantiene en mayor o menor grado su particular identidad étnica africana. Por ello esta música, que podemos considerar en un nivel **antecedente**, ha participado de los procesos transculturales en menor medida que la música desvinculada de la función ritual. En este nivel la tendencia binarizadora no se ha desarrollado con igual fuerza que en la música desacralizada, por lo cual perviven en ella muchos elementos ternarios originales. Existe aquí música netamente ternaria. Estamos pues, ante un caso de simple supervivencia de rasgos africanos, tratándose de la música en que prevalece la ternariedad, y a la vez, frente a un caso de reinterpretación total o parcial, tratándose de la música binarizada o semibinarizada.

Fuera de la zona de intenso poblamiento africano, en aquella otra que en Sudamérica se aproxima al área del **cancionero ternario occi-**

dental —según la llamara Vega—, prevaleció el préstamo de tradiciones entre el africano y el español dominador, vale decir, que se produjo de preferencia un proceso transcultural afrohispanico (ver mapa n. 3). Este hecho tuvo por causa la menor proporción numérica del africano con respecto al total de la población, así como factores históricosociales y económicos como son la llamada **alianza étnica** (Mellafe 1937:31-32), que se produjo en muchos lugares entre el conquistador español y el negro esclavo en los inicios de la etapa colonial; y la inserción de éste en una economía diversificada que le permitía integrarse en un mayor rango de la escala social. Todos estos factores impulsaron la integración o asimilación cultural del africano.

En dicha área geográfica el sistema rítmico africano, basado en lo que Rose Brandel (1972:18) ha denominado **estilo sesquiáltero africano** (African hemiola style), se identifica con el sistema rítmico ternario del español, también sesquiáltero, aunque más limitado en sus combinaciones métricas. A esto se suma una estructura de frase común, en lo esencial, a ambos sistemas, lo que les confiere una efectiva **compatibilidad**. Aquí el factor hispánico, donde está ausente la propensión a binarizar los ritmos ternarios, inhibe el desarrollo de la tendencia binarizadora de que es portador el africano. En estas circunstancias ocurren a veces binarizaciones parciales y, con más frecuencia, aparecen formas sólo incipientes y muy restringidas de binarización. Por consiguiente, hay una gran tendencia a la retención de los patrones rítmicos y de los esquemas métricos ternarios que el africano aportó a este proceso transcultural.

Aplicando de nuevo los conceptos de Herskovits relativos a los préstamos culturales, tenemos que existe aquí un caso de **sincretismo**, fenómeno que se define como la tendencia a identificar aquellos elementos de la cultura nueva —la española en este caso— con elementos semejantes de la vieja cultura, lo cual permite la conservación de ciertos rasgos de ésta, de forma muy cercana a la original.

El **proceso de binarización** no se limitó a la música vocal, pues si bien partió de ésta, el desarrollo de la tendencia binarizadora provocó que en ciertos casos se adoptaran ritmos instrumentales binarios para ser ejecutados simultáneamente con cantos ya binarizados o en proceso de transformación binaria. En otros casos, los ritmos instrumentales ternarios, a los que se superpuso un canto binarizado o en proceso de estarlo, sufrieron también una transformación en este sentido, la cual puede ser parcial o total.

En las fases intermedias de la binarización de ritmos instrumentales se produce una forma de superposición de distintas estructuras métricas que no corresponde con la práctica más usual en la música africana, surgiendo así una divergencia más entre el sistema rítmico africano y el de sus derivados americanos.

En el panorama de dos grandes zonas de retención de rasgos rítmicos africanos en América se presentan de un lado y de otro formas diferentes de un mismo patrón rítmico, esquema métrico o modelo de frase —para usar el término de Vega—. Estas diferencias están determinadas por las distintas fases que pueden apreciarse del proceso de binarización; proceso que es, como hemos dicho, un fenómeno **diacrónico**. Por consiguiente, entre las formas extremas que adopta un patrón rítmico —las que han sido totalmente binarizadas y las que no han experimentado ninguna transformación binaria— existe lo que en lingüística se llama una **identidad diacrónica**, por lo tanto, ambas constituyen una **unidad diacrónica** (Saussure 1973:290-291).

En el caso típico de la franja negra —salvo en los enclaves de música de directo antecedente africano— los patrones rítmicos persisten como **unidades identificables**, pero han cambiado de forma. En la otra zona, el caso característico es la **unidad** que ha permanecido idéntica a sí misma. Ambas, sin embargo, fueron en otra época la misma cosa. Puede decirse que tanto algunas de las formas que aparecen en la música de antecedente africano directa conservada en ciertos enclaves de la orla atlántica, como las que se observan en la música que no pertenece a dicha área geográfica, son las más **antiguas**, en el sentido de que representan una etapa más arcaica, es decir, más cercanas al modelo primitivo (Saussure 1973:342).

Así, dentro de la **franja negra** —y haciendo abstracción de la música ritual de origen africano— estas formas más antiguas aparecen en especies pertenecientes a lo que Argeliers León (1974) ha propuesto denominar **cancionero ternario caribeño**, de origen fundamentalmente hispánico, donde pueden distinguirse dos niveles: un nivel antecedente, en el que se incluye el **punto cubano**; y un nivel **elaborado**, que comprende especies como la **guajira** cubana y el **joropo** venezolano.

Los rasgos rítmicos africanos que se hallan presentes, tanto en la franja atlántica como fuera de ella, constituyen, en efecto, un elemento más que reafirma la unidad de la cultura latinoamericana y que deviene un factor conformador de su identidad. Uno de estos rasgos —podemos decirlo así— es, precisamente, la transformación binaria de los ritmos ternarios.

Trasladando nuevamente conceptos lingüísticos, planteados en este caso por J. P. Rona (1972), podemos afirmar que la comparación de las formas que adoptan los patrones rítmicos africanos en América Latina puede realizarse no sólo entre distintos períodos cronológicos (eje diacrónico), sino también entre áreas geográficas diversas (eje diatópico) y estratos socioculturales diferentes (eje diastrático). De tal manera, podemos hallar, por ejemplo, que una misma forma binarizada o semibinarizada, perteneciente a la música de baile del siglo XIX cubano, se encuentra en la actualidad en la música de directo antecedente afri-

cano de Cuba o Haití; o en música mexicana o venezolana de hoy día correspondiente a un estrato sociocultural muy distinto.

Como hemos planteado, el estudio de los rasgos musicales africanos perpetuados en la música latinoamericana, puede ser sumamente útil para ampliar y profundizar el conocimiento de los procesos transculturales ocurridos en el Continente. Sin embargo, debe tenerse en cuenta, tal como ha expresado Sidney Mintz (1977:390) que:

... el problema de los africanismos, aunque siempre ha atraído ampliamente la atención de los estudiosos de Afroamérica, se abre de nuevo en un distinto y más sofisticado nivel de análisis. Lo «obviamente africano» puede eventualmente mostrar menos sobre la retención de la tradición que los más cambiados y difícilmente identificables aspectos culturales.

Los nuevos caminos en el estudio de las supervivencias africanas en América Latina, aportan «un más profundo respeto a la prudencia y cuidado en la investigación, una orientación histórica más consciente y una comprensión de la importancia del enfoque comparativo en el análisis reconstructivo» (Mintz 1977:390). Es por ello que tales investigaciones no pueden ser abordadas de manera esquemática, ya que en ocasiones sus resultados pueden apartarse bastante de los criterios generalmente admitidos.

Capítulo I

EL AFRICANO EN AMÉRICA LATINA; SU APORTACIÓN MUSICAL EN RELACIÓN CON LAS CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICO-SOCIALES

En el presente capítulo hemos de estudiar la presencia del negro en América Latina, sus relaciones con el europeo y con el indio, y la supervivencia de rasgos africanos en la cultura popular americana. Pero, antes de hacerlo, es preciso considerar la presencia del negro en la Península Ibérica con anterioridad y con posterioridad a la llegada de los europeos a América, pues este hecho que generalmente se ignora, tuvo consecuencias musicales en la Península, y por ende, la tuvo también en la música del Nuevo Mundo.

El negro no llegó por primera vez a América desde África, sino de España, y el mulato no fue un flamante producto americano, pues existía ya en España y Portugal. Y lo mismo puede decirse de sus músicas, que necesariamente tenían que haber experimentado ya en menor o mayor grado un proceso de transculturación.

Las siguientes palabras de Fernando Ortiz en relación con la historia de la música llamada afrocubana, son aplicables a toda la música de origen africano en América, así como a aquella música no clasificable como afroide, pero que incuestionablemente ha incorporado rasgos de origen africano:

Dicha historia hay que iniciarla descubriendo los fontanares de donde ella ha brotado o sea en las chorreras de las culturas del África Occidental y en las revueltas aguas de España. No solamente porque la 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 o inspiraciones [...] de España se trajeron negros a Cuba y con ellos venían en sus tambores y vihuelas una música ya amulatada en Andalucía (1965:4).

Las transculturaciones de los negros africanos desde los tiempos anteriores a la llegada de Colón a América, se extendieron no sólo por España, sino también por Portugal, como asimismo señala Ortiz (1965:114). Pero, tocante a ese punto dejamos la palabra al musicólogo brasileño Renato de Almeida, quien expresa lo siguiente:

Es preciso no olvidar que en la época del descubrimiento de Brasil, abundaban los negros en Portugal, de manera que hay que considerar siempre la hipótesis de que los portugueses ya hubieran traído costumbres influidas por los negros, y que naturalmente encontraron aquí el mejor ambiente posible (1942:259).

La presencia del negro africano data de muy antiguo en la Península Ibérica. Todo ejército formado en África del Norte ha contado con masas de soldados negros. Tanto los egipcios como los cartagineses, los romanos, los visigodos y todos los demás pueblos que posteriormente invadieron y conquistaron aquella región lo hicieron así; y por supuesto, también los musulmanes en sus campañas militares (Ortiz 1952 b: 239-240).

Por ello, y por el origen africano de los iberos, es posible afirmar, como lo hiciera Ortiz en una conferencia ofrecida en La Habana en 1938 (Franco 1975:48), que «en la Península hubo negros desde su prehistoria, y con los tartesios, con los romanos, con los moros y con los cristianos».

José Antonio Saco, erudito historiador de la esclavitud y pionero en el estudio sobre la esclavitud africana en América, escribe:

Cuando los almorávides al mando de Yussuf, conquistaron la España árabe a fines del siglo XI entraron en ella numerosos ejércitos de africanos berberiscos, bajo cuyas banderas, negros marcharon también, siendo digno de recordarse que en la sangrienta batalla que se dio en 1086, a cuatro leguas de Badajoz, en las llanuras de Sagala, llamada entonces Zalaca, Alonso VI de Castilla, fue herido en una pierna por la espada de uno de aquellos negros (1877:III, 141).

Este y otros ejemplos ofrecidos en su obra, autorizan a Saco para afirmar, a continuación del párrafo citado, que «desde principios del siglo VIII, España empezó a inundarse de negros libres y esclavos».

La esclavitud en España se vio grandemente fortalecida durante la Edad Media debido a la corriente de cautivos tomados durante las continuas guerras entre españoles y moros. Durante los siglos XIII y XV, además de los millares de tártaros, circasianos, armenios, georgianos y búlgaros que llegaban a España e Italia a través del comercio de esclavos en el Mar Negro, se podía también comprar o captu-

rar negros africanos a los mercaderes árabes (Bowser 1977:17). Sin embargo, como consecuencia de la toma de Constantinopla por los turcos, en 1453, el comercio de esclavos en el Mar Negro quedó interrumpido, lo cual dio lugar a que los portugueses incursionaran en la costa occidental de África con el fin de proveerse directamente de negros esclavos, quebrando así el monopolio que mantenían los mercaderes árabes.

Los mercaderes españoles siguieron el mismo camino que los portugueses, y para fines del siglo XV, el África que hasta entonces había sido fuente de esclavos importante, pero no única, se convirtió en la exclusiva fuente de mano de obra esclava barata.

Luego de un período de pugnas entre españoles y portugueses por el monopolio del comercio de esclavos en el África Occidental, los portugueses quedaron como únicos proveedores. Para la década de 1460 los mercaderes portugueses abastecían a Portugal y a España de gran cantidad de esclavos africanos. El centro de este comercio era Lisboa.

Algunos historiadores han realizado cálculos conservadores del monto del tráfico negrero entre África y la Península Ibérica durante el siglo XV; otros lo llevan a una cifra muy considerable, así, Curtin, en su libro **The Atlantic Slave Trade: A Census**, piensa que dicho monto fue de 50 000 esclavos, mientras que Boxer; en su obra **Portuguese Seaborn Empire**, afirma que entre 1450 y 1500, los portugueses capturaron un total de 150 000 negros africanos (Bowser 1977:19).

Ortiz de Zúñiga, analista de Sevilla citado por Saco (1877:III, 291), nos da noticias acerca de la vida de estos esclavos negros en España:

Eran, en Sevilla los negros tratados con gran benignidad desde los tiempos del rey Don Enrique III, permitiéndoseles juntarse a sus bailes y fiestas en los días feriados, con que acudían más gustosos al trabajo, y toleraban mejor el captiverio, y sobresaliendo algunos en capacidad, a uno se le daba el título de mayoral que patrocinaba a los demás con sus amos, y con las justicias componía sus rencillas, hállase así en papeles antiguos, y acredítalo una cédula de los reyes dada en Dueñas a 8 de noviembre de este año, en que dieron este título a uno llamado Juan de Valladolid, su portero de cámara:

Por los muchos, buenos, e leales servicios que nos habeis fecho, y faceis cada día, y porque conocemos vuestra suficiencia y habilidad y disposición, hacemos vos mayoral, e juez de todos los negros, é negras libres e captivos, que están o son captivos, é son captivos, é horros en la M. N. é M. L. ciudad de Sevilla, é en todo su arzobispado, é oyen que puedan facer ni fagan los dichos negros e negras, y loros y loras, ningunas fiestas, nin juzgado de entre ellos, salvo ante vos el dicho Juan de Valladolid negro,

nuestro juez y mayoral de los dichos negros, loros y loras; y mandamos que vos conoscais de los debates, pleitos, casamientos y otras cosas que entre ellos hubiere, é non otro alguno, por quanto sois persona suficiente para ello é quien vuestro poder hubiere, é sabeis las leyes é ordenanzas que deben tener, e Nos somos informados que sois de linaje noble entre los dichos negros (...).

La cédula real a que alude Ortiz de Zúñiga data del año 1474.

No sólo se le permitía al negro sus bailes y fiestas los días feridos en Sevilla, sino en alguna ocasión se dio orden expresa de que éstos participaran en la fiesta del Corpus Christi, en la que, como es sabido se escenificaban tradicionalmente multitud de danzas. Así ocurrió en la ciudad andaluza en el año 1497, como consta en los Cuadernos de Actas Capitulares. He aquí la orden, la cual transcribe José Gestoso (1917:101):

En este Cabildo (viernes 27 de junio) fue dho. a los dhs. oficiales por don pero nuñez de guzmán alguacil mayor en como bien sabía su merced que tenía cargo de fazer salir los juegos y danzas quando la Reyna nra. sra. mandase fazer la fiesta del cuerpo de nro. señor. El que agora el señor duque le auía dicho que la parecía que se debían fazer la dha. fiesta y salir al recibimiento quando la Reyna nra. sra. entrase y asy mismo dixo que devian salir al dho. recibimiento todos los negros que ouiesen en esta cibdad.

Así, pues, cuando en 1573 el Cabildo de La Habana dio orden de que todos los negros horros, se aprestaran a participar en la fiesta del Corpus (Torre 1914:161), existía ya, como en muchas otras cosas relacionadas con los negros, un antiguo antecedente sevillano.

El negro continuó participando en las fiestas del Corpus en Sevilla, como puede inferirse de la cita siguiente (Gestoso 1917:122-123) en la que se ordena, en 1530, escoger un alférez y dos trompetas para dichas fiestas, con la condición expresa de que éstos no sean negros:

yten quel mayordomo sea obligado a coger un alferez que sea hombre blanco e no negro el más alto del cuerpo que se pudiere aver que vaya vestido a uso de alferez "para que lleve el pendón" e lleve una espada morisca ceñida como de uso e costumbre otros años e sea obligado el mayordomo a coger dos trompetas e que no sean negros sino hombres blancos que sean muy buenos oficiales e los coja desde el día que se arrematase la fiesta en ocho días.

Sevilla era el centro del tráfico negrero en España, y no sólo los comerciantes de Sevilla, sino la población entera de esa ciudad se había

convertido en un pueblo de mercaderes de esclavos (Aguirre Beltrán 1972:25).

La presencia, desde el siglo XV al XVIII, de un número considerable de esclavos negros en España, posee gran importancia no sólo en relación con el estudio de la música popular de Hispanoamérica, sino también, en lo referente a la historia de la música popular de Brasil, como muy sagazmente lo ha destacado la musicóloga Oneyda Alvarenga:

... el problema de la influencia española me parece ahora mucho más complicado de lo que juzgué en un tiempo. Para ponerlo en claro, sería preciso, antes que nada, establecer cuál es la importancia en España de la influencia negra, hasta qué punto ha participado ésta en la formación de las danzas españolas, y si los aspectos venidos de esa contribución fueron españolizados en la Península o solamente fueron trasplantados a América, y aun en gran parte del Brasil, por intermedio de Portugal. Se sabe que la danza que representa al tipo más característico de la coreografía española —el fandango— data de fines del siglo XVII o principios del XVIII /.../. Ahora bien, además de haber recibido España esclavos negros desde el siglo XV, en el siglo XVII Portugal, y por consiguiente el Brasil, estuvieron bajo el dominio español.

Precisamente en ese siglo, en que las danzas consideradas más típicamente españolas no habían nacido aún, abundan en España las danzas reconocidas como negras por los folkloristas españoles; y cuyo nombre mismo traiciona su origen africano. Existió en el Brasil una danza negra, el sarambeque, cuya referencia más antigua entre nosotros data del siglo XVIII. Tenido allá también como negro, el **zarambeque** fue popularísimo en España en el siglo XVII, ... (Alvarenga 1947:23).

Es particularmente interesante la alusión al **zarambeque**, pues al igual que ésta, se conoció en Brasil, o se conoce aún, una danza llamada de la misma manera que una antigua danza española de los siglos XVII y XVIII y principios del XIX: el **zorongo**, que aunque en España no está reputada como danza negra, tenemos motivos para pensar que ciertamente tuvo origen africano.

En Brasil el **sorongo** es considerado como una danza africana introducida por los esclavos, y Renato de Almeida la tiene por una especie de **samba** de Bahía y Minas Gerais (1942:161). Pero el hecho de que el Padre Miguel de Sacramento Lopes Gama (en **El Carapuço** del 20 de enero de 1838) lo menciona en unión de la **gavota** y la **cuadrilla** de notoria procedencia europea; y más tarde (en la edición del 17 de febrero del propio año) lo cite junto con la **cachucha**, entre las «danzas modernas» (Cámara Cascudo 1972:815), hace pensar en un posible

origen español del **sorongo** brasileño. La circunstancia de que en Colombia haya existido una danza colonial del mismo nombre (Perdomo Escobar 1963:398), aumenta nuestras sospechas al respecto.

Pero por otra parte, existe en el noroeste de la República Popular de Angola, un grupo étnico de la familia **bakongo** denominado **sorongo** (Enciclopedia Británica, Macropedia: I, 273) y conocido en varios países de América bajo diversas variantes de este etnónimo como son **musulongo**, en Cuba (Deschamps Chapeaux 1971:34), **longo** en México (Aguirre Beltrán 1972: 140) y en Venezuela (Acosta Saignes 1978:85), **alonga** en Perú (Bowser 1977:418) y **solongo** en Haití (Courlander 1960:4), hechos que sumados a ciertas particularidades rítmicas del **zorongo** hispano nos inducen a considerar seriamente el origen africano de dicha danza.

Viene en refuerzo de nuestra idea la circunstancia de que en Haití se conoce una danza perteneciente al ritual **congo**, que recibe el nombre de **salongo** en virtud de su origen tribal (Courlander 1960:135). Y aquí evidentemente ya no es posible pensar en ningún tipo de influencia española. Lo contrario sí es perfectamente verosímil.

Una de las danzas españolas del siglo XVIII; el **paracumbé**, era tenida no simplemente por africana, sino específicamente por angolana, pues se decía **el paracumbé de Angola** (Cotarelo y Mori 1911:CCXX), por otra parte, en el teatro del siglo XVII, es frecuente hallar negras de Angola o del Congo como por ejemplo, la negra Dominga, del entremés **Los negros**, de Simón Aguado, fechado en 1602 en Granada, la cual dice en su habla bozal que nació en el Congo y se bautizó en Sevilla (Cotarelo y Mori 1911:1,232).

Esta abundancia de negros de origen bantú en España, a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII y en todas partes donde existió el comercio de negros africanos, se debió a la fundación, en 1575, de San Pablo de Luanda, factoría portuguesa, como consecuencia de la toma de Sao Tomé, antigua proveedora de esclavos, por los holandeses.

Ya Ortiz ha anotado que los negros y esclavos introducidos en España fueron principalmente monicongos y angolanos y ellos originaron los bailes que se hicieron populares* (1952 a: 258).

Estas reflexiones sobre el origen del **zorongo** español tiene particular importancia en relación con nuestro estudio sobre la binarización de los ritmos ternarios africanos, como hemos de ver más adelante.

Debemos hacer notar que, no obstante las continuas alusiones a la presencia de negros africanos en Sevilla, en particular, o en Andalucía, en general, la esclavitud africana en España no se limitó a la región bética. También hubo negros esclavos en Levante, desde antes del primer viaje de Colón a tierras de América, hecho que ha sido estudiado por la investigadora española Vicenta Cortés en su libro titu-

lado **La esclavitud en Valencia durante el reinado de los Reyes Católicos (1479-1516)**, publicado en 1964.

En un artículo posterior, titulado «Procedencia de los esclavos negros en Valencia (1482-1516)», dicha autora ofrece datos estadísticos sobre el número de africanos introducidos por los asentistas en Valencia durante el período estudiado, los cuales aumentaban de año en año hasta alcanzar la altísima cifra de 640 piezas en 1495 (Cortés 1972:137). Siendo Valencia un reino alejado de los centros de remisión de esclavos, es preciso suponer que los centros peninsulares más próximos —Castilla, por ejemplo—, recibirían un mayor número de cautivos. Por esta razón, Vicenta Cortés subraya la necesidad de rectificar y aumentar los datos ofrecidos por los autores portugueses de la época (Cortés 1972:138), en los cuales se basa Curtin para sus cálculos.

En relación con la presencia de negros africanos en Portugal existen interesantes referencias.

El viajero Nicolás Clenardo escribió que «sólo en Lisboa hay más esclavos que portugueses de condición libre» (Franco 1975:53) y si bien la apreciación es, sin duda, exagerada, la misma da una idea de la gran cuantía de los negros lisboetas. Apunta también dicho viajero la presencia abundante de negros en Evora. Y aun en la norteña ciudad de Oporto hubo negros, los cuales participaban en ciertas festividades religiosas a las que aportaban elementos africanos de manera similar a como lo hacían en Brasil y otras partes de América, como lo muestra el siguiente pasaje del libro de Teófilo Braga titulado **El pueblo portugués en sus costumbres, creencias y tradiciones** (Lisboa, 1885) en que cita a João Pedro Ribeiro (1758-1839), escritor local (Câmara Cascudo 1972:885):

se ha acabado en Oporto, sin embargo, otra mascarada en que se representaba la Corte del Rey de Congos, con su rey y reina e imaginaria corte, con que los negros se persuadían de rendir oculto a su Patrona, la Señora del Rosario, función muy apreciada por los muchachos, y que duraba tres días de julio.

Es fácil apreciar la semejanza de lo que se alude en este pasaje con las **congadas**, **maracatús** y **reisados** brasileños, con los **candombes** rioplatenses y con los **cabildos** o **reinados** cubanos.

Como se comprenderá, el hábito de esgrimir la existencia de tal o cual rasgo en la música española o portuguesa, aun anteriores a la llegada de los europeos a América, como prueba concluyente de una supuesta «pureza de sangre», o de ausencia de «contaminación» negra en análogas características de la música latinoamericana, es en extremo cuestionable. Tal hace con frecuencia Carlos Vega cuyo notorio

prejuicio misionista —de lamentables consecuencias para la objetividad de sus trabajos— hemos señalado en páginas anteriores.

Y hasta aquí nuestras consideraciones acerca de la presencia del negro en la Península Ibérica y su importancia para el estudio de la música latinoamericana, las cuales han sido un necesario preámbulo al análisis de la presencia del africano en nuestro continente, tema que abordaremos de inmediato.

Al llegar los europeos a América, la corriente de esclavos negros que fluía hacia la Península Ibérica se desvió en buena medida hacia las tierras recién descubiertas para los europeos, y se ampliaría, además, grandemente dicho tráfico como consecuencia de circunstancias económicas que la favorecían.

La primera legislación americana sobre esclavos negros es sólo nueve años posterior a la fecha del arribo español al Continente (Mellafe 1973:18) lo cual significa que el negro llegó a América prácticamente al mismo tiempo que el conquistador. Además —hecho importantísimo—, la esclavitud africana se extendió rápidamente por toda América al mismo ritmo de la conquista, ocupando exactamente la misma extensión que el ecúmene europeo. Por ello, hay que distinguir como fenómenos diferentes el ámbito geográfico por donde se expandió la esclavitud del africano y aquellas regiones del Continente donde se ubicó predominantemente.

Los estudios afroamericanistas han conocido significativos avances en lo relativo a la presencia del negro en América. Se sabe ya que allí donde hoy no existe población negra, la hubo —y en ciertos casos de importancia— y posteriormente fue absorbida por los componentes étnicos mayoritarios de esas zonas. Un caso realmente notable de progreso en este aspecto lo constituyen las investigaciones de Gonzalo Aguirre Beltrán en México. Merece citarse aquí un comentario escrito al respecto por el investigador cubano José Luciano Franco:

Un ejemplo impresionante del retroceso constante de las fronteras de nuestras ignorancias, es aportado por el trabajo del Dr. Gonzalo Aguirre Beltrán, titulado: **La población negra de México**. Allí, en un país raramente, si no más bien jamás mirado como poseedor del menor elemento africano en su composición demográfica, ese investigador ha descubierto documentos explícitos que prueban la importación de numerosos centenares de miles de negros (1966:16).

Desde la publicación del libro mencionado la contribución del negro a la composición genética de la población mexicana y el aporte de éste a la cultura del hermano país, tuvieron bases firmes de sustentación, no obstante lo cual México sigue negándose a reconocer la importancia de la contribución africana (Aguirre Beltrán 1972:9-11). Las

razones del desconocimiento de la presencia del negro en México las expresa el propio autor de dicho libro y es conveniente conocerlas, por cuanto descubren los orígenes de viejos prejuicios arraigados, tanto dentro como fuera de México:

... derivó esta ignorancia de la magnitud que entre nosotros alcanzó siempre la naturaleza mística de lo **indio**. Debido a ello, sólo teníamos ojos para lo **indio** y cerrábamos la razón a todo aquello que no encajara dentro del esquema sentimental elaborado sobre el **indio** por nuestros románticos del siglo pasado.

Los estudiosos extranjeros de lo mexicano, inexplicablemente sufrieron, también, ese contagio místico de lo **indio**, sin que en ellos pesara la herencia emotiva imponderable. Unos y otros sólo tuvieron en cuenta lo **indio** y lo español; y lo negro nunca entró en la esfera de sus preocupaciones (1958:11).

Otro factor viene a incidir en la situación aludida: cierto prejuicio de raza, según apuntó el propio Aguirre Beltrán:

Durante el siglo pasado y principios del presente nuestros pensadores llegaron a aceptar ideas racistas de las que excluyen al indio pero no al negro. La contribución cultural africana es recusada o simplemente no reconocida (1970:2).

Hasta mediados del siglo XVI los negros llegaron como aliados del conquistador y con él a todas partes de América que alcanzó, pero hacia finales del mismo siglo, comienza a observarse cierta localización geográfica del negro, que se define más claramente durante la siguiente centuria (Mellafe 1973:34). En este siglo XVII pueden distinguirse ya en el Continente dos tipos de concentración demográfica: la de las zonas altas de América, pobladas densamente por indígenas que laboraban en las minas coloniales y en la agricultura; y las zonas bajas, de clima tropical donde se definieron los caracteres de la economía de plantación (Moreno Fragnals 1979:80). Ya para el siglo XVIII la característica diferenciación demográfica de América habría de estar fijada.

Las causas que determinaron esta ubicación geográfica del negro en el Continente fueron de tipo económico, en modo alguno climático. El africano fue introducido primeramente en las Antillas y fue puesto a trabajar en los lavaderos de oro de aluvión. En estas islas, la población indígena era escasa y se hallaba en una etapa de desarrollo social inferior al negro. El trabajo intensivo, el maltrato, y las enfermedades importadas por los europeos determinaron una sensible disminución de la misma. Semejante situación hallamos en las tierras bajas continentales.

Al agotarse las escasas existencias de oro de aluvión en los ríos antillanos, fue necesario buscar una economía sustitutiva. Esta fue la economía de plantación que requirió un aumento considerable en la importación de negros.

Por el contrario de lo que ocurrió en las colonias españolas, la primera actividad económica de Brasil fue la producción de azúcar, por lo que esta colonia portuguesa fue precursora en América, de la economía de plantación.

Las zonas donde se estableció de preferencia el negro se sitúan básicamente en la costa atlántica de América del Norte y América del Sur, formando una orla o franja, desde el Estado de Virginia, en los Estados Unidos de América, hasta Río de Janeiro. Esta franja negra, como la ha denominado Le Riverend (1966:24-25), está formada por el litoral y su hinterland, e incluye, desde luego, las islas del Caribe. No existe en ella, sin embargo, una densidad uniforme de población negra, ya que algunas zonas como la costa mexicana del Golfo y América Central muestran menor concentración de descendientes de africanos.

Aunque limitadas al litoral, existen zonas de población negra del lado del Pacífico, como en México, Ecuador y Perú. Como puede ciertamente comprobarse, la franja negra coincide a grandes rasgos con el área del **cancionero binario oriental** de Carlos Vega.

El cultivo fundamental de las áreas de economía basada en la exportación de productos tropicales, es decir, la economía monocultora de plantación fue el azúcar, cuyo desarrollo se tradujo siempre en un aumento del número de negros esclavos. También se cultivó en estas áreas el algodón, el cacao y otros productos.

Desde el punto de vista de la presencia actual del negro, de sus creaciones y supervivencias culturales más evidentes, esta orla negra posee una enorme importancia; y es en esta área donde Moreno Fragnals insta a buscar el verdadero contenido de la esclavitud de los africanos en América (1979:80). Pero para nuestro estudio, que rastrea la presencia y la influencia de los caracteres rítmicos africanos en un área geográfica que abarca prácticamente la totalidad de América Latina, las áreas no comprendidas de la franja negra tienen pareja importancia, se diría que mayor, en cierto sentido, puesto que por menos conocidas en este aspecto, reclaman una atención particular. Es por ello que haremos aquí un mayor énfasis en países como Argentina, México o Perú.

En las mesetas mexicanas y las tierras altas peruanas y bolivianas, la población indígena, forzada a trabajar en la producción minera y diezmada también por enfermedades antes desconocidas, experimentó un pavoroso decrecimiento —que se mantendría como tendencia constante hasta mediados del siglo XVII—; pero la densidad demográfica

y el desarrollo social de los habitantes autóctonos eran en estas regiones mucho mayores que en las islas del Caribe, por lo cual no se requería la importación masiva del esclavo africano. No obstante, el africano tampoco estuvo totalmente ausente de la economía minera. Siempre hubo negros en las mismas, si bien no como peones, sino como mano de obra calificada: jefes de cuadrilla, guardianes, etcétera (Mellafe 1973:96); y en lugares como México, la presencia del negro en las zonas altas se explica por su participación en múltiples labores, como apunta Aguirre Beltrán:

... el negro esclavo, durante la Colonia, a más de ser destinado al trabajo en los trapiches y haciendas de tierra caliente, también fue requerido, en número de importancia, por todos aquellos lugares de tierra adentro, el altiplano y las altas tierras, donde había explotaciones mineras, así como en los obrajes de las grandes ciudades. La influencia del negro, tanto en lo biológico como en lo cultural, no quedó limitada a las estrechas fajas costaneras: se ejerció sobre los centros vitales de un amplio territorio (1958:9).

Interesante sobremanera es la afirmación de que en México la influencia cultural del negro se extendió por amplias zonas del país —cosa que apenas sucedió en Perú, como hemos de ver—. Los datos demográficos del propio Aguirre Beltrán fundamentan su aserto, como puede comprobarse a continuación:

... las poblaciones mulata y negra no se encontraban, como hasta hoy todavía se piensa, localizadas en las regiones costaneras del país. Corregimientos como los de **Pachuca, Tehuacán, Aguascalientes, Celaya, Guánajuato y Querétaro**, situados en pleno altiplano dan una alta proporción de mulatos: y los restantes, aunque en número menor, anotan siempre la presencia del negro (1972:225).

La información ofrecida aquí corresponde al padrón de 1793 (1972: 226-227), que aunque excluye los datos relativos, resulta útil para conocer la proporción de las castas restantes: españoles, castizos, mestizos, pardos y negros.

Sin embargo, el hecho de mayor importancia es que mientras en las mesetas predominaron los indígenas, indomestizos, europeos y eñromestizos, en las costas y vertientes los negros y afrorestizos —mulatos y zambos— constituyeron la mayoría. Así, en el mencionado padrón de 1793, encontramos ejemplos procedentes de las vertientes y las costas en los que la proporción de africanos y afrorestizos supera a la del resto de la población no indígena, como Acapulco en el Estado de Guerrero (95 %), Cuáutla, en Morelos (61 %) y Colima (57 %).

Si llamamos subtotal de población a la suma de todas las castas, excluidos los indios, veremos que en Puebla, Estado que no posee castas, Tehuacán (incluida entre las localidades de las mesetas con alta proporción de mulatos) presentaba un 29,1 % de africanos y afro-mestizos del subtotal. Y en el mismo Estado, Azúcar de Matamoros, situada en una vertiente, arrojaba un 55 % del subtotal. El padrón de 1777, que sí refleja las cifras correspondientes a la población indígena nos sirve para conocer, 16 años antes, la proporción de individuos africanos y afro-mestizos en la totalidad de la población. Sin salirnos de la zona geográfica que estamos comparando, vemos que en la ciudad de Puebla —situada en la meseta— la población negra constituye un 33 % del subtotal y un 22 % del total de población, proporción menos significativa que la de Izúcar de Matamoros, y que puede calcularse a partir de los datos que ofrecemos a continuación (Aguirre Beltrán 1972:224).

Españoles	Castizos	Mestizos	Indios	Mulatos	Negros
18 369	2 416	10 942	24 039	15 569	31

En 1742 los africanos y afro-mestizos representaban un 11,6 % de la población total de la Nueva España. Y si observamos la composición de la población en zonas más amplias, comprobamos que, por otra parte, según el padrón de 1742, había en México dos obispados, Nueva Galicia y Michoacán, situados sobre la costa del Pacífico, que poseían un porcentaje de población de color más alto que el existente entre la totalidad de la población novoespañola, como puede constatarse en la tabla siguiente, tomada de Aguirre Beltrán (1972:222):

Población de la Nueva España en 1742

Obispado	Europea	Africana	Indígena	Euro-mestiza	Afro-mestiza	Indo-mestiza
México	5 716	7 200	551 488	222 648	100 156	99 756
Tlaxcala	1 928	8 872	350 604	40 384	39 444	38 228
Oaxaca	416	240	231 892	9 220	10 716	9 120
Michoacán	171	492	147 808	55 508	45 896	47 884
Nueva Galicia	1 028	2 913	36 252	44 568	31 256	31 420
Yucatán	498	274	190 032	17 660	35 712	19 588
Chiapas	57	140	32 180	1 524	3 016	3 372
Total:	9 814	20 131	1 540 256	391 512	266 196	249 368
Relativos:	0,4	0,8	62,2	15,8	10,8	10,0

En el obispado de Nueva Galicia, que comprendía los actuales estados de Jalisco y Aguas Calientes, más parte de los de Durango, Zacatecas, Nayarit y San Luis Potosí, la casta africana sumada a la afromestiza alcanzaba un 23,2 % del total de población; la europea y euromestiza juntas constituían el 30,9 % y la indomestiza, el 21,3 %. Por otra parte, la población indígena representaba sólo el 24,6 % de la población del obispado, muy por debajo del porcentaje total de la colonia, que era de 62,2 %.

Ha habido pues, un aumento relativo de las poblaciones afro y euromestizas y un decrecimiento proporcional de la indígena. La población africana y afromestiza representaba aquí un 30,7 % del subtotal.

En el obispado de Michoacán, que abarcaba los actuales estados de Michoacán y Colima, así como buena parte del de Guerrero, presenta también una densidad de población negra y mulata (15,6 %) superior a la existente en toda la Nueva España: una población blanca y semi-blanca del 18,7 % y una población indomestiza del 16,1 %, correspondiendo el resto a la población indígena, cuyo porcentaje era del 49,6 %. Los africanos y afromestizos representaban en este obispado el 30,9 % del subtotal, comparable al 30,7 % del subtotal del obispado de Nueva Galicia, y al 30,5 % del subtotal del virreinato.

Hasta el fin de la etapa colonial la proporción de las personas africanas y afromestizas en el total de la población no había variado gran cosa, pues en 1810 representaba un 10,2 % (1972:233).

La contribución del negro a la música mexicana ha sido destacada ya por Gabriel Saldívar en su **Historia de la música en México**, si bien entre los músicos sólo ha hallado eco, aunque lejanamente, en Mayer Serra (1941:104-109). Vicente T. Mendoza, quien ha escrito un artículo sobre el folklore negro en México en el que aborda aspectos superficiales (1955), no hace, sin embargo, la menor alusión al factor negro en su libro **Panorama de la música tradicional de México** (1956), publicado un año después (Mendoza 1956).

Saldívar se pregunta por qué quienes han escrito sobre la música de su país no han concedido importancia a la influencia que pudieron ejercer los negros en ésta, y seguidamente expresa que es el primero en dedicar un capítulo a ese tema basándose «en una documentación fehaciente». Finalmente expresa su convicción de las huellas que ha dejado en la música popular de México la presencia del africano (1934:219).

Según nos informa este historiador de la música mexicana, existen referencias sobre los bailes de los negros en la ciudad de México a principios del siglo XVII, y ya para finales del siglo, «los elementos africanos entran en un período febril en muchos aspectos, tomando parte de lleno en los cantos populares, dando su contribución para el robustecimiento del **son**» (1934:220-221).

Entre los negros y mulatos estaba muy extendida la profesión de músico, durante dicho siglo, y hay datos sobre negros y mulatos que tocan arpas y guitarras con las que acompañan su canto y baile, como los que participaban de los llamados **oratorios** y **escapularios**, especie de cofradías de fachada religiosa que los negros tomaban como pretexto para sus desahogos musicales y danzarios (Saldívar 1934:221-222). De fecha tan temprana data, pues, la incorporación a la música mexicana de rasgos africanos que aún hoy podemos apreciar con gran nitidez.

También Gonzalo Aguirre Beltrán afirma la importancia de la contribución del negro y sus mezclas a la formación de la música mexicana, basándose, al igual que Saldívar, en documentos del Archivo General de la Nación, señalando asimismo que dichos documentos no son los únicos, pues otros se encuentran en los libros de cabildos de catedrales y diócesis que esperan ser clasificados e interpretados (Aguirre Beltrán 1970:5).

Junto con México, Perú y Nueva Granada fueron los centros esclavistas más importantes de la América Española durante los siglos XVI y XVII. Hacia fines del siglo XVI estas colonias, así como otras partes de Hispanoamérica, experimentaron la misma escasez de brazos, lo cual tuvo como consecuencia un aumento sustancial en el volumen del tráfico de esclavos.

En Perú el esclavo, que había llegado como auxiliar de la conquista y que hacia mediados del siglo XVI era meramente un lujo, se había convertido, un siglo después, en una necesidad. Para esa fecha la esclavitud había echado firmes raíces en la economía costeña, situación que se mantendría hasta el siglo pasado (Bowser 1977:13). La causa fundamental de la demanda de africanos fue en Perú, como en otras partes, el decrecimiento de la población indígena, particularmente en la zona costeña, donde se calcula que un 90 % de la población autóctona pereció a fines de 1540. Las zonas altas, aunque también experimentaron la despoblación, no fueron, en general, tan afectadas como las del litoral, si bien se estima que un tercio de sus habitantes desapareció. Aún en la actualidad pueden apreciarse las consecuencias de la gran catástrofe demográfica sufrida, particularmente por la Costa, donde se estableció de preferencia el español. Como expresa Mariátegui, «el Perú costeño, heredero de España y de la conquista, domina desde Lima al Perú serrano; pero no es demográfica y espiritualmente asaz fuerte para absorberlo» (1975:186). Como consecuencia de este hecho, tampoco el negro llegó a establecerse firmemente en la Sierra. Pero la Costa, y Lima en particular, distaba de ser exclusivamente española.

Si bien el africano fue un factor sumamente importante en la agricultura peruana, la esclavitud en Perú fue una institución fundamentalmente urbana y centrada en Lima. Desde 1593 la población limeña

era africana en un 50 % y esta situación se mantuvo hasta 1640 (Bowser 1977:111). Aún a mediados del siglo XVIII la población de color alcanzaba en Lima casi un 40 % (Romero 1940:83).

Esta ciudad se había convertido en el principal centro administrativo de una cadena de interrelaciones económicas que se establecieron entre Perú, el Alto Perú, Chile y el Noroeste argentino, cuyo polo-dinámico era la producción de plata (Furtado 1972:14), extraída de las minas de Potosí y Porco y procesada con el mercurio de Huancaavelica. Debido a ello, durante el siglo XVII se formó en Lima un cancionero criollo que se convirtió para gran parte de Sudamérica en un centro difusor más eficaz que la metrópoli misma, como ya apuntara Carlos Vega (1936:90-91).

Lo que habitualmente se olvida —o se niega expresamente— es la participación que tuvo que tener en la formación de ese cancionero la gran proporción de negros existentes en la capital virreinal durante dicho siglo, y aún durante el siguiente, en que tales creaciones populares —producto de lógicos procesos transculturales— debieron consolidarse. Dicho cancionero, pues, no puede haber surgido exclusivamente de la estilización de elementos europeos, como Vega también plantea.

Los africanos en Perú practicaron, como en todas partes de Latinoamérica, sus bailes y cantos, y de ello hay constancia ya desde el siglo XVI. Alrededor de 1553 se ordenó, luego de unos cuatro años de interdicción, que las cofradías de negros y mulatos llevaran a cabo sus danzas en ocasión del día del Santísimo Sacramento —«como es su deber hacerlo y como ha sido su costumbre hacerlo en los años pasados» (Bowser 1977:307)—. Años más tarde, en 1553, el cabildo de Lima determinó que las danzas de los negros se realizaran en lo adelante sólo en la plaza principal de la ciudad y en la plaza de Nicolás Rivera el Mozo. Esta disposición pretendía evitar que tales bailes se llevaran a cabo por toda la ciudad en días de fiesta, asustando a los caballos con el sonido de los tambores y entorpeciendo el tránsito; mas la misma no tuvo éxito, pues pocas veces las diversiones de los africanos y afroestizos se limitaron los años siguientes a lo dispuesto por el cabildo.

A principios del siglo XVII los negros continuaron realizando con frecuencia sus bailes por calles y plazas, así como en «corrales» a los que asistían gran cantidad de personas (Bowser 1977:291). El pretexto utilizado para tales bailes —los cuales se mantuvieron hasta finales del siglo XVIII— eran las procesiones y grandes espectáculos religiosos, calificados por Fernando Romero como «un gran acumulador de ritmo africano» (1940:85-86).

La importación del negro en el Río de la Plata y en Chile, aparece muy vinculada al polo-dinámico argentífero a que hemos hecho men-

ción, al menos lo fue en sus inicios. La vía legal por la que se introducían negros en Perú, Chile y Alto Perú, era la denominada ruta Panamá-Callao, impuesta por la Corona como forma de evitar la fuga de metales preciosos por concepto del comercio de negros y otras mercaderías en el Atlántico.

El puerto de Buenos Aires, junto con Asunción y otras provincias se convirtió posteriormente en punto de arranque de rutas terrestres del comercio de contrabando opuestas a la política de monopolio de la Corona, es decir, antagónicas a la exclusividad de la ruta Panamá-Callao.

Estas rutas terrestres se dirigían desde los países atlánticos hacia el interior, saliendo también al Pacífico. La primera partía del Paraguay y recogía la mercancía negrera procedente del Brasil. A la altura de Salta, la ruta se bifurcaba, tomando principalmente el camino de Potosí, que pasaba por Jujuy. La otra vía pasaba por Mendoza a Chile después de haber atravesado el Tucumán. Otra parte —tal vez de más importancia— partía de Buenos Aires y se orientaba en dos direcciones distintas. La más ventajosa iba a La Plata (Sucre) y Potosí en el Alto Perú, pasando por Córdoba y Tucumán, Salta y Jujuy, y abastecían las minas del Altiplano, así como las yungas tropicales.

El otro itinerario se desviaba en Córdoba hacia Mendoza y alcanzaba Santiago y La Serena, y desde Valparaíso o Coquimbo proveía de negros los pequeños puertos peruanos situados al norte de Arica (Mellafe 1973:87-88).

Esta ruta que partía de Buenos Aires se organizó a principios del siglo XVII. A mediados de ese siglo (1658-1663), Azcárate de Biscay anduvo por esos caminos, por los que llegó hasta Lima, portando cartas del rey. En el puerto de donde se iniciaba el itinerario de los esclavos contrabandeados, este viajero calculó 1 500 esclavos, ocupados en labores domésticas, en las chacras, cuidando caballos y mulas o curando reses.

Según refiere Azcárate de Biscay, había igual cantidad de esclavos tanto en Córdoba como en Salta; y en Jujuy halló asimismo una gran cantidad de ellos huidos de las minas del Alto Perú (Lanuza 1942:7-8). Este testimonio demuestra que el puerto bonaerense, así como las poblaciones del centro-norte argentino no servían sólo como postas comerciales en el tráfico de esclavos, sino que ellos también se proveían de la mercancía humana.

Según apunta el historiador chileno Rolando Mellafe, «el motivo principal del contrabando de negros en el Atlántico suramericano era la economía metalífera de la altiplanicie andina y la riqueza ganadera del Plata» (1973:87). Azcárate de Biscay informa del empleo de negros en el cuidado de mulas, que era la principal mercancía con que la región del Plata se engranaba en el polo-dinámico sudamericano. Esta

es, pues, la ganadería a que se refiere Mellafe y no la ganadería vacuna, que luego se desarrollaría en las pampas argentinas.

Un siglo más tarde (1773), otro viajero Concolorcorvo, desandaría los mismos caminos que Azcárate de Biscay. Aquél nos refiere que en las casas principales de la ciudad de Córdoba «es crecidísimo el número de esclavos, la mayor parte criollos, de cuantas castas se puede discurrir, porque en esta ciudad y en todo el Tucumán no hay fragilidad de dar libertad a ninguno, ...» (1972:64). También informa Concolorcorvo sobre la venta en esa ciudad de 2 000 negros criollos hasta la cuarta generación.

Según nos explica Mellafe, estos esclavos en venta procedían de una hacienda de la Compañía de Jesús en esa región, donde existió un criadero de esclavos —el único de que se tiene noticia en Latinoamérica durante el siglo XVIII—. Hace mención asimismo este investigador, de la reiterada preocupación de dicha Orden por preparar esclavos con conocimientos especializados y técnicas manuales, de acuerdo a sus planes de producción (1973:161). Pero, evidentemente no sólo aprendían técnicas productivas, pues Concolorcorvo apunta que, entre esa multitud de negros criollos ofrecidos al mercado «hubo muchos músicos y de todos oficios» (1972:64).

Resulta interesante comparar esta cita con la expresión despectiva que utilizó el mismo Concolorcorvo para referirse a la música de los negros bozales escuchada a su paso por Buenos Aires, la que calificó de aúllo (1972:285). En tales expresiones se apoya Carlos Vega para afirmar que la música que trajo el africano resultó inaccesible a los oídos del blanco, debido a su «rudimentaria, original y extraña naturaleza»; y aunque admite que más de un siglo de convivencia popular entre negros y criollos pudo determinar una influencia de la música africana en la de los blancos; asevera que no ha ocurrido así (1936:65).

Al negro bozal le era más difícil influir con su música, ciertamente, pero al negro criollo, que estaba en camino de adoptar la cultura europea y que, sin embargo, aún mantenía un nexo con sus propias raíces culturales, esto le era más factible, en virtud —insistimos en ello— de la compatibilidad estructural de los sistemas rítmicos confrontados, es decir, del sincretismo rítmico que entre ambos podía producirse y de hecho se produjo. ¿Qué significado puede tener aquí, pues, la afirmación de Vega de que «un cancionero puede recibir de otro a condición de que no exista un abismo sentimental entre ellos»? (1936:65).

Según expresa Vega, la aculturación —término acuñado por Herskovits— es la **solución activa** en una situación de contacto de bienes culturales; es interpretación, mezcla, hibridación. Pero a la vez señala que existen **estados negativos** en dichas situaciones de contacto, que tienen lugar cuando las especies de los entes o unidades superiores

—en otras palabras: los **cancioneros**— son insensibles a la convivencia. Al intentar el análisis del origen de tales estados negativos, Vega (1967:242) escribe:

La permanencia sin variación se debe a causas que, en parte, podríamos enunciar provisionalmente:

- a) una diferencia técnica insuperable impide la mezcla
- b) una diferencia conceptual insuperable rechaza lo demás
- c) una diferencia de función (música religiosa/música para la danza)
- d) una diferencia de niveles culturales (primitivos/europeos)
- e) inmunidad por inferioridad. Etcétera.

Siguiendo el razonamiento de Vega, debemos pensar que un supuesto **estado negativo** en las situaciones de contacto de los africanos en América —a quienes este autor califica de **primitivos** (1967:229)— estuvo determinado principalmente por la causa referida en d). Mas adelante tendremos ocasión de refutar, en el terreno musical y filosófico, tales ideas, cuyo contenido racista y clasista se evidencian en el párrafo que citamos a continuación (Vega 1967:249), donde se niega la decisiva participación del negro en la integración de las tradiciones musicales latinoamericanas, la cual tuvo lugar en pasados siglos:

Siempre hubo en América, desde el primer siglo de la Colonia, maneras coreográficas y aun elementos rítmicos africanoides operando sobre las danzas europeas de salón que descendieron a los estratos populares suburbanos o rurales, especialmente a los grupos negros. Siempre existieron esos elementos, muchas veces, en circunstancias ascendieron a los estratos; pero siempre fueron rechazados, negados y condenados por los grupos rectores de las clases superiores. Nunca ascendieron ni se socializaron las escalas, la melódica y las formas negras; nunca hasta este siglo.

Aun suponiendo que Vega estuviera desprovisto de prejuicios raciales en el terreno social, a él se podrían aplicar, no obstante, las siguientes palabras del musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán: «Es curioso observar cómo espíritus desprejuiciados en el problema de la raza, se transforman en racistas peligrosísimos o en reaccionarios a ultranza cuando tratan de la música negra» (1953:51).

Tres años antes del paso de Concolorcorvo por el puerto de Buenos Aires, el gobernador Juan José Vértiz, prohibió los «bailes indecentes que al toque de su tambor acostumbran los negros», sin embargo,

se les permitió realizar públicamente las danzas que se acostumbraban en las fiestas que celebraban en la ciudad (Aretz 1952:100).

Es conveniente conocer que según el censo que mandó levantar Vértiz en 1776, había 7 269 negros en Buenos Aires, que constituían el 30 % de los 24 205 habitantes que poseía la ciudad (Lanuza 1942:8). Por entonces en Montevideo existía una proporción de negros algo inferior, pero llegó a alcanzar un 35 % en 1810 para decrecer en años sucesivos. Véanse los siguientes datos demográficos tomados de Lauro Ayestarán (1953:61).

Año	Negros
1769	27 %
1778	27 %
1803	24 %
1810	35 %
1812	31 %
1819	24 %

Como anota Ildefonso Pereda Valdés, negros y pardos constituyeron un sector importante de la población de Montevideo entre 1777 y 1830, y su acción fue perceptible en varios aspectos de la vida de esa ciudad (1965:47).

En el Buenos Aires antiguo existían barrios donde predominaba la población de color. Eran los llamados «Barrios del tambor», debido al retumbar de los tambores que en ellos se percutían. En estos barrios sobrevivían las tradiciones africanas a través del **candombe** (Carámbula 1966:6). Pero por otra parte, los negros más blanqueados, a mediados del siglo XIX, animaban los bailes como maestrillos de piano (Lanuza 1942:7), y en el gremio constituían por cierto, la mayoría, según refiere José Antonio Wilde en su libro titulado **Buenos Aires desde setenta años atrás** (Lanuza 1942:26).

En Chile los esclavos africanos fueron menos numerosos que en Perú o en la región del Plata, aunque creemos que es preciso tomarles en cuenta. Según Mellafe, en 1778, en el Obispado de Santiago —que constituía la mitad norte del país, donde se concentraba el 90 % de los esclavos negros—, había una población total de 241 313 habitantes, de los cuales el 9 % era de negros y mulatos. Si bien es un porcentaje pequeño, no es, sin embargo, desdeñable. Algunas consecuencias musicales tienen que haber tenido su presencia en Chile. Al respecto deben tomarse en cuenta las siguientes líneas, escritas en el siglo pasado por el historiador chileno Vicuña Mackenna: «No sería difícil demostrar que la mayor parte de los antiguos bailes nacionales como el pericón, el aire, la perdiz, el negrito, etc., provienen

de la mistión del negro y del indio, es decir, del zambo» (Garrido 1943:50).

Es preciso hacer un análisis de las consecuencias culturales que tuvieron los diferentes contextos sociales en que se encontró el negro en América. Dicho contexto fue radicalmente distinto allí donde además del africano y el europeo estaba presente un tercer factor: el indio; y donde existía una economía de plantación monocultora o de economía diversificada.

Aguirre Beltrán, al considerar el problema de la integración del negro a la sociedad mexicana, ha apuntado certeramente que las condiciones favorables a la integración de negros y mulatos eran evidentes, lo contrario de lo que sucedía con los indios (1972:290). Según explica dicho autor, al finalizar la Colonia, se daban en México las circunstancias para que los grupos de población india se mantuvieran separados de la sociedad sin integrarse a ella, mientras que tales condiciones estaban ausentes entre los grupos que formaban el negro y sus mezclas.

No es posible hacer aquí un análisis detallado de circunstancias que determinan este fenómeno, pero sí destacaremos que en opinión del investigador mexicano, las diferencias culturales tienen mucho más importancia que las distinciones raciales, como mecanismos que se oponen a la integración (1972:288).

Entre los rasgos culturales que diferenciaban a los indios en México se hallan, la lengua, la indumentaria, la vivienda, la alimentación, la economía y la visión del mundo. En todos estos aspectos el negro, por el contrario, se identificaba, por su especial situación social, con el español. Con respecto a la economía, por ejemplo, advierte que los indios participan de una economía de subsistencia autocontenida y autosuficiente, en contraste con el negro y sus mezclas que están plenamente comprometidos en la economía capitalista colonial. Y en relación a la visión del mundo, señala que la que poseen los negros y mulatos no es distinta, al final de la colonia, de la que poseen los criollos blancos; en contraposición también a la cosmovisión del indio. A continuación citamos las propias palabras:

... en los polos constituidos por la élite establecida y los campesinos ignaros, se advierten diferencias en el nivel del conocimiento y en una suma mayor o menor de elementos mágicos o racionales, pero no son radicalmente distintas, como las indígenas, que conservan ideas directamente derivadas del pensamiento mesoamericano antiguo, apenas modificadas por la aculturación (1972:290).

Junto con los mestizos, los mulatos y los negros libres formaban el cáncer del estado novoespañol debido a su situación miserable, pero eran ya «el germen de una nueva nacionalidad, la mexicana» (Aguirre

Beltrán 1972:173). En contraste con este panorama, los indígenas, que gozaban de un estatus legal particular, casi constituían «una nación separada dentro de la nacionalidad en integración» (Aguirre Beltrán 1972:154).

Por causa de las razones aquí expuestas, hubimos de enfatizar de manera especial el contexto demográfico en que se ubicó el negro en México, porque si bien el indígena constituyó allí siempre la mayoría de la población, es evidente que los procesos transculturales más dinámicos tuvieron lugar entre españoles y negros. Por ello se produjo en México de inicio una transculturación musical afrohispanica que logró un producto coherente; y más tarde fue extendido al resto de la población. Es precisamente esta idea la que expresa Gonzalo Aguirre Beltrán cuando escribe lo siguiente (1970:3):

La mutua influencia de una cultura sobre otra, tuvo lugar especialmente entre la negra y la blanca. El contacto más frecuente del negro fue sin duda el que tuvo con el amo blanco. Por otra parte de éste hubo un esfuerzo decidido por cristianizar y ladinizarse al bozal con el fin de integrarlo a la economía colonial como proletario. El esclavo, a su vez hizo ostensibles esfuerzos por vestir sus bailes con la indumentaria occidental y la representación del culto católico.

Las consecuencias musicales de esta interinfluencia no se le escapan a Aguirre Beltrán, quien afirma categóricamente el carácter fundamentalmente afrohispanico del canto y del baile populares en México (1970:4), citémoslo:

... durante el siglo XVII hubo una estira y afloja entre prohibición y licencia, entre cantos y bailes permitidos y condenados, entre operación española deliberada y negra espontánea, es decir, se produjo una interacción que vino finalmente a originar el baile y canto mestizos, pero mestizos principalmente de español y negro.

Estas palabras de Aguirre Beltrán significan, ni más ni menos, que dichos cantos y bailes, que podríamos calificar de **afromestizos**, aparecen justamente en el momento en que se está conformando el **etnos** mexicano.

En lo tocante a la ubicación cronológica de este proceso transcultural a través del cual surgen los bailes y cantos mexicanos, el autor mencionado señala los finales del siglo XVIII, a diferencia de Saldívar, que como hemos apuntado, sitúa el auge de la participación africana en la gestación de la música de México en el siglo XVII. Citemos nuevamente a Aguirre Beltrán (1970:4):

Esta emergencia [de cantos y bailes] tiene lugar a fines del siglo XVIII, precisamente cuando insurgen en los pensadores de

la época ideas de patria y nacionalidad. Los bailes, siempre acompañados por el cantó, se difunden por toda la Colonia, pero en lo particular por los centros de desarrollo capitalista: las ciudades de México, Puebla, Guanajuato, Morelia, Guadalajara, Pachuca y el Puerto de Veracruz.

Según Arturo Warman —que en lo que se refiere a la cronología coincide con Aguirre Beltrán—, el son mexicano se origina hacia el final de la época colonial en que documentos y crónicas hacen referencia a formas musicales llamadas «sonecitos de la tierra» También señala dicho autor, que estos sonecitos «se difundieron por todo el país asociados a los grupos de criollos, mestizos y mulatos» —es decir, de euromestizos, indomestizos y afromestizos—, «hasta formar el sustrato común del que se desprendieron las tradiciones regionales del son contemporáneo» (Warman 1975).

Otros factores contribuyeron, en dichas zonas, a la aproximación cultural entre españoles y africanos.

Hemos dicho que el negro llegó a las tierras continentales como auxiliar de la conquista. Su situación en esta etapa histórica fue radicalmente diferente a la que enfrentaban sus congéneres en las Antillas quienes en ese mismo momento eran utilizados como mano de obra. Al respecto Mellafe ha escrito lo siguiente:

Mientras los muchos europeos del Caribe pedían esclavos para que su trabajo asegurara un ritmo más activo de producción, en el resto del Continente, otros grupos de negros participaban en las expediciones que descubrían y conquistaban [...] La esclavitud negra estaba pasando por dos momentos diferentes en regiones cercanas y en la misma época tenía dos significados distintos (1973:30).

En el contexto no caribeño, tanto el negro como el blanco se comportaban de manera tiránica y compulsiva hacia el indígena vencido y en muchos casos se desarrolló entre ellos un sentimiento de hostilidad mutua. En las islas del Caribe, por el contrario, era frecuente que el negro se huyera y se apalencara junto con el indio. La causa de tan contradictoria actitud del africano en uno y otro ámbito geográfico se explica por las distintas alternativas que se le brindaban. Al paso que en La Española las posibilidades eran las de servidumbre en una plantación o en una mina, la conquista ofrecía mejores perspectivas (Franco, Pacheco y Le Riverend 1979:40).

Bowser ha observado que lo que en Perú hacía del africano un servidor tan leal era su total condición de extranjero, que le impedía evadirse de su amo y perderse entre la población indígena; pero agrega que de hecho el esclavo africano no tenía ningún deseo de hacerlo (1977:26).

Debido a esta fidelidad del negro, la cual era apreciada por el conquistador, aquél pronto ocupó una posición intermedia entre el español y el indio a despecho de que la ley considerara su ubicación en el último peldaño de la escala social (1977:40).

Antes del siglo XVIII esta posición **intermedia** del negro se dio no sólo en Perú, sino en muchas zonas de América, donde fue preferible ser esclavo que indio. (Mellafe 1973:134).

El fenómeno de la asociación subordinada, pero aliada del africano con el español, ha sido denominada **alianza étnica** por Rolando Mellafe, quien insiste en el hecho de que el mismo no se dio en todas partes de América ni en todas las épocas; pero sin duda ha tenido considerables consecuencias. Para el citado investigador el hecho de que en los lugares del Continente donde nunca existió esta alianza étnica coincida con las regiones que históricamente ha existido una fuerte discriminación racial, con relación al negro, no es casual (1973:31-32).

En la literatura latinoamericana hay actitudes que sin duda tienen que ver con la existencia previa de lo que se ha dado en llamar alianza étnica; y es evidente que también con las condiciones que Aguirre Beltrán apunta como favorables a la integración del negro en contraste con el indio. Un ejemplo sobresaliente es **Facundo o —Civilización y barbarie**, como se tituló originalmente— publicado en 1845 por el escritor y político argentino Domingo Faustino Sarmiento, quien considera al indio menos apto para la civilización y asimilación europea. Para Sarmiento la lucha es entre la civilización europea y la barbarie indígena. Huelgan los comentarios acerca del carácter reaccionario de tal posición, que refleja, no obstante, una actitud de hostilidad creada históricamente a lo largo de siglos hacia los habitantes autóctonos, a quienes califica de «salvajes ávidos de sangre y pillaje» (1943:21).

Hacia el negro, en cambio, la actitud de Sarmiento es ambigua. El negro asimilado o en proceso de asimilarse está situado en un peldaño intermedio entre la civilización y la barbarie:

... la raza negra, casi extinta ya, excepto en Buenos Aires, ha dejado sus zambos y mulatos, habitantes de las ciudades, eslabón que liga al hombre civilizado con el palurdo; raza inclinada a la civilización, dotada de los más bellos instintos de progreso (1943:22).

Por el contrario el negro africano, aferrado a su suelo y a su cultura, y que lucha en ese momento contra la penetración colonialista cae de lleno dentro de la barbarie: «la misma lucha entre civilización y barbarie, de la ciudad y el desierto existe hoy en África; los mismos personajes, el mismo espíritu, la misma estrategia indisciplinada, entre la horda y el montonero» (1943:48).

Sarmiento deplora las supuestas consecuencias del amplio mestizaje racial que se llevó a cabo en Argentina entre blancos, indios y negros; pero culpa por ello al indio en particular:

... de la fusión de estas tres razas ha resultado un todo homogéneo, que se distingue por su ociosidad e incapacidad industrial, cuando la educación y las exigencias de una posición social no vienen a ponerle espuelas y sacarla de su paso habitual. Mucho debe haber contribuido a producir este resultado desgraciado la incorporación de indígenas que hizo la colonización (1943:22).

Como bien observa Bothwel Travieso (1980), a pesar de ciertas divergencias ideológicas que pudiera haber entre Sarmiento y José Hernández, autor de **Martín Fierro**, existen entre estos escritores argentinos notables coincidencias. El caso más evidente es el profundo desprecio al indígena que ambos comparten. La actitud ambigua hacia el negro es otra de las coincidencias anotadas.

Una de las actitudes **positivas** de José Hernández hacia el negro, es la introducción de un payador negro en su gran poema, lo cual no constituye un hecho fortuito ni un capricho, como bien apunta Ortiz Oderigo (1974:109), sino un reflejo auténtico y fiel de un fenómeno real: la gran tradición de payadores negros en Argentina, de la cual Gabino Eceiza (1858-1916) fue el máximo exponente.

Podemos percatarnos a través de estas reflexiones que en ciertos lugares de América el negro siguió ocupando una posición intermedia entre el blanco y el indio en la escala social, lo cual favoreció los procesos transculturativos afrohispanicos.

José Juan Arrom ha escrito un artículo sobre el negro en la poesía folklórica americana en el que incluye numerosos ejemplos literarios de regiones argentinas como Tucumán, Jujuy, Salta, Mendoza, etcétera. En dicho trabajo ha expresado su opinión de que la intensidad del impropio aumenta con la proporción de negros existentes en determinado lugar de Latinoamérica. Al respecto Arrom trae a colación a la Argentina y expresando que «donde la escasa población negra está en vías de total asimilación, el puyazo es usualmente ligero y no deja escozor»; y la compara con Santo Domingo —poseedor de un alto porcentaje de negros— donde «el insulto se hace cáustico y deja lacerantes llagas» (1955:94).

Vale la pena transcribir aquí uno de los dos ejemplos argentinos aducidos por el citado escritor; se trata de unas coplas procedentes de las ciudades de Mendoza y San Juan, en la región de Cuyo:

**Me gusta ver a los negros
cuando suben a caballo:
les relumbran los ojitos
como pepas de zapallo.**

Me gusta ver a los negros
cuando van a enamorar
les relumbra la frente
como piedra'e tutaniar.

Me gusta ver a los negros
cuando se mudan camisa:
parecen gallinas negras
revolcadas en ceniza.

Es interesante apuntar que historiadores cubanos han expresado opiniones que vendrían a corroborar el juicio de Arrom sobre las diferentes actitudes hacia el negro en América, reflejadas en la poesía popular. Para J. L. Franco, F. Pacheco y J. Le Riverend, parece general que las «actitudes represivas del negro coinciden en regiones y épocas de abundancia de esclavos» (1979:43).

Como sabemos, las regiones y épocas de abundancia de esclavos coinciden con las épocas y regiones de escasa población india, donde no se dieron las interrelaciones sociales entre el blanco, el indio y el negro que hemos estudiado aquí. En nuestra opinión el aspecto numérico y el sociohistórico, son facetas de un mismo fenómeno.

Existe fuera de las áreas de plantación un hecho de carácter económico que también contribuyó a la más dinámica integración del negro. Aquí éstos no fueron engranados en una economía monocultora, sino en una estructura económica diversificada donde ocuparon toda una gama de la producción y de profesiones, y por lo mismo, se integraron en un mayor rango de la escala social (Mellafe 1973:104). Como ha escrito Bowser con relación al esclavo peruano, las artes y los oficios ofrecían un medio ideal para la asimilación cultural de cierto número de personas de color (1977:197).

Estas posibilidades apenas las tuvo el negro en el Caribe, y muy restringidamente en Brasil. En la economía de plantación el trato al esclavo fue opresivo y cruel: la plantación funcionaba de manera comparable a una cárcel. Este fenómeno tuvo para el negro consecuencias culturales opuestas a las de la economía diversificada.

Moreno Friginals ha señalado que los esclavos de las plantaciones del Caribe fueron sometidos a una práctica común de **deculturación**, es decir,

el proceso consciente mediante el cual, con fines de explotación económica se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales del territorio donde está asentado y/o para utilizarlo como fuerza de trabajo, no calificada, en forma de esclavitud o semiesclavitud (1980:44).

Este proceso deculturador sólo podía ser resistido mediante el clandestinaje de los valores culturales originarios, en consecuencia, a esta **deculturación** se llega a oponer, como reacción, una **cultura de resistencia** que en su inicio parte de patrones africanos, reelaborados y transformados posteriormente en el proceso de lucha de clases. (1980:45).

Esta actitud, implícita en el surgimiento de una cultura de resistencia, lejos de facilitar una integración, favorece el aislamiento cultural de los negros y el intercambio de rasgos culturales entre sí después de haberse identificado como grupo social o como clase. En América, en general, el africano tuvo que mezclarse con negros de diversos grupos étnicos y culturales. La importancia de este hecho para los estudios etnológicos y antropológicos ha sido destacado por Le Rivierend, quien advierte la gran dificultad que este tema presenta (1966:30).

El hecho a que hacemos referencia, sin embargo, tuvo menor repercusión fuera de la orla negra, puesto que allí el negro sufrió una dispersión general y le fue difícil agruparse según sus orígenes étnicos o simplemente por su común origen africano.

Por otra parte, dentro de la estructura social de la plantación en el Brasil y el Caribe, existió, incluso, el propósito deliberado de mezclar a negros de diversas procedencias en las dotaciones como manera de impedir la unión solidaria de los africanos en contra de la bárbara explotación esclavista. Moreno Fragnals nos habla de ello, señalando, además, algunas consecuencias culturales de tal política (1977: 16). Sobre el ingenio azucarero cubano dicho autor ha expresado lo siguiente:

La seguridad de la empresa descansaba en la simplicidad de la estructura social que se creaba, en su carácter carcelario y en la incomunicación de sus miembros. Por esta razón los grupos de trabajo —las dotaciones— jamás se integraron con negros del mismo origen tribal o cultural. Basta analizar cualquiera de las centenares de relaciones de esclavos de ingenios cubanos para captar el cuidado que se tuvo en la constitución de dotaciones, agregando hombres de diversas regiones de África y, por lo tanto, con distintos idiomas o formas dialectales, creencias religiosas e, inclusive, con mutuos sentimientos de hostilidad entre sí. De esta manera se obstaculizaba la formación de un cuerpo social solidario, fomentando en su lugar la constitución de grupos excluyentes que dificultaban la integración.

Al cultivo intencionado de estas diferencias debe Cuba la supervivencia, en un alto grado de pureza, de ciertas manifestaciones culturales de diversos pueblos africanos, algunas de éstas per-

petuadas en los cabildos, constituidos, legalizados, auspiciados con el beneplácito del gobierno colonial y asentimiento sacarcrata (Moreno Fragnals 1978:8).

Ciertamente la perpetuación de rasgos africanos ha sido un resultado importante de esta deliberada segregación étnica. Pero debe tenerse en cuenta que la pureza de los rasgos conservados es sólo relativa.

Si bien el objetivo del esclavista era mantener la división entre los esclavos, sólo a medias consiguió su propósito, pues aún en la plantación —que en sus momentos iniciales semejaba una cárcel— se producía con el tiempo, y a pesar de las muchas condiciones adversas, un proceso de socialización como consecuencia de una identidad común: la condición de esclavo (Moreno Fragnals 1980:44). Esto significa que a la postre se ponía en marcha también aquí un proceso de transculturación interétnica en el seno de la **negrada**.

En cuanto al cabildo y su función perpetuadora de rasgos africanos, no debemos perder de vista que éstos «sirvieron no sólo para conservar tradiciones, sino para que se produjera una síntesis dentro de la diversidad de sus procedencias» (León 1975:111).

Y aquí de nuevo estamos ante procesos transculturales en que participan casi con exclusividad los negros.

Así, pues, ni aún en el contexto social más favorable a la conservación de los rasgos africanos originarios deja de haber un proceso de intercambio cultural entre las diversas etnias africanas. Este hecho puede apreciarse en la música más cercana a los antecedentes africanos, tanto de Cuba como de Brasil, países a los que Argeliers León califica de grandes reservorios de viejas tradiciones (1974 c:70) sostenidas por los rituales de creencias que ciertos sectores del pueblo mantienen.

No hay duda, sin embargo, de que los procesos transculturales en general, y en específico éste que estamos considerando, se produjeron principalmente a través del africano liberto; y, por otra parte, los medios urbanos constituyeron ambientes en extremo favorables a la producción de tales fenómenos (León 1974 c:65). Finalmente, la desvinculación del contexto ritual dio mayor dinamismo a la transculturación de los rasgos africanos originarios.

Lo que hemos expresado hasta aquí explica por qué en la llamada franja negra —donde se desarrolló la economía de plantación— ha tenido lugar **fundamentalmente** un proceso transcultural interétnico e intertribal dentro de los grupos de africanos; mientras que más allá de esta orla atlántica, se produjo sobre todo un proceso de transculturación afrohispanico.

Herskovits ha establecido que los rasgos africanos en América se perpetúan de dos maneras: 1) a través del **sincretismo** y 2) a través de la **reinterpretación**. Los elementos de una cultura en contacto con otra se conservan con más efectividad en la medida en que exista semejanza entre ellos.

El proceso de **sincretismo** es la tendencia a identificar aquellos elementos semejantes de la vieja cultura con la nueva (1945:19).

Esto es lo que ha sucedido, según lo vemos nosotros, entre el sistema rítmico africano y el hispánico, en virtud de lo cual perviven rasgos africanos en gran parte de la música latinoamericana.

Aunque en menor medida que en el caso anterior, en la **reinterpretación** desempeña un papel importante la semejanza entre las dos culturas en contacto; pero en este caso los rasgos culturales se perpetúan más bien en su valor psicológico (1945:20). Es éste el tipo de proceso que ha ocurrido en la transculturación interétnica o intertribal africana, en el aspecto del ritmo, donde la tendencia a la transformación binaria presente en la música africana ha impedido que los rasgos originarios sobrevivan, o se perpetúen bajo la forma del sincretismo.

Habiendo analizado hasta aquí algunas facetas de la presencia del negro en América y de los diferentes contextos sociales en que se ha visto encuadrado, pasaremos a considerar, en el capítulo que sigue, ciertos aspectos rítmicos de la música que vino con el africano, comparándolos con los aspectos correspondientes de la música blanca, procedente de Europa Occidental.

Capítulo II

EL SISTEMA RÍTMICO AFRICANO; SU SINCRETISMO CON EL SISTEMA RÍTMICO HISPÁNICO

Africa —como se sabe— es asiento de muy diversas etnias esparcidas en un ámbito geográfico enorme, en el que existen innumerables lenguas y gran diversidad de tradiciones musicales. Por ello, podría cuestionarse hasta qué punto la expresión **música africana** designa un conjunto de culturas musicales realmente homogéneo.

En 1967 el musicólogo francés Gilbert Rouget afirmaba, en relación con el estado actual de los trabajos de musicología referentes al África negra, que en lo que se relacione al estudio de la música misma —excluidos los instrumentos o la sociología de la música— «los documentos que se poseen son todavía poco numerosos frente a la infinita variedad de las músicas africanas, y con más razón los escritos que con ella se relacionan» (1967:198). Esos documentos a que se refiere Rouget, aunque poco numerosos, han tenido la virtud de mostrar, en su opinión —expresada en la cita siguiente—, la diversidad de estilos que subraya:

... desde hace algunos años los documentos registrados se han acumulado bastante rápidamente para que en la actualidad podamos afirmar que en música el África negra ha dado nacimiento a tan gran variedad de estilos como en la escultura (1967:198).

Paul Collaer ha expresado una opinión semejante a la de Rouget cuando escribe que «lejos de ser homogénea, la cultura musical del África negra presenta una abundante diversidad» (1970:41).

Otros musicólogos, no obstante, han expresado opiniones distintas a las que hemos considerado. Para la musicóloga norteamericana Rose Brandel, la diversidad de estilos es evidente, si bien existen en la música africana elementos que, en bastante medida, son un denominador musical común (1972:17).

Por otra parte, el musicólogo británico Arthur M. Jones, representa el extremo opuesto en relación a las opiniones de Rouget y de Collaer, enfatizando, según él lo ve, la homogeneidad de la música africana (1959:202 y 55).

Creemos que el punto de vista acertado es el que expone el musicólogo ghanés J. H. Kwabena Nketia, quien expresa que «el estudio de la música africana es al mismo tiempo el estudio de la unidad y la diversidad...» (1975:IX), opinión que Nketia fundamenta de la siguiente forma:

El cuadro que surge de un estudio comparativo de las tradiciones musicales indígenas no es el de conglomerados de tradiciones y estilos mutuamente excluyentes, sino el de una urdimbre de estilos imbricados que comparten rasgos de estructura y procedimientos básicos comunes, así como relaciones contextuales semejantes (1975:241).

Ya Herskovits (1941:81) había señalado la inclinación de los estudiosos de las culturas africanas a considerar la costa occidental como una unidad; y de algunos de ellos, a relacionar esta zona con el Congo al comparar sus culturas con las del norte, el este o el suroeste de África. Mintz (1977:388), a su vez, subraya esta tendencia, que parte del concepto de un **substratum** cultural común africano occidental «sobre el cual las manifestaciones específicas de cualquier pueblo o nación africana —Dahomey, Ashanti, etcétera—, pueden ser vistas como variantes locales asentadas sobre una profunda unidad común».

En cuando a la posibilidad de zonificar los estilos musicales africanos Rouget se muestra igualmente escéptico, como podemos apreciar en el párrafo que citamos a continuación: «Como tan solo contamos en Occidente con algunas grabaciones de música africana, no es posible formarse una idea de conjunto, deducir de ella los rasgos principales y distribuirlos en grandes zonas estilísticas» (1967:198).

En este aspecto, la opinión de Collaer se opone a la de Rouget, pues sólo tres años después que él, expresa que ahora es posible afirmar la existencia, en África, de zonas musicales que corresponden en general a las zonas establecidas sobre la base de datos lingüísticos (1970:41-42). Dichas zonas son las siguientes:

una zona sudafricana (zulus, swuazi, hotentotes, bosquimanos), una así llamada 'atlántica', zona que de hecho se extiende desde Guinea hasta Mozambique; una zona oriental entre la región de los Grandes Lagos y el Océano Índico; y finalmente una zona sudanesa situada entre el Sáhara y la zona atlántica (1970:42).

Salta a la vista un hecho de suma importancia para nuestro estudio: la zona atlántica de Collaer coincide, a grandes rasgos, con la zona

donde funcionó la trata negrera, es decir, con la zona de donde procedían los africanos que fueron traídos como esclavos a América. Esto significa que la herencia musical africana presente en nuestro Continente, se adscribe a un área cuya pluralidad de tradiciones musicales muestra suficientes rasgos comunes como para ser considerada una unidad dentro del universo de culturas musicales de África.

Con respecto a la definición de zonas musicales en África, Kwabena Nketia considera que, excluyendo algunas tradiciones africanas, como la de los bosquimanos, la de los pigmeos, las tradiciones de áreas fronterizas como la de los pueblos del Sáhara, o aquéllas con una historia muy particular, como la de la iglesia etíope —las cuales hay que considerar aparte, en lo tocante al estilo debido a peculiaridades de su historia o su ubicación geográfica—, las tradiciones africanas pueden agruparse en amplios conglomerados que revelan una mayor afinidad entre sí que con tales grupos (1975:241). Esta opinión viene en apoyo del criterio expresado por el musicólogo afronorteamericano Joseph Howard, según el cual

casi todos los esclavos africanos en el hemisferio occidental tuvieron su origen en la franja de territorio —bastante homogénea musicalmente— que va a lo largo de la costa occidental de África desde Sierra Leona hasta Angola (1967:226).

Entendemos que existen suficientes evidencias de que, en efecto, puede hablarse de una relativa homogeneidad de las culturas africanas en general, y en particular de las culturas musicales, de los pueblos africanos que contribuyeron a la integración de la población americana.

En lo relacionado a la variabilidad de los sistemas de entonación y de los sistemas rítmicos de las diversas culturas musicales de África, Nketia apunta lo siguiente: «las tradiciones musicales africanas son más uniformes en la elección y uso de ritmos y estructuras rítmicas que en la selección y uso de sistemas de alturas» (1975:125).

Esta mayor uniformidad en el uso de ritmos y estructuras rítmicas es, sin lugar a dudas, la razón por la que A. M. Jones —quien se ha dedicado fundamentalmente al estudio del ritmo africano— también afirma decididamente la homogeneidad de la música africana. En relación con ciertas familias étnicas de la Costa de Guinea —que forma parte de la llamada zona musical atlántica—, Jones apunta:

Los ewé pertenecen lingüísticamente a la familia kwa, que incluye a los pueblos yoruba, los twi y los akán, para mencionar algunos. Puede afirmarse fácilmente, aun a través de discos, que siempre y cuando separemos cualquier rasgo musical derivado de la influencia árabe, la verdadera música africana de todos estos pueblos es esencialmente una y la misma (1959:200).

Y más allá de la Costa de Guinea, en el área bantú —perteneciente también a la zona atlántica—, Jones encuentra características musicales semejantes, por lo cual arriba a la conclusión de que «musicalmente, una gran parte de África Occidental forma un todo indivisible con el África bantú» (1959:200).

Es, además, en las áreas boscosas, alrededor del Golfo de Guinea y la Cuenca del Congo, donde se manifiesta, según Jones, la plena complejidad del ritmo africano (1974:245). Y de nuevo nos remitimos a la **zona atlántica**, donde la polirritmia es, al decir de Collaer, un hecho normal (1970:42).

Podemos, pues, considerar que sobre el conjunto de los elementos rítmicos aportados por los africanos a la música latinoamericana, inciden dos factores que le confieren cierta homogeneidad relativa. Estos son:

1. La pertenencia a una misma zona musical africana: la atlántica.
2. La mayor uniformidad que presentan los ritmos y estructuras rítmicas en relación con otros parámetros de la música africana.

En opinión de Gilbert Rouget, los sistemas rítmicos africanos, al igual que los sistemas interválicos, han sido objeto de estudios de detalle, pero distan de haber sido catalogados y no han sido nunca estudiados en su conjunto (1967:198).

Sin embargo, en la actualidad —creemos nosotros—, existen estudios globales del ritmo africano que arriban a generalizaciones válidas y que, según nuestra experiencia, son aplicables, en lo esencial, a la música de origen africano en América: trabajos como los de Nketia y Jones, especialmente, así como los de Rose Brandel, son prueba de ello. En los estudios de dichos autores nos fundamentaremos nosotros para explicar la estructura básica del ritmo africano.

En los cantos africanos hallamos dos tipos de ritmo: el ritmo libre y el ritmo en tempo estricto (Nketia 1975:168; Jones 1974:245).

En el ritmo libre la sensación de una pulsación básica regular está ausente: son cantos amétricos, en los cuales los acentos rítmicos están en dependencia de la naturaleza de la línea melódica y de los acentos del texto.

Algunas sociedades africanas cantan en ritmos libres sus endechas, cantos de alabanza, cantos de jactancia, así como algunas formas de cantos históricos y religiosos.

El ritmo en tempo estricto, del que nos ocuparemos en este trabajo, se basa en una pulsación regular, pero su presencia como un principio

organizador puede exteriorizarse o articularse por medio del palmoteo o de un idiófono.

Especialmente en la danza, el ritmo desempeña un papel principal (Rouget 1967:198-200), a tal punto que la músicaailable africana puede considerarse como la floración del virtuosismo rítmico africano. Todas las formas de ritmo en la música africana, ya sean vocales o instrumentales, se basan en los principios rítmicos contenidos en la danza (Jones 1974:245). El ritmo vocal está en dependencia del ritmo del texto, de su estructura silábica. Pero también los ritmos instrumentales pueden reflejar a su vez los del canto (ritmos silábicos), o bien servir de base a los diseños melódicos que se tocan en los instrumentos también melódicos; como figuraciones rítmicas que pueden combinarse en una pieza de percusión o como **ostinato** (ritmos abstractos), según explica Nketia (1975:125).

Los ritmos vocales y los instrumentales —aun los abstractos— no funcionan como esferas independientes, pues puede considerarse que la colocación irregular de los acentos y los ritmos aditivos que se emplean en la música instrumental africana —los cuales analizaremos más adelante— se derivan del tratamiento de los ritmos del habla en la música vocal (Nketia 1975:188).

Antes de abordar la explicación de la estructura rítmica de la música africana, deseamos destacar que si bien esta música constituye una unidad diferente de la de Europa o Asia, existen nexos, particularmente rítmicos, con el Medio Oriente y la India, en virtud, precisamente, de los ritmos aditivos a que hemos hecho alusión (Brandel 1972:17-18). Pero no sólo dicho nexo se extiende a las regiones mencionadas, también hay puntos comunes, en el aspecto rítmico con la música de los Balkanes, comprendida la música de la Antigua Grecia. Por esta razón y porque la nomenclatura de los pies métricos griegos puede sernos útil para la denominación de ciertos ritmos africanos, hemos de hacer aquí algunas comparaciones entre la teoría rítmica africana —aplicable en distinta medida a muchas músicas latinoamericanas— y la ritmopea clásica.

En América Latina ya Wilkes (1936) intentó aplicar la rítmica clásica a la música de su país, Argentina, en la que halló el **antispasto**, el **moloso**, el **coriambo**, etcétera. Todos estos ritmos existen en la música africana, y lo que es más: el **antispasto** (corchea-negra-negra-corchea) es característico de África y constituye uno de los aportes que los esclavos negros hicieron a la música argentina y de muchos otros países latinoamericanos.

En Cuba, también Carpentier señaló el **coriambo** (negra-corchea-corchea-negra) como un ritmo propio de **guajiras**, **criollas** y **claves**, que está presente, asimismo, en ciertas contradanzas (1979:151). De la misma forma, dicho autor hace alusión a los **troqueos** (negra-corchea)

y **yambos** (corchea-negra) del **Son de la Ma-Teodora** (1979:36). Yambos y troqueos, referidos a la música latinoamericana y española, aparecen igualmente en un trabajo de Ramón y Rivera (1953:27).

En la música africana, por otra parte, el **yámbico** es considerado el **ritmo típico** de la música **ibibio**, de Nigeria sudoriental (Akpabot 1975:54); y el término **docmio**, aplicado en la rítmica griega al equivalente del llamado **cinquillo cubano**, semicorchea-dos corcheas-semicorchea-corchea), sirve ahora para designar un ritmo de análoga estructura métrica (Brandel 1972:18), que se conoce en nuestro país como **tresillo cubano** (dos corcheas con puntillo-corchea).

Finalmente, en los Balkanes, Stoian Dyudyev, al analizar los ritmos de la música popular búlgara, parte de un detallado análisis de la rítmica griega, la cual aplica con éxito a los esquemas aditivos de dicha música.

No obstante lo antes expuesto, nuestro propósito fundamental en el presente capítulo, es trazar un paralelo entre los aspectos básicos del sistema rítmico africano y los del sistema rítmico de la Europa Occidental post-renacentista —aplicable también a la música latinoamericana— a partir de la teoría de la frase elaborada por Carlos Vega (1941), haciendo hincapié en las especificidades de la rítmica hispánica que la distinguen en el contexto de la música eurooccidental, y que le confieren una mayor compatibilidad con la africana.

TRAMO O TRECHO TEMPORAL

En la música de África la interrelación de patrones y frases rítmicas a **tempo** estricto se regula relacionándolos a un **tramo o trecho temporal** (time span) fijo que puede subdividirse en igual número de segmentos o pulsaciones de diferentes densidades (Nketia 1975:126). Dicho **tramo temporal** actúa al mismo tiempo como una medida o longitud de frase estándar, con la cual se relacionan las frases rítmicas (1975:131).

La extensión del tramo temporal es de doce pulsaciones básicas en ritmo ternario —representadas habitualmente por corcheas— por lo cual el tramo temporal es equivalente a dos compases de seis por ocho o un compás de doce por ocho. En ritmo binario dicho tramo temporal equivale a dos compases de dos por cuatro o un compás de cuatro por cuatro.

En una obra reciente, Jones denomina **sección** (1974:244) a esta extensión de tiempo, que en trabajos anteriores llamó simplemente **frase** (Jones y Kombe 1952:9).

Las pulsaciones básicas a que aludimos reciben el nombre de **unidades básicas de estructura** (Nketia 1975:27) o **unidades temporales básicas** (Jones 1959:244) y son análogas al **chronos protos** de la rit-

mopea griega, **tiempo simple**, en traducción de Adolfo Salazar (1952: 1,516).

En un libro que trata sobre la música africana de su país (Ghana), Kwabena Nketia ha señalado la existencia en el tramo temporal de dos puntos equidistantes, isócronos, marcados por lo que ha denominado **pulsaciones reguladoras** (regulative beats) vinculados a los movimientos corporales de la danza (1963 a:76). Así, pues, las pulsaciones reguladoras dividen el tramo temporal en dos partes exactamente iguales. El musicólogo ghanés utilizó en dicho libro la línea divisoria para marcar estos puntos equidistantes (1963 a:79) y así lo hizo también —con fines didácticos— en un cuaderno de ejercicios rítmicos (1963 b:2). En la actualidad, no obstante, existe una tendencia —seguida también por Nketia— a enmarcar el tramo temporal entre dos líneas divisorias, sin división interna alguna, lo que equivale a usar un compás de doce por ocho, seis por cuatro o tres por dos para el tramo temporal ternario, y uno de cuatro por cuatro para el tramo temporal binario.

En la Figura 1 pueden verse ejemplos de tramos temporales donde se indican las **pulsaciones reguladoras**.

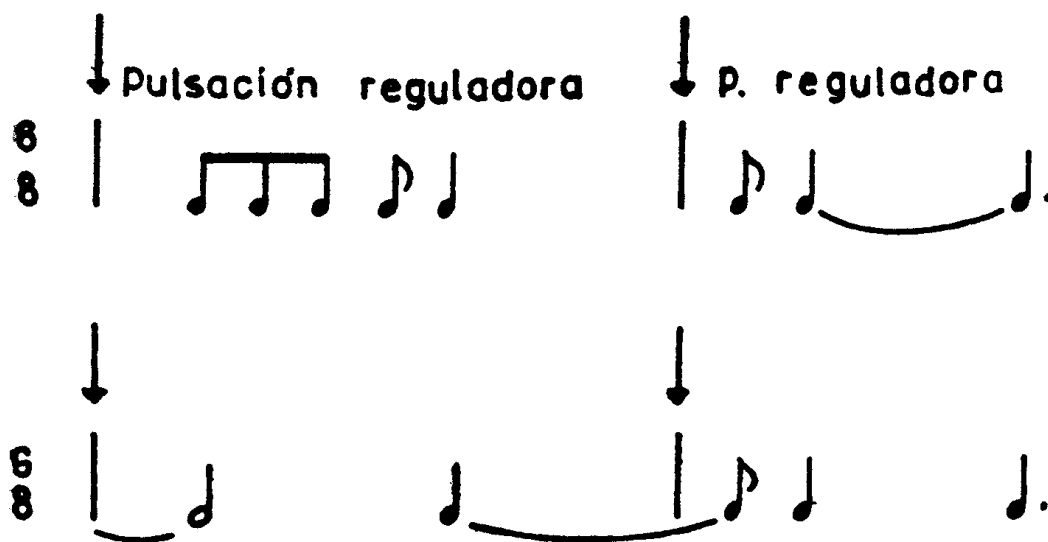


Fig. 1

Pasaremos a analizar ahora la estructura del **tramo temporal**.

ESTRUCTURA DEL TRAMO O TRECHO TEMPORAL

Caracterizando la estructura rítmica de la música africana, Jones ha expresado:

La música africana se basa en dos formas de ritmo muy diferentes. El ritmo divisivo divide el tiempo en porciones iguales, dando

por resultado una pulsación regular (como en la mayor parte de la música occidental). El ritmo aditivo agrega pequeñas porciones de tiempo de duración desigual con un acento al principio de cada porción, lo cual da por resultado una pulsación irregular (1974:244).

El principio rítmico de la división en la música africana, es pues, otro punto de contacto entre éste y la música eurooccidental. Pero hay algo más: el principio de adición, característico de la música africana, que ha sido ajeno hasta hace muy poco a la música de Europa Occidental era el principio por el que se estructuraba la música griega. Tacchinardi, haciendo un parangón entre la música griega y la europea, ha expresado:

Para crear dibujos con duraciones iguales o diversas, la teoría griega asume como unidad, una duración pequeña, de la que se derivan luego otros valores por adición o multiplicación. Nosotros calculamos la relación de las duraciones, de acuerdo a un principio de división que es esencialmente métrico y partiendo de un valor grande obtenemos los otros por fraccionamiento repetido (1954:64).

Así, pues, la caracterización que Tacchinardi ha hecho del principio de organización rítmica en la música griega y de la música de Europa Occidental, servirían igualmente para definir los dos principios que rigen el ritmo africano.

En la música africana como ya sabemos, el valor grande que ha de fraccionarse sucesivamente es el **tramo temporal**; la duración pequeña la conocemos también; es la **unidad básica de estructura**, que en grupos de dos o de tres unidades constituyen las **pulsaciones básicas**. Estas unidades métricas fundamentales equivalentes al **pie**, al que en este caso le estamos dando el sentido que le asignó Carlos Vega, quien propugnó el retorno al empleo del término con abstracción de antecedentes clásicos.

ESQUEMAS MÉTRICOS TERNARIOS

Al contrario de lo que es costumbre, hemos de comenzar analizando la subdivisión ternaria, ya que así conviene a la mejor comprensión de algunos aspectos de los ritmos de tipo binario. La costumbre de conceder prioridad a la subdivisión binaria data del Renacimiento, ya que como es sabido, en el Medioevo se practicaba preferentemente la división ternaria. Esta era considerada **perfecta**, mientras que la subdivisión binaria se calificaba de **imperfecta**.

Entendemos aquí por ternaria toda organización rítmica en que inter-
 vengan, además del número **dos**, el número **tres**, en cualesquiera de
 los tres niveles de subdivisión existentes, partiendo del **tramo tem-
 poral** hasta llegar a la **unidad básica de estructura**. En el cuarto nivel
 (d) hallaremos la subdivisión de la **unidad básica**.

El primer esquema ternario será, para nosotros, el que presenta la
 subdivisión ternaria al nivel de la **unidad básica** (c). El segundo nivel
 (b) corresponderá al nivel de lo que Nketia llamó **pulsación básica**
 (basic pulse) —lo que para Vega es **pie**—, como ya hemos dicho, en
 el que se articulan los ritmos de palmadas (Nketia 1975:126). El ter-
 cer nivel será el correspondiente a la **sección** (a), que en este caso
 particular del tercer esquema, no es binaria sino ternaria, véanse las
 figuras 2, 3 y 4.

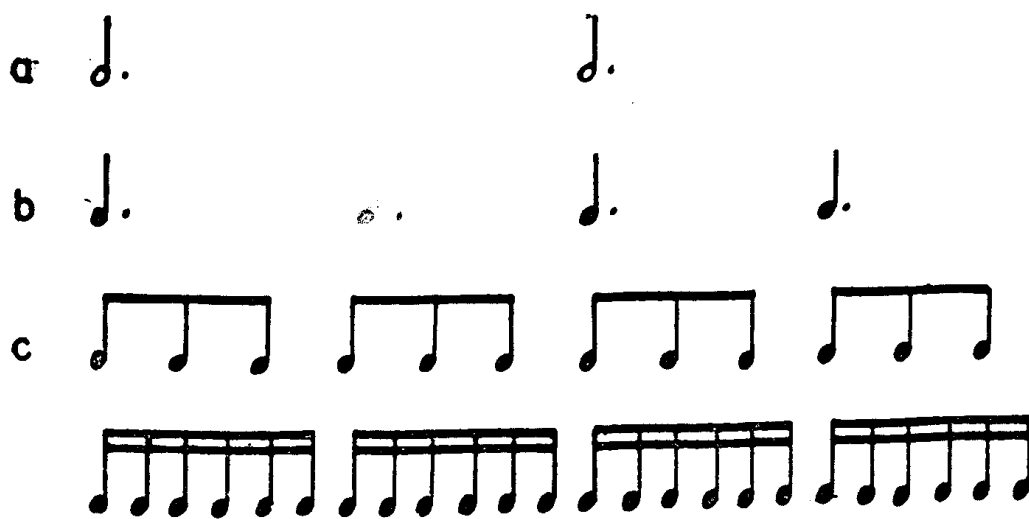


Fig. 2. Primer esquema **binario**, ternario (see next page)

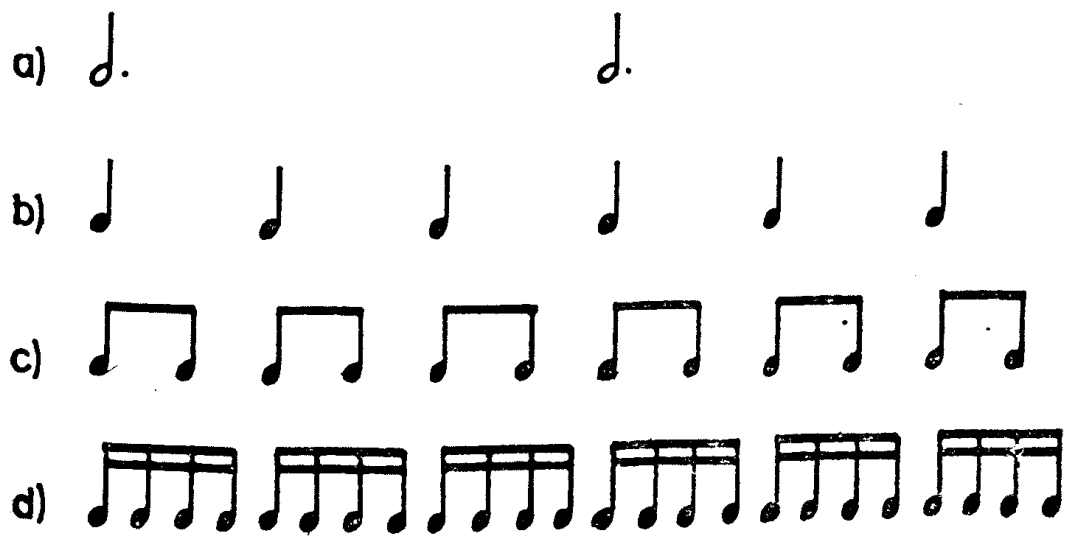


Fig. 3. Segundo esquema ternario.



Fig. 4. Tercer esquema ternario.

Aunque la rítmica griega procede por agregación de figuraciones rítmicas, es decir, de pies, éstas pueden tomar entre sí formas y dimensiones iguales, y pueden tener suficientes períodos regulares como para constituir metros. Compárese el nivel (c) de los esquemas ternarios africanos anteriores con las posibles agrupaciones de pies métricos griegos en unidades compuestas por un total de doce tiempos simples (Salazar: entre pp. 532-533) y se verá, en la Figura 5, que entre ambos no existe diferencia alguna.

Como puede observarse, en el nivel (b) del primer esquema ternario, hallamos una sucesión de cuatro pulsaciones básicas ternarias. En el mismo nivel (b) del segundo esquema ternario encontramos seis pulsaciones básicas binarias. En un tramo de tiempo se pueden combinar pulsaciones básicas binarias y ternarias en sucesión, por lo cual el tramo de tiempo estará compuesto de cinco duraciones, una breve, binaria, y una larga, ternaria que estarán en relación de 2:3, es decir, en la relación **sesquiáltera o hemiolia**.

Existen dos maneras de combinar estas **pulsaciones básicas**. En primer lugar, éstas pueden adoptar una organización regular, simétrica, en dos **secciones** de igual extensión, véase la Figura 6, en la que las tres **pulsaciones básicas** binarias se agrupan en una sección, mientras que las dos ternarias ocupan la otra, por lo cual resultan una suma de seis más seis **unidades básicas de estructura**.

A esta combinación rítmica se le da comúnmente el nombre de ritmo **sesquiáltero**, aunque desde el punto de vista etimológico, sesquiáltero no es sólo éste, sino todo ritmo en que esté presente la relación 2:3. Sin embargo, para Marius Schneider, cuando una sucesión de seis corcheas se interpreta alternativamente como tres por cuatro y seis por ocho, existe lo que ha denominado **multivalencia**

12/1

6/4

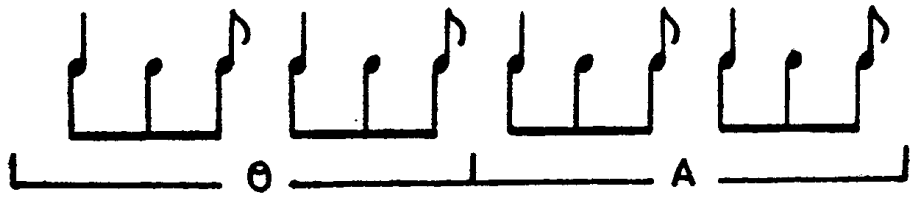
3/2

Fig. 5

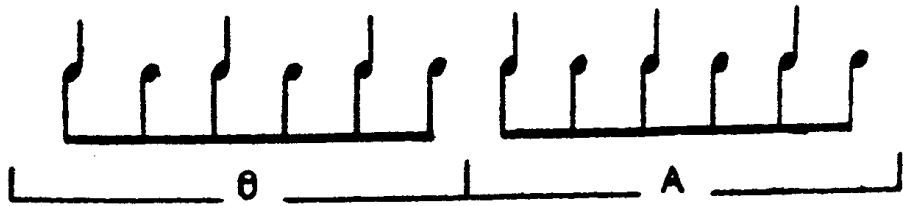


Fig. 6

12/8



6/4



3/2

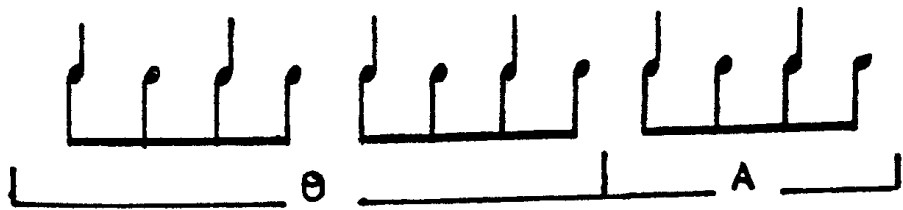


Fig. 5

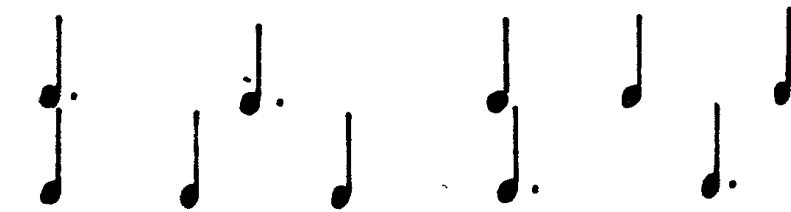


Fig. 6

(1967:IV,126). El fácil paso del compás de tres por cuatro al de seis por ocho —destaca Jones— es completamente familiar al africano, y es «un factor definitorio en la construcción de su música» (1959:23). Este ritmo es desconocido en los folclores musicales de Europa Occidental, salvo en España, donde su tradicionalidad data del siglo XV (Torner 1938:6), siendo particularmente frecuente en Andalucía (Ramón y Rivera 1954:27). El empleo del sesquiáltero es un importante elemento rítmico que la música española comparte con la africana, el cual acrecienta la **compatibilidad** entre ambos y coadyuva a que se produzca el **sincretismo** que hemos planteado en páginas anteriores.

Las cinco **pulsaciones básicas** de que hablamos, pueden organizarse siguiendo el principio de adición de segmentos desiguales; combinándose en dos **secciones** irregulares, asimétricas. La extensión de una **sección**, Figura 7, será entonces de siete o de cinco **unidades básicas**.

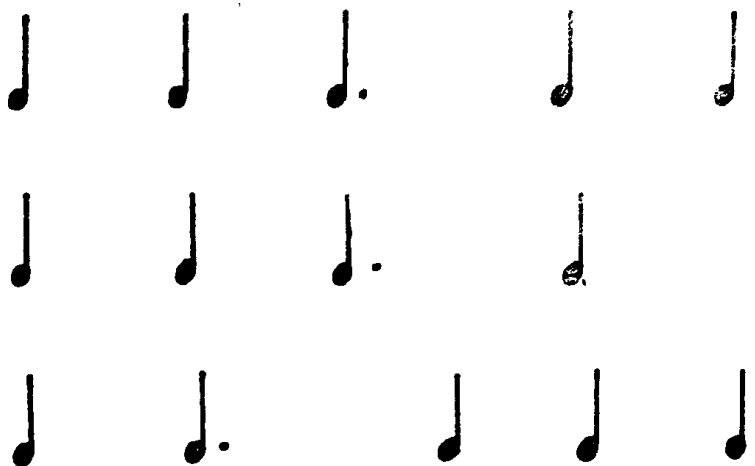


Fig. 7

Esta manera aditiva de organizar los valores dentro del tramo de tiempo es una característica africana, es su «sello distintivo» (Nketia 1975:131).

Rose Brandel ve en el contraste de dos **pulsaciones conductoras** (conducting beats) desiguales, en la relación de 2:3, la esencia de lo que ha denominado **estilo sesquiáltero africano** (1972:18). Este sesquiáltero africano comprende tanto el **sesquiáltero europeo**, habitual en España, como las formas aditivas de organizar las dos pulsaciones conductoras.

Aunque dispuestas de forma simétrica o divisiva, existen en la música de origen hispánico dos pulsaciones conductoras en la relación de 2:3, las cuales, a través de un proceso de transculturación con la música africana, adoptan en América un agrupamiento asimétrico o aditivo, enriqueciendo sensiblemente su sistema rítmico. Esta es una importantísima consecuencia del sincretismo musical afrohispanico.

La música africana —ya lo hemos señalado— presenta nexos rítmicos, con la música de la India, los países árabes y los Balkanes, en virtud de la utilización que la misma hace de los referidos ritmos aditivos.

El musicólogo rumano Constantin Brailoiu, ha realizado estudios relacionados con este tema y ha rebautizado este tipo de ritmo con el término **aksak** —tomado de la teoría clásica de la música turca— el cual significa **cojo** (Brailoiu 1951:71). Y decimos que Brailoiu ha rebautizado dichos ritmos porque, fuera de los Balkanes —donde ya los teóricos búlgaros Dobri Jristov y Vasil Stoin habían trabajado sobre ellos —fue el compositor húngaro Béla Bartók el primero en estudiarlos y bautizarlos, llamándolos **ritmos búlgaros**, denominación con que fueron conocidos con anterioridad.

La música popular búlgara posee una extraordinaria riqueza en combinaciones métricas aditivas. Entre ellas también se hallan aquéllas compuestas por doce unidades básicas, que, como es costumbre en Bulgaria, se cifra con un quebrado que tiene como denominador el número ocho cuando la unidad elemental está entre 180 y 250 MM; y con el número 16 como denominador cuando la velocidad de la unidad elemental rebasa dicho límite (Dyudjev 1970:88).

Existen en la música popular búlgara cuatro esquemas métricos de **12 unidades básicas**. Una de ellas corresponde a una de las fórmulas métricas aditivas más comunes en la música africana: dos-dos-tres, más dos-tres, sobre la que está construida la canción **Chubrinchanche, le, be' o momiche** —¡Oh! blanca doncella chubrichense—, la que presentamos en la Figura 8 (1970:189). La misma procede de la región de Ródope, donde, según la mitología, naciera Orfeo.

♩ = 360

Chu-bri-chanche-le be-lo mo-mi-che ya is-ka-chi - se na di-va-na-ta

Fig. 8.

Pero no sólo existen semejanzas entre ciertos esquemas métricos de la música búlgara y de la música africana, o cubana de origen africano, sino que podemos hallar similitudes incluso en determinadas formas específicas de dichos esquemas, es decir, en patrones rítmicos muy particularizados. Un primer ejemplo de ello es la canción folclórica búlgara titulada **Ozdol se chuiat cherni aidutsi** (Dyuyev 1970:187), Figura 9, construida sobre el mismo compás del ejemplo anterior, pero escrita sobre la base de la corchea, y no la semicorchea, como unidad mínima de tiempo.

♩ = 140

Oz - dol se chu - iat, cher - ni ai — du - tsi,

Oz - dol se chu - iat, cher - ni ai — du - tsi

Fig. 9

Obsérvese que el primero y segundo compases poseen rasgos comunes desde el punto de vista del ritmo y su relación con la métrica del verso, así como también desde el punto de vista melódico. Ambos se diferencian de los compases tres y cuatro que, a su vez, son afines entre sí. El segundo compás resulta un eco del primero; y el cuarto compás lo es del tercero, por lo tanto existen sólo dos ideas originales que contrastan la una con la otra. Tomando, pues, el primero y el último compases del ejemplo referido y colocando éste a continuación de aquél, Figura 10a, sintetizaremos, por así decirlo, lo esencial de la canción: nada hay —ni el movimiento melódico, ni la estructuración rítmica— que nos impida concebirlos como una sola frase; y ni siquiera el texto, repetido en ambas frases, ha sufrido alteración.

Comparemos esta **frase sintética** que hemos obtenido, con un canto a Elegua —en transcripción propia— procedente de la tradición lucumíyesa de Guasimal, provincia de Sancti-Spíritu, Cuba, Figura 10b, recogido durante el trabajo de campo realizado por nosotros en enero de 1982 en funciones de especialista del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.

La semejanza entre ambos ejemplos en el aspecto rítmico es notable. La diferencia estriba en que en el ejemplo cubano se subdivide aún más la última unidad métrica del compás (negra con puntillo, que se realiza como tres corcheas, y no negra-corchea como en el ejemplo búlgaro); y que las dos primeras unidades métricas del segundo compás (dos negras aparecen fusionadas en un solo valor (una blanca). Existe aún otra diferencia más sutil: mientras que el ejemplo búlgaro mantiene la estructuración aditiva $(2 + 2 + 3) + (2 + 3)$ en el segundo compás, el ejemplo cubano sustituye la estructura aditiva por la estructura sesquiáltera $(2 + 2 + 2) + (3 + 3)$ debido al doble carácter aditivo-divisivo del sistema rítmico africano. Sin embargo, esta divergencia consiste sólo en la distinta agrupación o acentuación de los mismos valores esenciales de uno y otro ejemplo.

a) 
Oz- dol se chu- iat, cher- ni ai du tsi.

b) 
E- le-gua-ra bem-be la vi- o E- le-gua- ra


Fig. 10


Con frecuencia el esquema métrico aditivo que hallamos en los tres ejemplos anteriores, se presenta en Bulgaria con las dos últimas unidades métricas fusionadas, figura 11, según refiere Dyudjev (1970: 189).

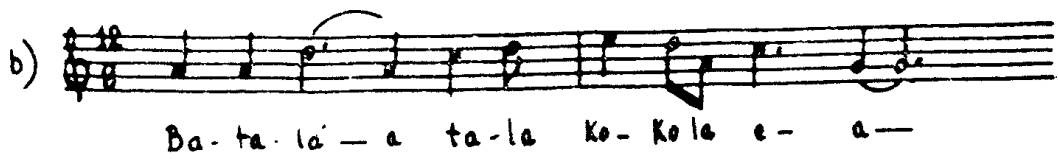


Fig. 11

Tal patrón rítmico aparece, por ejemplo, en la canción búlgara **Lele Kado**, que consta de ocho compases, de los cuales reproducimos los últimos cuatro en la figura 12a. Compárense éstos con un canto a Obatalá —recogido por nosotros en el mismo lugar y fechas que el canto a Elegua de la figura 10b.



a) 

b) 
Ba- ta- lá- a ta- la ko- kola e- a-

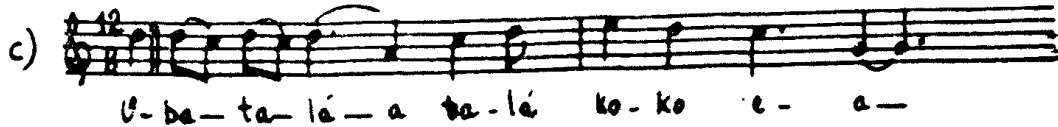
c) 
U- ba- ta- lá- a ta- lá ko- ko e- a-

Fig. 12

El segundo compás de dicho canto a Obatalá, figura 12b, coincide exactamente con los compases dos y cuatro del fragmento búlgaro: hallamos la misma subdivisión de la segunda unidad métrica —como en los ejemplos de las figuras 10a y 10b—, así como la misma fusión de la cuarta y la quinta unidades métricas. En la figura 12c aparece una de las variaciones del canto a Obatalá realizadas por un **solista** —recuérdese que el **coro** es el que repite el canto sin variación alguna—. En el segundo compás de la variación mencionada, aparece el esquema métrico fusionado tal como lo consigna Dyudiev, figura 11.

Estos ejemplos constituyen otra muestra sobresaliente de los puntos de contacto entre la estructuración rítmica de ciertos cantos búlgaros, por una parte, y algunos cantos cubanos de directa ascendencia africana, por otra. //

Esquema de subdivisión binaria

En las subdivisiones regulares del **tramo de tiempo** sólo puede intervenir el número dos, aunque el número tres puede hacerlo también en agrupaciones irregulares de la **unidad de estructura básica**. El único esquema regular o divisivo, figura 13, es pues, binario.



Fig. 13

Debe observarse que el valor de la figura correspondiente al nivel (c) en el esquema binario es más largo que el del nivel homólogo en el esquema ternario, representado al igual que en el binario por la corchea. La relación entre una y otra es de 3:2, ya que una corchea del esquema binario equivale a una corchea con puntillo en el esquema ternario.

Esta mayor duración determina que la subdivisión de la pulsación del nivel (c) sea mucho más empleada en el esquema binario que en el ternario y que, mientras que en éste las figuraciones se obtienen fundamentalmente mediante la combinación de la pulsación (c) y la del nivel inmediato superior, en el esquema binario las figuraciones o dibujos rítmicos y las agrupaciones aditivas se obtienen combinando la pulsación (d). Por tal motivo, en el esquema binario consideraremos esta pulsación, representada por la semicorchea, como **unidad básica de estructura**. En esto diferimos de Carlos Vega, para quien es la corchea la **unidad** simple en ritmo binario (1944:37); y la semicorchea, por consiguiente, una subdivisión de esa unidad. La **pulsación básica** en el esquema binario estando en el nivel (b), es pues para nosotros, un tiempo que agrupa cuatro unidades básicas. Este es también el enfoque de Jones, como se desprende de la siguiente observación: «La danza normal tiene 12 (4 por 3) ó 16 (4 por 4) pulsaciones por frase» (1952:9).

En el primer caso se refiere Jones al esquema ternario, de cuatro tiempos subdivididos en tres unidades básicas. El segundo caso es el del esquema binario, también de cuatro tiempos, pero subdividido en cuatro de estas unidades.

Así pues, la aplicación de la ritmopea clásica al esquema binario, partirá de esta unidad básica que estará representada, como hemos dicho, por la semicorchea.

La agrupación aditiva dentro del **esquema único** de subdivisión binaria es fundamentalmente la figuración llamada **docmio**, constituido por dos duraciones de tres unidades básicas de estructura y otra de dos unidades.

En el **docmio** se observan dos tipos de valores: uno breve, y uno largo, entre los cuales existe la relación 2:3. Esta característica, como sabemos, es inherente a los ritmos **aksak**, y por tanto, este **docmio** africano es un elemento del sistema rítmico designado con dicho término.

LÍNEA TEMPORAL

En la música africana y en la música de ascendencia africana directa de Cuba, Haití, Trinidad, la dificultad de mantener un sentido metro-nómico interno mientras se ejecutan ritmos divisivos y aditivos en frases de diferente extensión, determina que la **pulsación básica** se patentice mediante palmadas o la percusión de algún idiófono, particularmente el cencerro africano. De este procedimiento resulta una línea conductora vinculada al **tramo de tiempo** que recibe el nombre de **línea temporal** (Nketia 1975:131). Las **líneas de tiempo** (time lines), pueden constituir patrones rítmicos, o bien pueden consistir en una

sucesión regular de percusiones que marcan la pulsación básica o, en determinados casos, el comienzo del tramo temporal.

Por su estrecha vinculación rítmica con el canto, las líneas temporales suelen reflejar a manera de arquetipos, los elementos rítmicos básicos de los patrones melódicos. Sus ritmos constituyen auténticos ejemplos de lo que Nketia ha llamado patrones rítmicos abstractos. En la figura 14 se muestran algunas de las líneas temporales ternarias de la música africana.

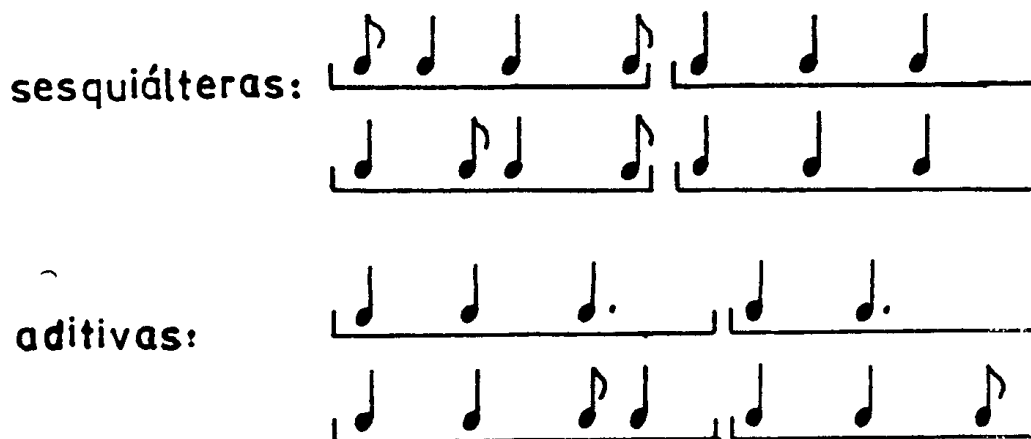


Fig. 14

LA FRASE RÍTMICA, SEGÚN LA TEORÍA DE VEGA

Al estudiar cientos de viejas canciones populares recogidas por él mismo en el interior de Argentina, Chile, Perú y Bolivia, el musicólogo argentino Carlos Vega observó que las frases de esta música se reducían a un corto número de fórmulas. Posteriormente, al examinar las obras de grandes compositores de los períodos clásico y romántico, halló en sus melodías las mismas fórmulas que había encontrado en los cantos populares sudamericanos. En ejemplos extraídos de la **música culta** eurooccidental y post-renacentista, se basó Vega para exponer su teoría de la frase. Para este musicólogo, la frase, es la unidad mínima del pensamiento musical, equivalente al **motivo** de la teoría tradicional, y la frase habla en primer término rítmicamente, según el propio Vega ha expresado. El musicólogo argentino considera que la frase perfecta está dividida en dos mitades exactamente iguales, cada una de las cuales está constituida por un compás, si por tal entendemos —siguiendo la definición convencional—, el espacio comprendido entre dos líneas divisorias. Sin embargo, dichas líneas son empleadas por Vega, no para indicar simplemente la situación de la nota que sigue a las mismas, sino para señalar lo que este autor ha denominado **puntos de comprensión** o **puntos grávidos**, situados al inicio de sendos compases, al primero de los cuales ha llamado **punto**

capital, así como le ha dado el nombre de **punto caudal** al segundo, figura 15.

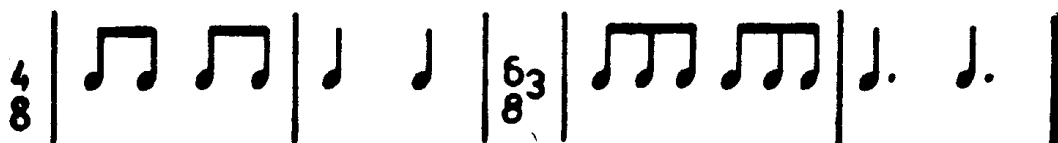


Fig. 15

De manera análoga, Vega designa como **compás capital** y **compás caudal** a los compases correspondientes a los puntos referidos, figura 16.

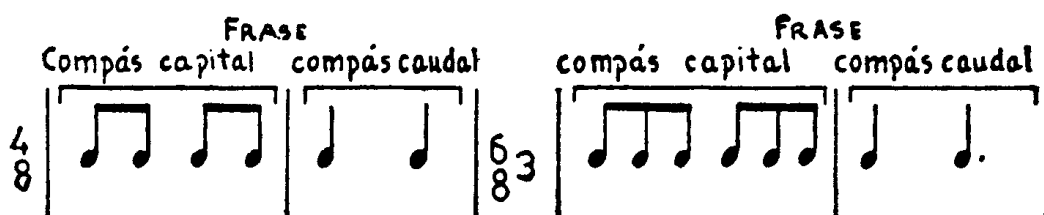


Fig. 16

El primero de estos compases contiene una **fórmula de conflicto** y el segundo contiene una **fórmula de reposo**, y «al efecto —esto ocurre generalmente en la práctica—, los pies finales de cada frase, los del segundo grupo (B) se contraen en valores mayores equivalentes, determinando el **reposo conclusivo**» (Vega 1941:46).

Los puntos **grávidos** o **puntos de comprensión** de Vega, presentan notable analogía con las pulsaciones reguladoras de Nketia, vinculadas a los movimientos corporales de la danza —y en particular su isocronismo—, por ello conviene recordar que la regularidad que caracteriza la **frase** europea de la época moderna, data del siglo XVII, cuando en dicha música se implantó la **cuadratura** rítmica, elemento que resultaba útil a los bailarines, ya que marcaba sus pasos con claridad. Ello fue consecuencia del frenesí danzario que se apoderó de las cortes europeas desde la segunda mitad del siglo de referencia, época en que los músicos profesionales salidos del pueblo componían danzas basadas en ritmos y melodías populares (Emmanuel 1911:433).

Podemos afirmar, por otra parte, que la estructura de la **frase** y su fórmula de conflicto-reposo, según la ha estudiado Vega, no es ajena a la música africana. El primer **patrón rítmico** que aparece en el plan de ejercicios de ritmo africano del cuaderno a que hicimos referencia más arriba (Nketia 1963a:4), es, en ritmo binario, el que aparece en la figura 17.

En ritmo ternario (1963a:6) aparece el esquema de la figura 18.

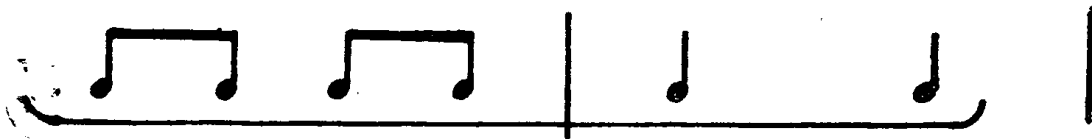


Fig. 17



Fig. 18

La fórmula de conflicto-reposo, que ejemplifican estos esquemas, está presente tanto en los cantos africanos de Ghana que aparecen en dicho cuaderno, como en los ejercicios de solfeo creados expresamente para que el estudiante alcance a dominar, progresivamente, las dificultades rítmicas que éstos presentan.

Con respecto a la extensión de la frase estudiada por Vega, hemos podido observar lo siguiente: en ritmo binario, Vega utilizó como prototipo el compás equivalente en extensión al dos por cuatro tradicional, que él ha cifrado como 4 x 8, y en ritmo ternario ha utilizado como modelo el compás de 6 x 8 al cual agrega un tres para diferenciarlo del 6 x 8 binario, es decir, el tres por cuatro, que debe llevar en lugar del tres, un dos. La elección de estos compases para la ejemplificación de la frase típica no fue arbitraria, pues como se deduce del propio autor, dichos compases componen la fórmula de frase más nítida, la cual aparece con suma frecuencia.

De su extensión podríamos decir nosotros que constituye un modelo ya que las frases de extensión doble —compuestas por compases de ocho por ocho—, son escasas, casi siempre oscuras —debido, precisamente a su mayor extensión—, y tienden a acortarse en frases más pequeñas (Vega 1941:125 y 145). Por otro lado, una frasecilla en dos por ocho, cuya extensión resulta la mitad de la frase que, atendiendo a su longitud, hemos considerado como modelo, el propio Vega la ha calificado de difícil. De ahí que, lo dicho acerca de ella en un capítulo, logre su mayor esclarecimiento en las páginas dedicadas a la frase en cuatro por ocho (1941:91).

A lo expuesto, podemos agregar que la fórmula de frase cuya extensión hemos señalado como modelo —en ritmo binario y en ritmo ternario—, corresponden a las de las frases típicas de los cancioneros binario oriental y ternario occidental.

En la música cubana —en la que están presentes elementos provenientes, tanto de Europa como de África— «todo el dibujo melódico está construido sobre un patrón rítmico de dos compases, como si

ambos formasen uno solo, ...». Esto ocurre tanto en la música instrumental como en la vocal; y lo mismo en ritmo binario como en ritmo ternario, según observó Emilio Grenet (1939:XV).

Al describir la estructura de este **patrón rítmico** de dos compases en la primera frase melódica de la contradanza **San Pascual Bailón** —de principios del siglo XIX— Grenet, en 1939, expresaba conceptos afines, en lo esencial, a los que entonces elaboraba Vega, los cuales aparecerían publicados dos años más tarde. Según señaló Grenet (1939: XVI), en lo que denominó **punto de apoyo**, situado en el **Sí** del segundo compás, mientras que el fragmento que precede a este **Sí** es una especie de anacrusa, no obstante presentar una duración mayor que un compás de medida, figura 19.



Fig. 19

Representando el esquema rítmico de esta frase melódica e indicando las observaciones hechas por Grenet, tendremos lo ilustrado en la figura 20.

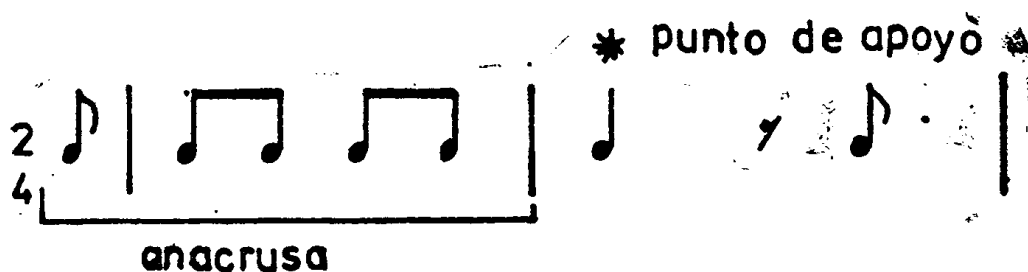


Fig. 20

En esta frase de dos compases, el **punto de apoyo** a que se refiere Grenet corresponde al **punto caudal** de Vega, situado en el compás de reposo; y lo que para Grenet resulta una especie de **anacrusa**, es lo que Vega define como **compás capital**, precedido en este caso por una anacrusa auténtica.

Grenet hace estas observaciones a propósito de la explicación que ofrece sobre el empleo de la **clave** binaria tradicional de la música cubana y su vinculación al fraseo melódico. En este capítulo no nos ocuparemos de dicho ritmo de clave, ya que éste es resultado de la binarización de un patrón rítmico ternario de origen africano. Pero como el mismo Grenet apunta, en Cuba tanto la música de ritmo ternario como la de ritmo binario se suelen ejecutar encuadradas en un ritmo de clave, que en esencia no es otra cosa que la transposición de la práctica africana de **superponer una línea temporal a la música**

a modo de referencia métrica. Si nos interesa, en cambio, detallar **aquí** la incorporación de este rasgo africano a la música del campesino cubano como modo de ilustrar, con un ejemplo verdaderamente notable, lo que hemos referido como **sincretismo** entre el ternario africano y el ternario hispánico, que hacen uso, tanto el uno como el otro, de la relación sesquiáltera (2:3).

Haciendo abstracción de algunos antiguos romances refugiados precariamente en el folclor infantil de algunas zonas del país, el punto guajiro constituye en el folclor musical de Cuba el género más estrechamente vinculado a la herencia hispánica. Se incluye esta música junto al galerón venezolano, el punto margariteño y la guabina colombiana, en un nivel antecedente dentro de lo que Argeliers León —siguiendo la nomenclatura establecida por Carlos Vega— ha propuesto llamar **cancionero ternario caribeño**. Este se desarrolló a partir de viejos romances, cancioncillas y villancicos españoles en compás ternario (1974b) y está emparentada rítmicamente con el **cancionero ternario occidental** del mencionado musicólogo argentino.

A lo largo de su desarrollo, el punto cubano ha ido asimilando diversos rasgos africanos. En el aspecto organológico, por ejemplo, se han incorporado, según épocas y regiones, instrumentos de origen africano, si bien relaborados en Cuba, tales como la **marímbula** —descendiente de la **sanza**, **mbira**, o **marimba**— y la **tumbadora**, proveniente de los tambores clavados de origen bantú. También se ha incorporado otro instrumento, que se originó en Cuba y desempeña en la música cubana una función análoga a la de los **ekones** o cencerros africanos: **las claves**, con las cuales se ejecutan ritmos de valor referencial.

Así pues, con la integración de la clave en su repertorio organológico, el punto ha adoptado al mismo tiempo, un elemento rítmico africano: el uso de una **línea temporal**, así como también los patrones rítmicos que lo constituyen. Intentaremos explicar cómo se llevó a cabo esta incorporación.

En el siglo XIX el canto del campesino y su baile, el zapateo, conocieron un desarrollo que les permitió alternar con danzas y bailes peninsulares.

Si durante los siglos XVI, XVII y XVIII se manifestó en Cuba una tendencia hacia el poblamiento de las zonas interiores y hacia la ruralización de rasgos hispánicos que antes tuvieron por sede las ciudades; en el siglo pasado se produjo, en cambio, un movimiento migratorio hacia las zonas costeras en busca de los puertos de embarques para el azúcar, producción que había experimentado una expansión extraordinaria desde finales del siglo anterior. Debido a esto, «el canto del campesino y el zapateo alcanzó las ciudades, la Capital inclusive, y hasta el negro improvisaba décimas, se acompañaba del triple y bailaba el zapateo...». (León 1974a:93-95).

Idelfonso Estrada y Zenea relata cómo el **calesero**, aquel esclavo que conducía el **quitrín**, llevaba en el cajón del carruaje —además de sogas, precintas de cuero, clavos y puntillas— «el melancólico tiple en que tocaban el zapateo y el **punto cubano** a cuyo son bailaban los demás caleseros reunidos en una misma cuadra, mientras sus amos permanecían de visita». Señala asimismo dicho autor que «nunca faltaba uno que golpeando en la caja del tiple contribuyese a aumentar la viveza del tango ...». (1880:32).

No hay duda de que Estrada y Zenea veía en este tamboreo o cajoneo sobre el tiple, y probablemente en algún otro detalle, la incorporación de rasgos musicales africanos a este **punto** ejecutado por negros esclavos, de ahí que empleara la expresión **tango**, que entonces se usaba en Cuba para designar cualquier «reunión de negros **bozales** para bailar al son de sus **tambores** y otros instrumentos» (Pichardo 1976:570).

Existen en el punto cubano dos estilos de canto, los cuales corresponden a sendas zonas cubanas: el **punto libre** o **pinareño**, o **vuelta-bajero**, que se practica desde Pinar del Río hasta Matanzas; y el **punto fijo** o **punto en clave** o **camagüeyano**, que se cultiva desde las provincias de Villaclara y Cienfuegos, hasta las de Camagüey y Las Tunas.

En el **punto libre**, la **tonada** no se ajusta a un tempo y en una métrica regulares, sino que se canta con un ritmo que está en total dependencia del ritmo del texto. En él, los instrumentos de cuerdas sólo pueden ejecutar algunos rasgueos con los que intentan perseguir al **poeta** y, por consiguiente, las claves, con su característica exactitud métrica, en nada pueden intervenir. Luego de finalizada la décima o la primera parte de ella, los instrumentos —la clave incluida— arrancan a tocar a **tempo estricto**.

En el **punto fijo** o **punto en clave**, el cantor mantiene un mismo tempo y una medida exacta. Esto permite que los instrumentos no dejen de tocar, y en particular la clave, a cuyo rigor métrico se somete la tonada, como justamente su nombre lo indica.

En África —ya lo sabemos— existen estos dos tipos de ritmo: el ritmo libre o amétrico, y el ritmo a **tempo estricto** o métrico. En un canto a **tempo estricto** el empleo de una línea temporal contribuye a la precisión y animación del canto. Cuando éste comienza sin ella, generalmente el tempo es vacilante durante un momento, mientras que cuando se hace oír una línea temporal antes del comienzo del canto, éste es preciso desde el instante mismo en que arranca (Nketia 1963 a:87).

Se ha señalado cómo algunos cantos de nación **ketu**, de Bahía, Brasil, se inician con una frase en **tempo libre**, cantada por el solista y luego, en la segunda frase, se establece con precisión el ritmo (Herskovits y Waterman 1949:111). Análogas características hallamos en muchos cantos **yoruba** de Cuba, en los que el rigor rítmico se establece al

Incorporarse los instrumentos, en particular, el **agogó** o cencerro, encargado de proporcionar una **línea temporal** que funciona como rectora del ritmo.

Es evidente que la clave, con la función rítmica que le es inherente, contribuye en gran medida a que en el **punto pinareño**, el aire y la métrica en que se tocan los instrumentos, luego de terminada la tonada en ritmo libre, sea preciso. Del mismo modo, ella refuerza el sentido métrico en el **punto fijo**. A nuestro juicio, éste ha sido el principal motivo de la incorporación al punto cubano de un rasgo típicamente africano como es el empleo de una **línea temporal** percutida en un idiófono. Veamos ahora cómo se realiza la adaptación del patrón rítmico.

En antiguos romances españoles aparece una fórmula rítmica sesquiáltera que pervive en muchas músicas de América, entre ellas, las tonadas guajiras de Cuba, donde dicha fórmula se convirtió en un lugar común, en casi un **clisé** entre muchos compositores cubanos a la hora de escribir **zapateos, guajiras, villancicos**, etcétera. El referido patrón rítmico ha sido justamente incluido entre las tres fórmulas básicas en que aparece el ritmo sesquiáltero en la música española (Ramón y Rivera 1954:27). Pero es el caso que esta fórmula, con una insignificante diferencia, es también frecuente en las melodías africanas. Los ejercicios 50 y 60 del cuaderno didáctico de Nketia (1963b:22) a que hemos hecho mención en páginas anteriores, han sido concebidos para familiarizar al lector con este patrón rítmico que se emplea también como **línea temporal** en África (en Ghana, específicamente), como hemos mostrado en la Figura 14 (Nketia 1963a:85). En Cuba los descendientes de los esclavos **arará dajomé**, de Jovellanos, provincia de Matanzas, aún lo percuten sobre el **ogán** o cencerro en sus toques rituales. La línea temporal de origen africano se ilustra en la figura 21a, superpuesta a la fórmula sesquiáltera española de la figura 21b. Esta presenta ocho figuras que corresponden al clásico verso octosílabo hispano. La línea temporal, en cambio, presenta siete figuras que coinciden con el número de percusiones que poseen los patrones ternarios básicos cuando están compuestos por negras y corcheas (Nketia 1963a:85).

Como ejemplos concretos de lo que hemos explicado, mostramos un cantarillo español del siglo XV en la figura 22a, recogido por Francisco Salinas en su obra **De Musica Libri Septem**, impresa en 1577 (Torner 1938:7); así como las frases finales de la **tonada Guacanayara**, de Cuba, en transcripción de María Teresa Linares (León 1979a: 108), a la que hemos superpuesto el característico toque de claves del punto guajiro en la figura 22b.

En ciertas regiones, como la provincia de Cienfuegos, donde se cultiva el **punto en clave**, y en la que la línea temporal no deja de escucharse, se introduce una variante de ésta, utilizándose un recurso de

(1963b:23) en el que se observa el mismo patrón rítmico correspondiente al ritmo de clave espirituano, figura 24a.

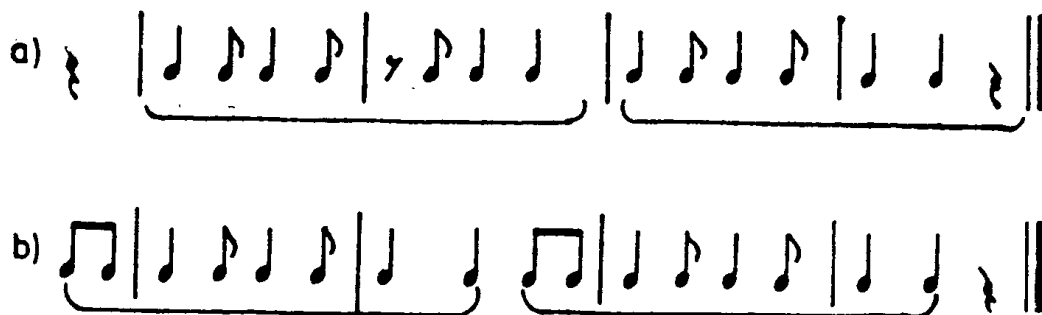


Fig. 23



Fig. 24

Los que hemos denominado **recursos africanos de variación rítmica** consisten en modificaciones del patrón constituido por la sucesión de tres negras en ritmo ternario, figura 25a, el cual ya fue aislado como tal por Kwabena Nketia (1963b:5). Las modificaciones a que nos referimos afectan a la primera de estas tres negras de la forma en que se ilustra en las figuras 25b, 25c y 25d.

Estos recursos de variación se emplean, tanto en patrones rítmicos sesquiálteros y devisivos en general, como en patrones rítmicos aditivos. En los patrones sesquiálteros la tercera negra se mantiene como tal, figura 26a, 26b, 26c y 26d.

En los patrones aditivos, sin embargo, la tercera negra se convierte en negra con puntillo, figuras 27a, 27b, 27c y 27d.

En el caso de los patrones que comienzan a contratiempo, el silencio puede ser llenado con la prolongación del último sonido del tramo temporal anterior, produciéndose entonces una síncopa. Pero en ambos casos el efecto rítmico es el mismo.

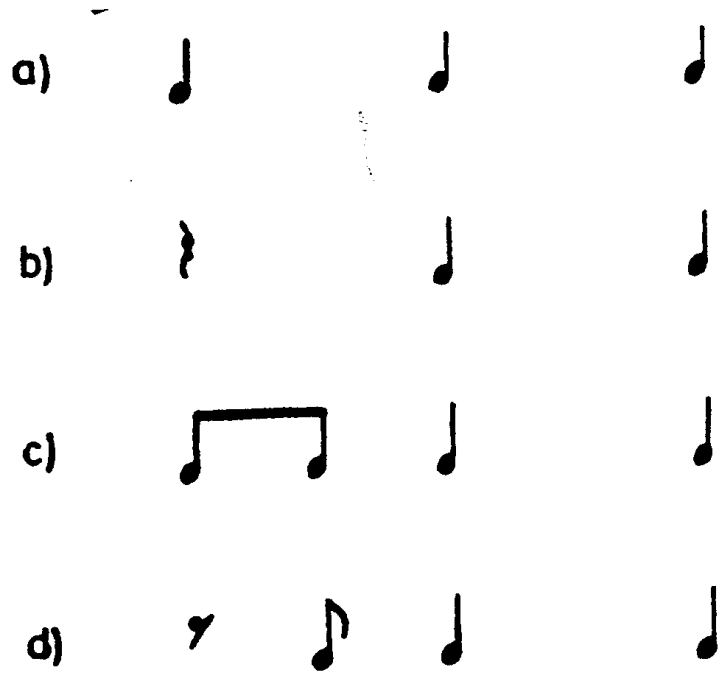


Fig. 25



Fig. 26

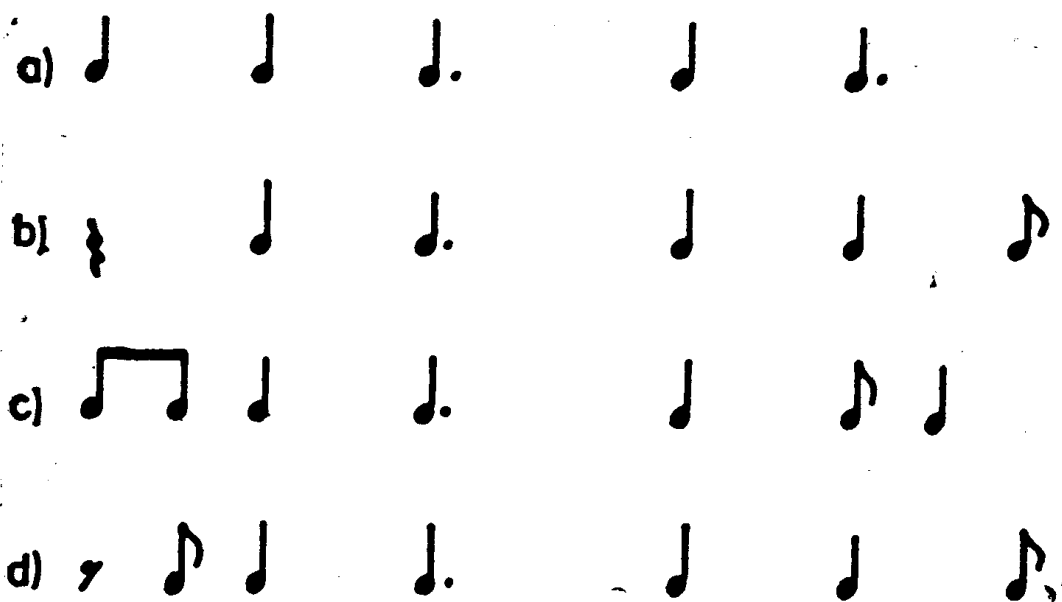


Fig. 27

El empleo sistemático de estos recursos básicos de variación se nos hizo evidente al realizar la colección y clasificación de los ritmos tradicionales de cencerro, palmadas y claves de la música cubana, al mismo tiempo que nos percatábamos de que los mismos son empleados por igual en la música producida con otros instrumentos, como los tambores, así como en el canto (Pérez Fernández 1979). Dichos recursos de variación constituyen un importantísimo aporte de la música africana a la música latinoamericana, tanto en las formas originales ternarias que acabamos de ver, como en las versiones binarizadas y semi-binarizadas que hemos de considerar con posterioridad.

A pesar de los grandes procesos de transculturación que han tenido lugar entre las diversas etnias africanas introducidas en Cuba, y entre éstas y las europeas, creemos que en muchos casos es posible determinar a qué etnia o etnias africanas se debe tal o cual ritmo. Y lo mismo pensamos con respecto al resto de América Latina. Un ejemplo de ello es el patrón rítmico, compuesto por un dicoreo y un moloso, que hemos considerado en páginas anteriores. Por lo que sabemos, el mismo es empleado como línea temporal en Ghana, mientras que en Cuba es usado por descendientes de esclavos de etnia **fon**, oriundos del Dahomey, como son los **arará**.

Sin embargo, en la música de tradición **fon** que representó a la República Popular de Benin (anteriormente República de Dahomey) en el XI Festival de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en 1978, en La Habana, oímos gran variedad de líneas temporales, pero no la que nos ocupa. Y si bien este hecho no descarta la posibilidad de que

dicha línea temporal exista en la actualidad o haya existido anteriormente entre los **fon** —quienes pudieran haberla introducido en Cuba— el mismo nos hace considerar la posibilidad, y aún la probabilidad, de que esta línea temporal haya llegado a Cuba a través de los esclavos **minas**, procedentes, en lo fundamental, de una región de África que actualmente forma parte de la República de Ghana.

Ya en Cuba, los **ararás**, quienes con frecuencia absorbieron negros de otras etnias africanas afines y menos importantes numéricamente, entre ellos, los **achantis** y los **minas** (Ortiz 1953:III, 343), adoptaron, tal vez, la referida línea temporal.

Debemos destacar que la tierra de estos **achantis**, situada en Ghana, es país «inmediato al Dahomey» y «en Cuba entraron sus nativos como negros minas», según informa Fernando Ortiz, quien agrega que en La Habana hubo un cabildo nombrado mina-ashanté (1975:41).

Como quiera que haya ocurrido la introducción en Cuba del actual ritmo de clave campesino, creemos que su origen puede ubicarse en el breve tramo de la Costa de Guinea que va desde la República de Benin (antes Dahomey) hasta Ghana, pasando por Togo, región en que habitan los grupos étnicos **ewé-fon**, **ga-adangmé** y **akán**, que entraron en Cuba bajo la denominación genérica de **ararás** (los más orientales) y **minas** (los situados hacia el occidente).

El conjunto de los elementos analizados más arriba demuestra de manera incuestionable, el origen africano de los ritmos de clave utilizados en el punto cubano y es un claro ejemplo del sincretismo afrohispanico operado en Cuba en el terreno del ritmo en virtud de las semejanzas estructurales existentes entre ambos factores concurrentes. El fenómeno que este ejemplo ilustra, ha ocurrido en gran escala, prácticamente en toda Hispanoamérica —y aún en la propia España—, principalmente en aquellas regiones o en aquellos géneros donde los rasgos musicales hispánicos han prevalecido por sobre los africanos, o se han equiparado con ellos, los cuales están presentes con frecuencia en forma más próxima a sus patrones originales que como se presentan en muchas músicas de directo antecedente africano. Y esto ocurrió en virtud de la transformación binaria de los originarios ritmos ternarios africanos, fenómeno que hemos de analizar en el capítulo siguiente.

Capítulo III

EL PROCESO DE BINARIZACION; SU COMPORTAMIENTO Y SUS CONSECUENCIAS

En nuestro enunciado inicial, hemos planteado que existe en la música africana y en la música afroide de América una propensión a la binarización de los ritmos ternarios del canto. Este fenómeno que intentamos demostrar aquí, a través del análisis de ejemplos musicales de África y de América, ha sido ya señalado por igual en uno y otro continente.

Arthur M. Jones, quien residiera durante varios años en la entonces colonia británica de Rhodesia del Norte (actualmente República de Zambia), ha hecho la siguiente observación:

... el hecho extraordinario es que mientras con mucha frecuencia hace uso del ritmo ternario, el africano no puede reconocerlo conscientemente. Si, por ejemplo, un canto que contenga motivos ternarios perteneciente a la tribu A es aprendido y cantado por la tribu B, es virtualmente seguro que luego de breve tiempo, esta última emparejará el motivo **negra/corchea** igualando la duración de las figuras y castrando la cadencia rítmica ternaria, convirtiéndola en un uniforme **corchea con puntillo/corchea con puntillo** binario, carente de nervio. Del mismo modo al enseñar a los africanos la contradanza inglesa, por muy cuidadosamente que se haya enseñado ésta y se hayan hecho demostraciones, en el término de una semana el 6/8 pasará de **negra corchea/negra corchea** a **cuatro corcheas con puntillo** [...].

Y sin embargo, el ritmo de tambor básico, casi universal es ternario. Esto es un profundo misterio (Jones y Kombe 1952:28-29).

Por su parte, Luis Felipe Ramón y Rivera, musicólogo venezolano, ha podido constatar que en la música afroide de su país existe «en gene-

ral, una tendencia a transformar en binarios los ritmos ternarios de la melodía» (1971:44).

Se hace notar una significativa diferencia en cuanto al alcance del fenómeno de la binarización en África y en América, según los datos aportados por Jones y Ramón y Rivera.

El primero restringe el fenómeno a una circunstancia particular. El segundo, en cambio, lo generaliza. La razón de ello, se hace evidente al analizar las condiciones en que, según Jones, se manifiesta la tendencia binarizadora: el préstamo de rasgos culturales entre dos culturas puestas en contacto como consecuencia de su vecindad geográfica, pero los procesos de transculturación resultantes son limitados; y este es el caso de África, donde, si bien encontramos indicios de binarización, nada indica que ésta se haya generalizado.

Dos culturas puestas en contacto en virtud de su proximidad o vecindad geográfica —y este es el caso que refiere Jones en África— intercambiarán rasgos culturales necesariamente; pero los procesos de transculturación que resultan de este tipo de contacto son necesariamente limitados si los comparamos con los que se producen como consecuencia de la convivencia estrecha, en una misma comunidad, de etnias diversas portadoras de disímiles tradiciones culturales, como es el caso de América Latina, donde el préstamo de rasgos culturales, adquiere carácter general.

Sin asociarla, por supuesto, con ningún tipo de influencia africana, Carlos Vega ha puntualizado la frecuente aparición de dosillos en el **cancionero ternario occidental**. Muy interesantes son, sin embargo, sus observaciones al respecto, especialmente su afirmación de que este hecho carece de vinculación con la música europea. A juicio de Vega, en este caso particular de dosillo, «no se trata del dosillo consciente del sistema europeo, sino de una negligente o expresiva externación de cualquiera de las dos contracciones parciales» (1944:165). Véase la figura 28.

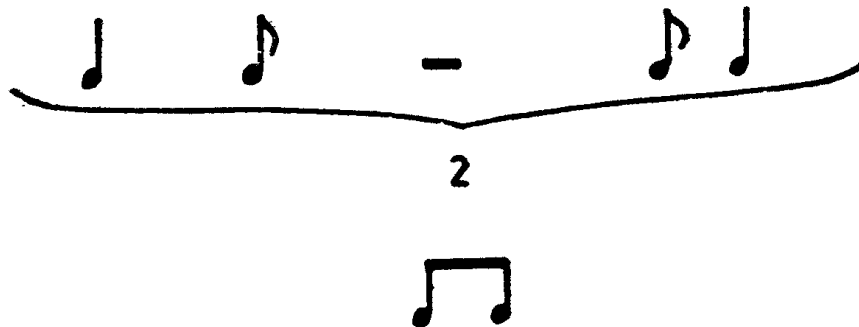


Fig. 28

En opinión del escritor argentino, este es un dosillo por deformación. Si el sistema rítmico del cancionero occidental hubiera contado con

el pie binario —explica seguidamente— éste pertenecería de manera incuestionable a los recursos que podían incorporarse al orden ternario.

Vega atribuye la presencia de estos dosillos en el **cancionero occidental** a la influencia del **cancionero binario oriental**, que por intermedio de una especie muy difundida —la milonga— habría penetrado en el **cancionero criollo occidental**, de características —rítmicas y armónicas— próximas a la oriental. Descarta por otro lado, el posible influjo del **cancionero pentatónico**, en el que agrupa las manifestaciones musicales de los **quechuas** o **incas**, cuyo sistema rítmico es binario, y argumenta para ello que dicho cancionero se ubica al norte del **paralelo 24**, mientras que la zona de predominio del **cancionero criollo oriental** está situada al sur del paralelo 30.

En la zona geográfica que señala Vega, existieron negros en el pasado, y —situada en el centro de la Argentina— encontramos la ciudad de Córdoba, que como sabemos, poseyó un buen número de esclavos —«músicos y de todos oficios»—. En este hecho y en la comprobación de la existencia en la música argentina de patrones rítmicos africanos demostrativos de la participación del negro en la formación de la misma nos basamos nosotros para plantear que el fenómeno referido por Vega tuvo su origen en la tendencia binarizadora de que son portadores los africanos y sus descendientes.

En el resto de América Latina varios autores han llamado la atención acerca de la existencia, en la música de sus respectivos países del uso frecuente de dosillos y, explícita o implícitamente, de la transformación binaria de los ritmos ternarios.

Narciso Garay, por ejemplo, apunta que en la melodía del **punto panameño** —al igual que en la de la **mejorana**— alternan dosillos y tresillos, a la vez que la fórmula rítmica propia del acompañamiento —ejecutado en instrumentos cordófonos— es siempre ternaria (1930:192). Curiosamente, tanto el **punto** como la **mejorana**, a cuyo ritmo predominantemente ternario este autor panameño le atribuye raíces indoeuropeas, se cuentan entre los aires negroides más comunes en la vecina Colombia (Perdomo Escobar 1963:278).

En el **seis**, una de las especies musicales a cuyo ritmo se baila el **joropo** venezolano, es muy común la transformación del ritmo ternario en binario por medio del dosillo (Ramón y Rivera 1959:17), y deseamos puntualizar que aunque no han sido destacadas, esta música hace uso de patrones rítmicos eminentemente africanos —como demostraremos más adelante— por lo cual también aquí es dable atribuir la alternancia ternario-binaria al factor africano.

El **tamunague** de Venezuela, en el que se reconoce el aporte africano, se compone de varios sonos, en los cuales aparece también la ambigüedad ternario-binaria; en el **chichivamos** o **yeyevamos** el com-

pás de tres por ocho a veces se acomoda mejor en el compás de dos por ocho o en uno de seis por ocho con dosillos. El acompañamiento, sin embargo, es netamente ternario (Aretz 1936:81). En la **perrendenga** persiste la misma ambigüedad rítmica en el canto e igual definición ternaria en el acompañamiento instrumental (Aretz 1956:99). En la **bella** las características rítmicas son análogas (1956:76).

En la música del valle del Táchira (Venezuela), considerada de origen europeo (Ramón y Rivera y Aretz 1961:15), existe una especie conocida bajo el nombre de **pato**, cuya melodía presenta la característica —poco común en esa región— de poseer un ritmo binario, con alguna intromisión —o reminiscencia, según nuestro punto de vista— del ritmo ternario; mientras que el acompañamiento se produce imper turbablemente en ritmo ternario (1961:69-72).

La diferencia que se apunta en el compartimiento rítmico de la melodía y de la parte instrumental de las especies mencionadas no es sino el resultado de las particularidades de la tendencia binarizadora africana, que parte del canto y en muchos casos, aunque no en todos, termina por transformar también los ritmos instrumentales, que se adaptan al ritmo binario o ternario-binario del canto. En consecuencia, la binarización del acompañamiento instrumental —cuando ésta ocurre— es más tardía que la de la línea melódica, lo cual produce un **desfasamiento** en las etapas del proceso binarizador correspondientes al ritmo vocal y al de los instrumentos acompañantes.

Al explicar las distintas fases del proceso de binarización, partiremos de la unidad rítmica más pequeña, el pie, para ir extendiéndonos progresivamente hasta llegar al análisis de la frase rítmica.

Hemos visto ya en la figura 28 uno de los resultados de la binarización del pie ternario en sus dos formas semifusionadas —las negras se entienden como la fusión de dos corcheas—. Pero éstas no son las únicas derivaciones posibles, pues la transformación o adaptación binaria, también puede dar lugar a las figuraciones rítmicas que aparecen en la figura 29 hecho que deberemos tener en cuenta en análisis posteriores.

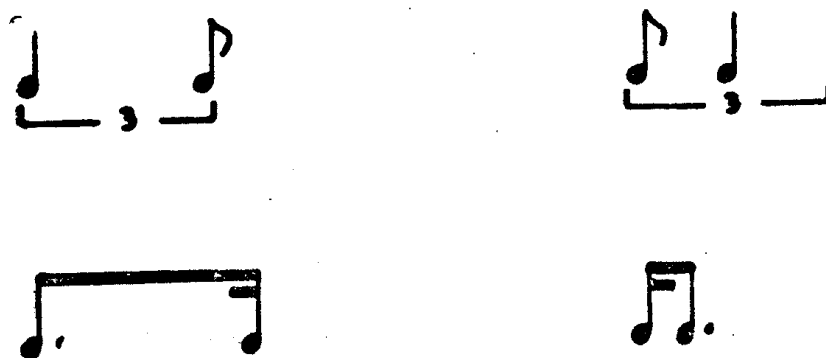


Fig. 29

A su vez, la forma básica del pie ternario (tres corcheas) da por resultado, al binarizarse, las figuraciones rítmicas que aparecen en la figura 30.

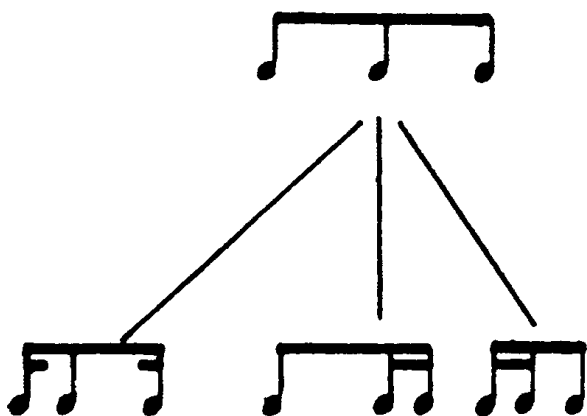


Fig. 30

Ciertamente está presente dicho pie rítmico en toda América, y no solamente en América Latina, pues el mismo aparece ya en un **minstrel tune** norteamericano del siglo pasado y hoy puede hallársele en una amplia variedad de música **negra** o de influencia **negra** en los Estados Unidos —particularmente en el **ragtime**— y su área de difusión está delimitada por una línea que, arrancando de las Islas Marítimas de Georgia, toca Nueva Orleans, San Luis, Chicago, Nueva York, hasta alcanzar el punto de partida (Gillis 1967:92-93).

La breve presencia de los españoles en la Luisiana durante el siglo XVIII —en el supuesto caso de que dicho pie fuera de origen hispánico, como afirma Vega— no podría explicar, en modo alguno, su amplísima difusión en el país del norte, ni tampoco la propensión de los negros a hacer uso de él.

Al remontarnos al origen de dicho pie, lo analizaremos formando parte de un patrón rítmico muy característico de la **franja negra** compuesto de semicorchea-corchea-semicorchea-dos corcheas.

Como ha señalado la musicóloga cubana María Teresa Linares, el mismo se encuentra hoy día en el **sucu-sucu**, el **son cubano**, el **tamborito**, la **plena**, el **carabiné** y otras especies musicales del Caribe (1980:8), a lo que hay que agregar que constituía un importante elemento rítmico de muchas **guarachas**, **danzas** y **contradanzas** cubanas, así como de muchas **danzas** puertorriqueñas del siglo pasado.

Sin embargo, el referido patrón rítmico es tan característico de la música brasileña como lo es de la música del Caribe. Y al respecto resulta de gran interés consignar que el compositor y musicólogo brasileño Luciano Gallet, aún sin tener los datos suficientes, tuvo la

brillante intuición de que el patrón que nos ocupa se originó de un patrón rítmico ternario. Un compatriota suyo, el musicólogo Luis Heitor Correa de Azevedo (1948:9) explica, como aparece en la figura 31, el punto de vista de Gallet:

La propia síncopa melódica, /.../ que aparentemente se presenta como un fenómeno de simple procedencia africana, sin complejidades y sin misterios, puede haber surgido de una adulteración del 6/8 tan constante en la rítmica ibérica, acompañada por los golpes de división y subdivisión binaria de los tambores africanos; la melodía se habría convertido.



Fig. 31

Sin embargo, Luciano Gallet se equivoca al suponer que la transformación se debe a la percusión de los tambores, que el ritmo originario ternario es de origen ibérico y que dicho patrón inicial es el de tres corcheas-negra-corchea. Si bien en algunos casos el patrón sincopado cuya evolución estamos siguiendo, se derivó del patrón ternario de la figura 31, las evidencias que aún hoy existen de dicha transformación señalan el patrón ternario, que presenta un yambo —y no un troqueo— en su segundo tiempo, como punto de partida fundamental.

También el argentino Josué Teófilo Wilkes, que atisbó como Gallet un proceso evolutivo en el ritmo binario sincopado, existente en la *milonga*, tomó como punto inicial el patrón con troqueo en el segundo

tiempo. Sin embargo, Wilkes fue más allá que Gallet, pues se percató de la existencia entre uno y otro, de una fase intermedia ternario-binaria.

Wilkes propone la secuencia que aparece en la figura 32, que habría sufrido la **milonga** por influencia de la **habanera** cubana (Wilkes y Guerrero 1946:105).

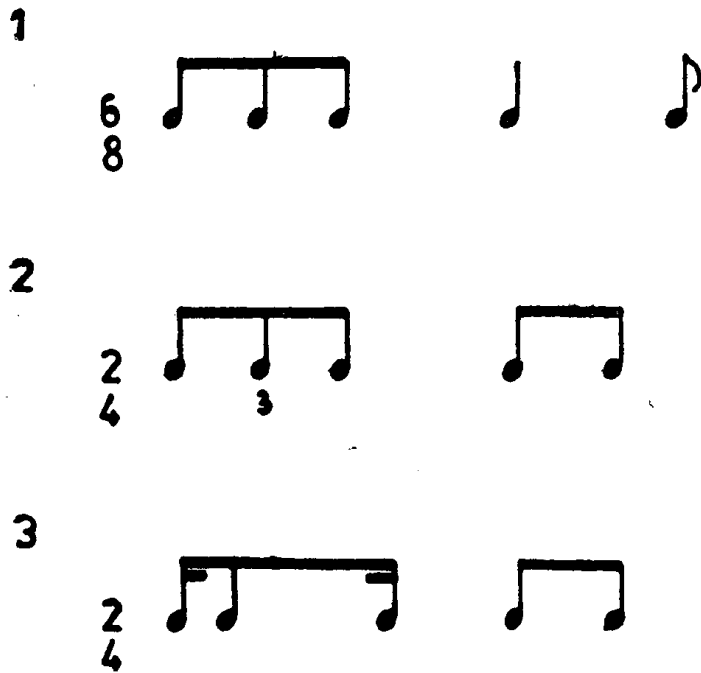


Fig. 32

La que vemos a la izquierda es, sin dudas, la más importante de estas tres figuraciones rítmicas resultantes. Ya Carlos Vega la identificó como la principal fórmula de pie del **cancionero binario oriental**, aunque le atribuye erradamente un origen ibérico, señalando, sin embargo, que dicha figuración no se encuentra en la música del resto de Europa (Vega 1944:330).

Por su parte, Lauro Ayestarán nota que la figuración rítmica mencionada —la cual aparece en un estribillo de **candombe** afrouruguayo recogido por él mismo a un viejo informante— «se halla siempre presente en la música que practican los negros en América» (1953:I, 89).

Wilkes consigna que las transformaciones rítmicas sufridas por la primitiva **milonga** se consumaron en la década de 1870 a 1880, cuando el compás de dos por cuatro desplazó definitivamente al seis por ocho originario (1946:104). Ciertamente, en los años anteriores al decenio señalado, la **contradanza** y aún la **danza** cubanas, se hallaban en una fase de transición rítmica ternario-binaria; pero no hay que olvidar que los negros y mulatos de ambas riberas del Plata participaron acti-

vamente en el desarrollo de la **milonga** (Rossi 1926), por lo cual es preciso atribuir el fenómeno que observa Wilkes —al menos parcialmente— a este factor local.

De sumo interés resulta la observación por parte de Wilkes del **desfasamiento** rítmico entre melodía y acompañamiento a que hicimos alusión en páginas anteriores. Citémoslo:

A modo de **quinta columna** —como se dice hoy día— la danza cubana fue obrando subrepticamente; primero sobra la melodía, alma de la música, luego con energía y decisión sobre el cuerpo, el acompañamiento...» (Wilkes y Guerrero 1946:104).

En contraste con Luciano Gallet y con Josué T. Wilkes, Luis F. Ramón y Rivera (1971:57) señala las vacilaciones entre la subdivisión ternaria y la binaria en los ritmos de tambor afrovenezolanos, donde aparece el patrón ternario no compuesto por un **tribraquio** más un **troqueo**, sino por un **tribraquio** más un **yambo** como aparece en la figura 33.



Fig. 33.

En el contexto ternario del seis por ocho el dosillo implica un avance de la transformación binaria, mientras que en el contexto binario del dos por cuatro, el tresillo resulta una reminiscencia de la ternaridad precedente.

Las dos fórmulas rítmicas diferentes que aparecen a la izquierda de la figura 33, representan las etapas anteriores del patrón sincopado tan característico de la franja negra americana. La sucesión es, pues, la que se muestra en la figura 34.

Entre la forma inicial —totalmente ternaria— y la forma final —totalmente binaria— existe una **identidad diacrónica**, y ambas constituyen, por lo tanto, un sencillo ejemplo de **unidad diacrónica**.

El patrón ternario que sirvió de punto de partida de esta evolución constituye el ritmo de tambor más frecuente en la música afrovenezolana (Ramón y Rivera 1971:51-56).

Por otro lado, en África está también muy extendido este patrón, tanto en los cantos como en los toques de tambor. Así vemos, por ejemplo, que en su libro sobre la música **Ibibio**, Samuel Ekpe Akpabot (1965:83) lo destaca como uno de los ritmos que con más frecuencia se ejecutan en el **tambor maestro** (master drum) del conjunto de tambores de cuña, membranófonos que emplean un sistema de ten-

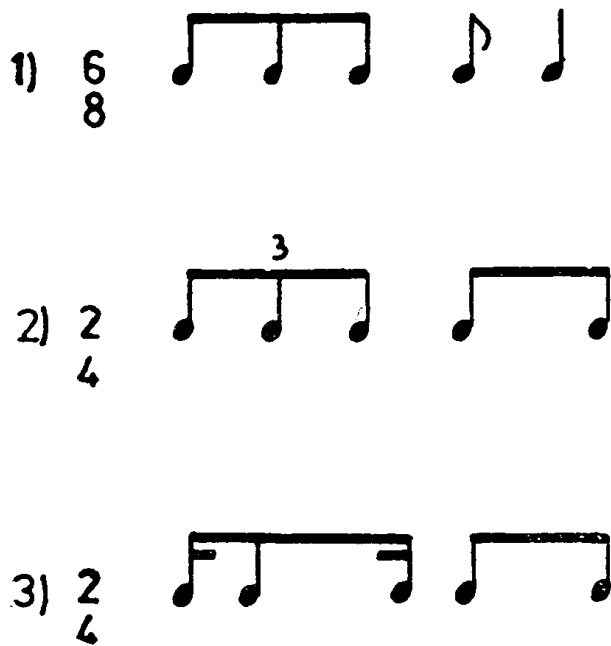


Fig. 34

sión característico de éste y otros grupos étnicos del Calabar. A los antepasados de estos **carabalís** se debe la introducción en América de los tambores tensados de la forma referida, de los cuales descienden los **chimbangles** venezolanos, los **cununos** colombianos y ecuatorianos, los tambores panameños y otros. Es probable, por tanto, que junto con el sistema de cordajes y cuñas para tensar los parches, los **carabalís** introdujeran el patrón rítmico ternario que estudiamos, pues tanto en Venezuela como en la costa occidental de Colombia los cueros de los tambores repican con este ritmo; mientras que en el **tamborito en seis por ocho**, los panameños percuten la forma semi-binarizada del mismo, según se observa en la transcripción de Garay (1930:148). Pero lo que sí es seguro, es el origen africano de este esquema rítmico, que aparece, además, en Haití dentro de toques de tambor de origen dahomeyano (Courlander 1960:205), de la forma que aparece en la figura 35a; o acompañando cantos a **loás** asociados a la tradición **yoruba** o **nagó** (Courlander 1960:244) como mostramos en la figura 35b.

Conviene señalar que estos patrones rítmicos de la figura 35 han sido transcriptos en compás de cuatro por cuatro con tresillos debido a que los mismos acompañan melodías binarias, contraposición rítmica que ocurre con mucha frecuencia en la música haitiana, y que tiene su origen en el **desfasamiento** que se produce entre el canto y los instrumentos en el proceso de binarización.

Compárese el ejemplo de Surinam con dos fragmentos de sendos cantos entonados en cultos religiosos productos del sincretismo de tra-

diciones **yoruba** o **nagó** con elementos de otra procedencia en São Paulo. En el primero (Tavares de Lima 1954:104-105) aparece el patrón rítmico estudiado en su forma ternaria original, figura 37.



Fig. 35



Fig. 36

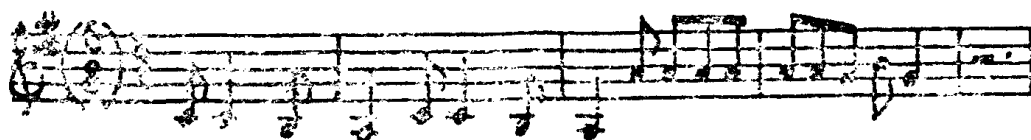


Fig. 37

A continuación mostramos un canto de los negros que habitan las selvas interiores de Surinam, los cuales descienden de antiguos esclavos cimarrones. En dicho canto se puede apreciar cómo aparecen, en dos realizaciones sucesivas de una misma frase musical, la fase ternario-binaria y la ternaria pura dentro del contexto ternario. En el dosillo del compás inicial se manifiesta ya la tendencia binarizadora, figura 36. Se trata aquí del ejemplo no. 57 de las transcripciones realizadas por Mieczyslaw Kolinski (Herskovits y Herskovits 1936:572).

En el segundo (Tavares de Lima 1954:106) se presenta ya la fase de evolución intermedia dentro de un canto en dos por cuatro, figura 38.

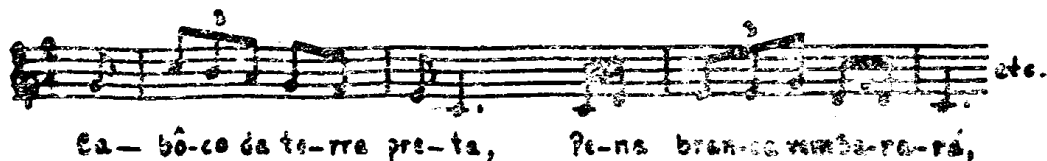


Fig. 38

Al otro lado del continente, hallamos que la fase ternario-binaria de este patrón rítmico es frecuentísima en las danzas tradicionales de la población negra del Carmen, en Ica, Perú, como puede constatarse en las transcripciones realizadas por la musicóloga peruana Rosa Elena Vázquez, quien destaca este esquema tresillado como fundamental en varias de las danzas que se estilan allí, y particularmente en la parte del violín (Vázquez 1982:136,145,155). Reproducidos en la figura 39, un fragmento de la parte de dicho instrumento en el **Pasodoble para echar relación** (Vázquez 1982:137).



Fig. 39

A la par que la fase ternario-binaria, se halla también en la música de los negros del Carmen la fase totalmente binarizada, como en el fragmento de **Chica fe** (Vázquez 1982:124) que mostramos en la figura 40.



Fig. 40

Este hecho es de suma importancia, pues como se comprueba, aparecen en una comunidad de negros de Perú —país comprendido dentro del denominado **cancionero ternario occidental**— músicas totalmente binarizadas donde se revelan resultados semejantes a los que se observan a lo largo de toda el área americana correspondiente al **cancionero binario oriental** coincidente con la **orla atlántica**. La música estudiada por Rosa Elena Vázquez pertenece ya a la esfera de lo binario, contrastando así con la música **criolla** peruana y de toda la banda occidental de América del Sur, donde podemos hallar el patrón ternario africano en su forma original, debido a la mayor participación que en dicha música tuvo el elemento hispánico, en el que está ausente la propensión a binarizar los ritmos ternarios.

Dentro del ámbito del **cancionero ternario occidental**, la binarización de este ritmo ternario africano sólo se presenta ocasionalmente. Así, por

ejemplo, Vega observa que dicho ritmo —que constituye el alma de la **cueca** chilena, según su propia expresión— aparece en ciertos casos con un dosillo en su segundo tiempo, como «variada externación» (1947:11). Véanse ambos en la figura 41.

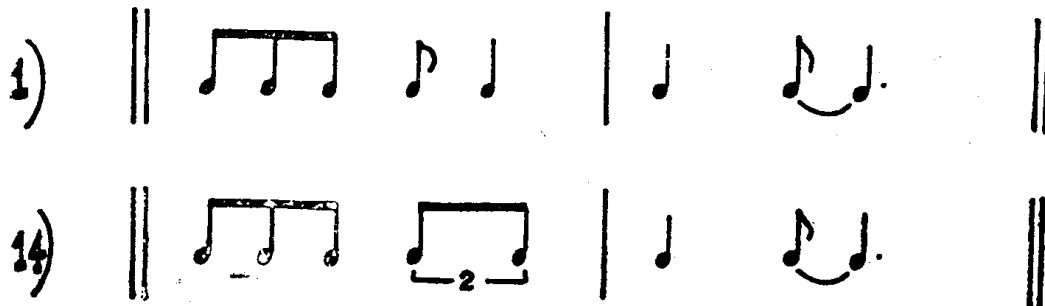


Fig. 41

El número 1) que aparece junto al patrón ternario, y el número 14) que precede a la forma semi-binarizada corresponden, más o menos, a la frecuencia con que aparecen en el conjunto de fórmulas rítmicas de la especie musical a que pertenece, a partir del omnipresente patrón rítmico que caracteriza a la **cueca**. Obsérvese la identidad esencial de esta frase rítmica puramente ternaria con el **tramo temporal** extraído de un ejemplo de música haitiana que presentamos anteriormente en la figura 35a. El último valor ligado, de la fórmula chilena equivale a la **fusión** (lo que Vega denomina **contracción**) de las dos últimas negras del ejemplo haitiano, que mantiene rasgos de ternaridad debido a su vinculación con las funciones religiosas, donde predominan la tendencia al conservadurismo, aun tratándose, como aquí, del **vodú**, considerado menos estático que otros cultos afroamericanos.

Por otra parte, en la música **criolla** de Venezuela —y esto ya no se refiere a aquella conceptuada como **afrovenezolana**— existe la misma vacilación rítmica que hemos visto en la **cueca** chilena, entre el patrón ternario analizado y su forma semi-binarizada, según refiere Ramón y Rivera (1954:131-132).

El patrón ternario a que nos venimos refiriendo se encuentra con profusión desde Chile, Argentina y Paraguay —país, este último, donde constituye la base rítmica de la **polka**— hasta México y Cuba, pero muy especialmente a lo largo de la franja que ocupa el **cancionero ternario occidental**, y generalmente en música **criolla**, con fuerte dosis de rasgos hispánicos. A la vez es posible hallarlo en la zona atlántica en tradiciones musicales muy próximas a sus antecedentes africanos, así como en la música perteneciente a épocas pasadas, como por ejemplo, en **contradanzas** y **guarachas** cubanas del siglo XIX, época en que no se había consumado aún en Cuba el arrollador proceso de binarización que determinó el posterior predominio —hoy casi absoluto— del ritmo binario en la música urbana no asociada a prácticas religiosas de origen africano.

Wilkes, tan dado a buscar el origen hispánico de los rasgos característicos de la música argentina ha expresado que el ritmo de referencia —denominado por él **pie de zamba**— «sólo por casualidad puede figurar en cancioneros que no sean latinoamericanos» (1949:55). Si al momento de ser escritas estas palabras hubieran existido los estudios de música africana de que hoy disponemos; si Wilkes hubiera tenido algún interés en tomar en consideración los posibles aportes realizados por los africanos a la música argentina, habría descubierto, sin duda, el origen del referido patrón rítmico, tan escaso en la música española.

Y no sólo llamado **pie de zamba**, sino incluso el pie yámbico que éste contiene en su segundo tiempo, resulta poco frecuente en la música de España, hecho que contrasta con la gran difusión que conoce dicho pie en América Latina, al respecto de lo cual Ramón y Rivera ha expresado lo siguiente: «las frases de los cantos hispánicos responden en su mayoría al pie trocaico; la combinación yámbica aparece en mucha menor cantidad» (1954:30). De ahí que Gallet y Wilkes, buscando supuestos orígenes europeos en la fase ternaria original, hayan tomado erróneamente el tribraquio-troqueo como punto de partida de la transformación rítmica que dio lugar al característico pie binario sincopado.

En cambio, en la música africana el yambo es sumamente común; y particularmente en la música **ibibio**, constituye el ritmo más característico, como hemos apuntado ya en el capítulo anterior.

Por nuestra parte, luego de revisar los tres volúmenes del **Cancionero popular de la provincia de Madrid** (Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1952) hemos podido constatar que el patrón **tribraquio-troqueo** aparece con extremada frecuencia en dicha provincia, situada en el centro de la Península Ibérica; mientras que la fórmula tribraquio yambo está ausente. El mismo resultado hemos obtenido al buscar en otros trabajos sobre música popular española.

Sin embargo, hemos hallado entre las varias obras consultadas, dos ejemplos musicales hispánicos en los que sí aparece la combinación rítmica en que está contenido el yambo, ambos de los cuales resultan de gran interés a los efectos de nuestra investigación.

En el primer caso se trata de un ejemplo de **zorongo** que, en el artículo dedicado al vocablo que designa a esta danza, aparece en la **Enciclopedia Universal Ilustrada** (1930). En el capítulo inicial hubimos de referirnos al probable origen africano de este baile español, opinión que corroboramos con este nuevo dato que ofrecemos. Véase la figura 42.

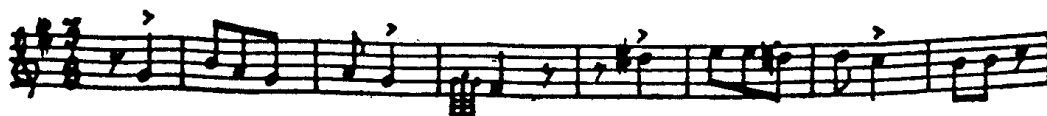


Fig. 42

En el segundo caso nos referimos a la **danza de los enanos**, de Valencia, baile que se ejecuta durante la festividad del Corpus Christi (Torner 1938:16). Participan en él seis cabezas de enanos —de ahí que también se les llame **cabezudos**— que representan parejas de las razas de Sem, Cam y Jafet (López Chavarri 1927:127) simbolizando la universalidad de la fe cristiana. Como se sabe, la raza africana está personificada en Cam.

Para el baile de los enanos se utilizan una dulzaina y un tamboril, tocados por sendos ejecutantes, siendo generalmente un niño el tamborilero (López Chavarri 1927:127).

Muy interesante resulta en este contexto, la referencia de Vicente Cortés a que, si era bueno y trabajador, el esclavo africano en Valencia podía convertirse en un miembro inferior de la familia, «al que se daría la libertad o moriría en la casa, dejando como recuerdo alguna cancióncilla de Negrería enseñada a los niños (1972:149).

¿Acaso resultaría inverosímil que el esclavo negro, que en todas partes solía participar en las fiestas del Corpus, hubiera dejado huellas musicales en una danza donde África está representada y en la que es un niño —más receptivo a sus cantos y ritmos ancestrales— quien percute el tamboril y quien, probablemente, es el que, al devenir adulto, ejecute la dulzaina?

Pensamos que no: que, muy al contrario, todos los datos se apoyan unos a otros apuntando hacia la evidente presencia del africano en el origen de esta música.

Pero aparte de la presencia del **pie de zamba** en la música de esta danza, figura 43a, hay otro elemento que viene a corroborar nuestro criterio. Existe otra música de igual función, y ejecutada en los mismos instrumentos, que la de la danza valenciana (López Chavarri 1927:30), la cual presenta algunos compases totalmente identificables con los de ésta, sólo que su ritmo es binario, aunque están presentes en ella algunas reminiscencias ternarias que confirman su naturaleza rítmica original, figura 43b. Hemos transportado la melodía valenciana para su mejor comparación.

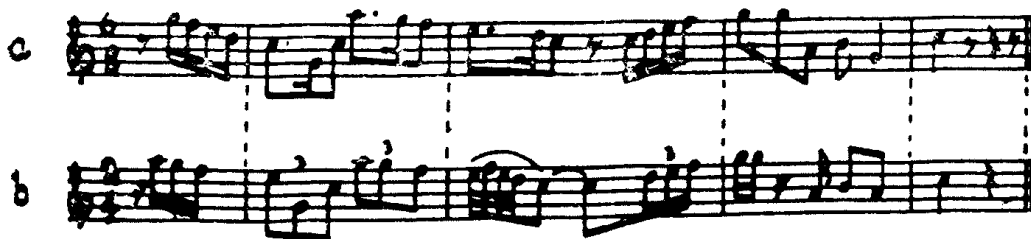


Fig. 43

Obsérvese entre el penúltimo compás de la figura 43a y su correspondiente en la figura 43b, las fases inicial y terminal, respectivamente, de la evolución rítmica que estamos analizando. En el ritmo que marca el tamboril en el acompañamiento de la melodía de la figura 43b, tocada en la dulzaina, aparecen tanto la fase totalmente binarizada como la fase intermedia ternario-binaria. En la parte percusiva que acompaña a la melodía de la figura 43a, sólo aparece la etapa ternaria inicial. Compárense ambos ritmos de tamboril, cuya forma ternaria, figura 44a, resulta una elaboración del ritmo básico haitiano que aparece en la figura 35a, mientras que la forma binaria equivale exactamente a la versión binaria del ritmo referido, figura 44b.



Fig. 44

En el segundo compás de la figura 44b, aparece un esquema docmio: el llamado **tresillo cubano**, de gran difusión en el Caribe y Brasil. Su presencia en un ejemplo musical español se debe a las mismas razones que en el continente americano: la presencia del africano y los procesos de transculturación a que éste es sometido.

Desafortunadamente desconocemos la procedencia de la danza que ejemplificamos en la figura 43b, pero es de suponer que ésta, como un producto de la transformación binaria, provenga de un ambiente aún más africanizado en el pasado que el de su homólogo, la danza valenciana de la figura 43a.

Luego de su alusión a las cancioncillas de Negrería introducidas en Valencia a través de los niños, Vicenta Cortés expresa que no sabe mucho de «estos restos del paso de los negros por los distintos reinos ibéricos», añadiendo en el párrafo siguiente, que, sin embargo, le parece importante «comenzar con esta búsqueda penosa y difícil de los principios de una travesía que permanece todavía en la nebulosa de la leyenda» (1972:149). Y deseamos subrayar que en esta pesquisa, como

en otras donde se intenta penetrar en un pasado ignoto, el método comparativo se revela claramente como una vía idónea para despejar tales incógnitas.

Existe otro patrón rítmico de gran difusión en la banda oriental latinoamericana íntimamente asociado a la fórmula binaria sincopada que acabamos de analizar: se trata del tan llevado y traído ritmo de **tango** o de **habanera**, procedente del **coriambo** (negra-corchea-corchea-negra), pie métrico que aparece tanto en la música española como en la africana —aunque con mayor frecuencia en ésta que en aquélla— y cuya evolución ha sido en todo semejante a la del esquema **tribraquio-yambo**. Carlos Vega hace derivar todas las fórmulas rítmicas pertenecientes al **cancionero binario oriental**, del llamado ritmo de **habanera** (1944: 240), pero éste no es sino una combinación rítmica más entre las tantas que han resultado de la transformación debida al efecto de la tendencia binarizadora africana; aunque hemos de reconocer que el mismo ha tenido mejor fortuna que muchos otros.

La evolución seguida por el denominado ritmo de **tango**, figura 45a, es análoga a la que sigue el ritmo sincopado que estudiamos en las páginas precedentes, figura 45b.

Existe una total homología entre la evolución seguida por el ritmo de tango, figura 45a, y la que traza el ritmo sincopado estudiado en

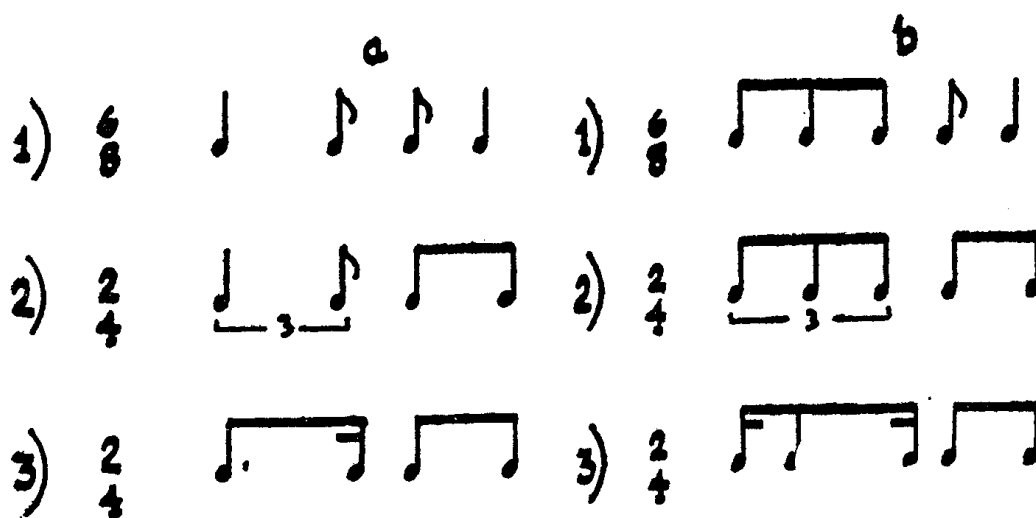


Fig. 45

El **coriambo**, correspondiente a la etapa ternaria inicial, es un ritmo muy difundido en América Latina, pero particularmente en el área occidental, correspondiente al cancionero ternario. Wilkes y Guerrero, por ejemplo, lo han destacado como ritmo característico de las **zambas**, **cuecas** y **tonadas** de la región de Cuyo, en Argentina (1946:189-192). En Cuba, ubicada en la zona binaria, se conservó hasta este siglo

como ritmo propio de las claves en la **guajira**, la **clave** y la **criolla**, especies musicales de carácter urbano elaborado en los que se percibe una fuerte presencia hispánica, aunque, al menos una de ellas —la **clave**— proviene de ambientes populares donde predominó, en general, lo africano.

Por otra parte, dicho ritmo aparece en el bajo de antiguas **contradanzas** cubanas como **La flor de Escauriza**, escrita por D. J. Sierra, donde aparece superpuesto al coriambo el llamado **pie de zamba**, figura 46.



Fig. 46

Siguiendo la evolución del ritmo de habanera en la música bailable cubana del siglo XIX hallamos que la fase de transición —ternario-binaria— del ritmo de habanera, se presenta de forma análoga en otras **contradanzas**, y hasta en ciertas **danzas**, especie perteneciente a una época posterior. Véase ejemplificado el fenómeno en dos compases de la contradanza **La Nené**, de Manuel Saumell en la figura 47.

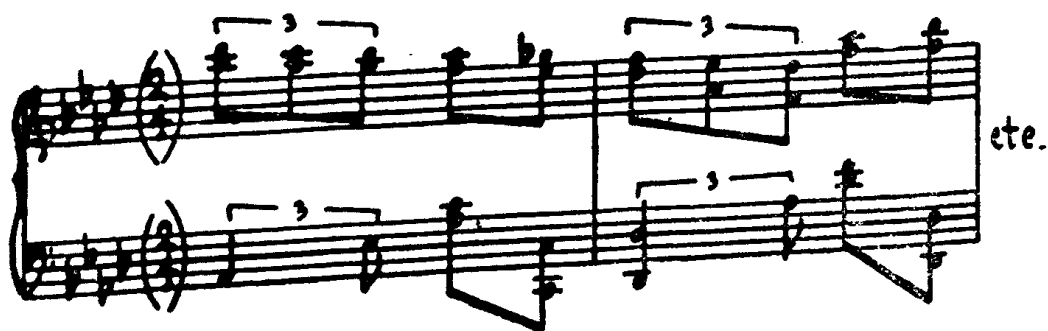


Fig. 47

Hoy día esta etapa ternaria se revela como característica de varias especies musicales venezolanas: lo hallamos en la percusión de los tambores **cumacos**, como puede constatarse en una transcripción incluida en el libro **La música afrovenezolana**, de L. F. Ramón y Rivera (1971:165). Pero se halla también en la percusión del tambor en la **guabina**; así como en la parte correspondiente a los cordófonos en el **poco a poco**, según se aprecia en transcripciones realizadas por Isabel Aretz (1961:91). Tanto la **guabina** como el **poco a poco** pertenecen al conjunto de sones del **tamunangue**, pero mientras el segundo es re-

conocido como **negroide**, el primero ha sido catalogado como **criollo** (Aretz 1956:95).

En Venezuela el referido ritmo ternario-binario aparece igualmente en el **aguinaldo**, de ritmo **amerengado**: con tresillos y síncopas de compás, según refieren Aretz y Ramón y Rivera, quienes lo incluyen en un cancionero **eurocriollo** (1976:54). Inversamente a la **contradanza** de Saumell, en esta especie musical, la fórmula que constituye el eslabón entre el **coriambo** y el ritmo de **habanera** se presenta en la melodía superpuesto a su homólogo, el ritmo de transición entre el **pie de zamba** y el patrón binario sincopado, que es ejecutado por el cuatro, como aparece en la figura 48.

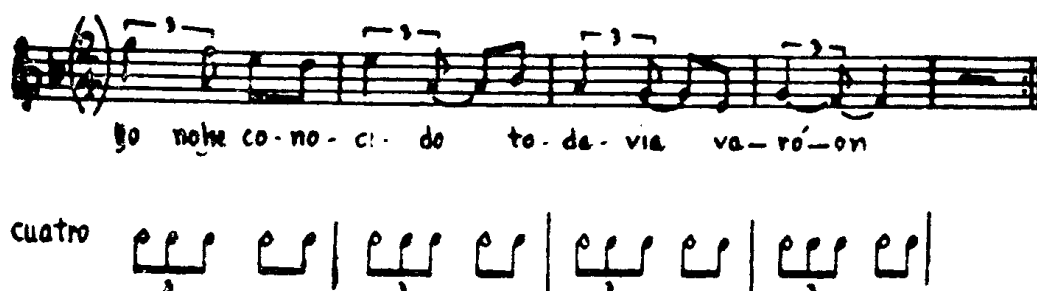


Fig. 48

En tiempos de M. Samuell (1817-1870), lo ternario, lo ternario-binario y lo binario coexistían en la músicaailable por excelencia de aquella época: la **contradanza**. Pero pocos años más tarde, ya en la última década del siglo XIX, la sucesora de ésta, la **danza** apenas admitía alguna veleidad ternaria.

Lo característico de esta etapa, en que vivió y compuso Ignacio Cervantes (1847-1905) es, el predominio creciente de la subdivisión binaria. A fines de la década de 1870 aparece el **danzón**, género músico-danzario considerado por muchos como el baile nacional cubano, el cual no admitía ya, ni admitió nunca, la menor intromisión ternaria.

Sin embargo, a la vuelta del siglo XX hubo un resurgimiento de lo ternario en la **danza**, producto de la emergencia de ritmos propios de la tradición africana más ancestral. En este tipo de danza alternaban dos partes: una en dos por cuatro y la otra en seis por ocho, recibiendo esta última la misma denominación que el compás con que se marcaba. Este contraste venía a completar la **correlación de oposiciones** existente ya entre la parte binaria y la sección ternaria de la **guaracha**; y entre los componentes de géneros mixtos, de carácter cantable, que yuxtaponían una sección ternaria —una **guajira** o una **criolla**— y otra binaria —generalmente un **bolero**—. Resultaba así la siguiente correlación de tres oposiciones basadas en el mismo rasgo distintivo:

guaracha ternaria / guaracha binaria
criolla / bolero
danza ternaria / danza binaria

Mas el precario equilibrio de este sistema pronto fue sustituido de nuevo por el predominio absoluto de la subdivisión binaria, suceso en el que mucho tuvo que ver la irrupción del **son oriental**, totalmente binario, en la región occidental de Cuba.

En la música popular cubana de hoy sigue prevaleciendo lo binario. No obstante, en determinados arreglos de música popular profesional —puede ser que apenas en un fragmento— se emplea la subdivisión ternaria con el propósito consciente de introducir una cadencia rítmica no habitual; o de evocar y caracterizar el ambiente rítmico de la música de antecedente africano directo. Con frecuencia esto va acompañado de una alusión a la esclavitud, a África, etc., en el texto cantado, cuando lo hay, o en el título.

Es probable que en los compositores de **danzas** ternarias haya existido este propósito deliberado de evocar lo africano ancestral, ya que las mismas se estilaban en los ambientes de negros y mulatos habaneros; y una de ellas, compuesta por Enrique Peña, lleva por título **El ñañigo**, haciendo así referencia a los miembros de una sociedad secreta de origen **carabalí** muy extendida en los medios populares capitalinos de entonces.

Por ubicarse en el momento en que ya estaba prácticamente consumado el proceso de binarización en la músicaailable de Cuba, y por reflejar fielmente el mundo rítmico de los ambientes populares de su época, las **danzas** de Ignacio Cervantes constituyen excelentes ejemplos para ilustrar las fases finales de esta evolución. Véase, pues, la etapa binaria absoluta del ritmo de **habanera** en la danza **Los tres golpes**, sirviendo de base al patrón sincopado estudiado anteriormente figura 49.

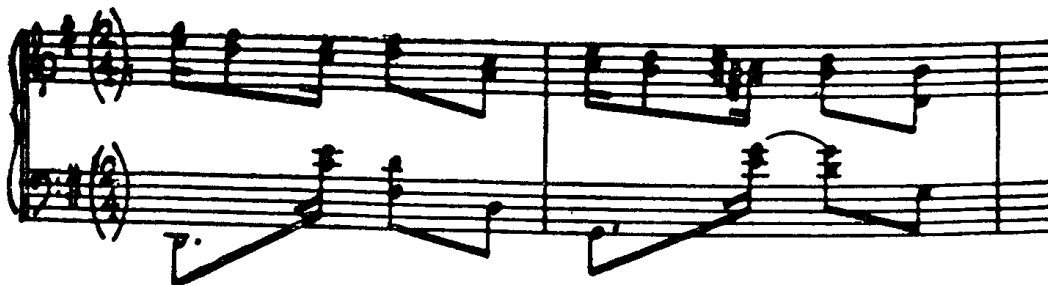


Fig. 49

Hasta aquí hemos considerado patrones rítmicos que derivan de otros ternarios constituidos por dos pulsaciones básicas, es decir, de compás de seis por ocho, equivalente a una sección del **tramo temporal** o a un compás de una **frase rítmica**. Ahora analizaremos cómo se comportan en el proceso de binarización estos patrones de dos pulsaciones básicas en alternancia con los que están constituidos por tres de dichas pulsaciones, equivalentes a un compás de tres por

cuatro. En otras palabras: estudiaremos cuál es el comportamiento del fenómeno binarizador en la alternancia sesquiáltera.

En general la sección correspondiente al seis por ocho se binariza antes que la sección equiparable al tres por cuatro, por lo cual se produce una alternancia ternario-binaria regular entre compases, de la cual existen numerosas referencias en la música latinoamericana.

Por ejemplo, el **seis chorraio** de Puerto Rico presenta gran abundancia de dosillos en medio de una métrica sesquiáltera, en lo que el seis por ocho se torna virtualmente en un dos por cuatro, según conigna Gustavo Durán en **Recording of Latin American Songs and Dances** (División de Música de la Unión Panamericana, 1942) citado por L. F. Ramón y Rivera (1959:17).

Rubén M. Campos informa sobre la alternancia, regular o no, que se da en la música mexicana entre los compases de dos por cuatro y tres por cuatro, es decir, un contraste ternario-binario mas, erróneamente atribuye tal característica a una supuesta influencia del zorzico vasco (1928:108). Específicamente esta alternancia regular entre dichos compases aparece a veces en el **seis** venezolano, cuya mezcla de pies binarios y ternarios hemos apuntado. Aludiendo al ejemplo número 15 incluido en su trabajo sobre dicha especie folklórica venezolana Ramón y Rivera ha hecho la siguiente observación:

En todo su desarrollo encontramos muchas veces grupos binarios que tienen una clara acentuación de 2 x 4, la cual escribimos a veces en dosillos; pero hay todo un pasaje de 11 compases en el que se nota una clara alternancia sesquiáltera, /.../ y la hemos escrito cambiando de compás como corresponde a su origen antiguo (1959).

La idea de que esta alternancia regular de compases proviene del ritmo sesquiáltero parcialmente binarizado es de gran importancia. Ciertamente ese ha sido el antecedente de dicha combinación ternario-binaria de compases, y lo que intentaremos demostrar aquí es el origen africano de esta transformación. Uno de los rasgos que caracteriza los cantos haitianos es esta alternancia binario-ternaria en las dos secciones del tramo temporal. La sección ternaria se representa habitualmente con un tresillo de negras dentro de un compás de cuatro por cuatro, en las transcripciones realizadas por Mieczislaw Kolinski que aparecen en el libro de Harold Courlander sobre el folklore haitiano (1960).

Dicha alternancia era sumamente común en la contradanza, así como en la danza puertorriqueña. En Cuba actualmente pervive esta peculiaridad rítmica en algunos cantos de origen **congo** o **bantú**.

En las figuras 50a y 50b pueden compararse un fragmento de un **son** michoacano (Campos 1928:252), en representación de la música mexi-

cana, con un fragmento del seis venezolano, al que hace referencia Ramón y Rivera (1959:27). Asimismo cotejamos dichos ejemplos con un trozo de la danza puertorriqueña titulada **Goces y penas**, figura 50c, de Juan Morel Campos (Instituto de Cultura Puertorriqueña 1958:1,29); un canto haitiano, figura 50d, que aparece con el no. 91 en el libro **Haiti singing**, de H. Courlander (1939); y finalmente, con un canto funerario **congo-musunde**, figura 50e, procedente de la provincia de Matanzas, Cuba, y que aparece incluido en la colección discográfica **Música de los cultos africanos en Cuba**, realizada por Lydia Cabrera (disco 6, lado 2).



Fig. 50

También podemos hallar esta combinación rítmica en la música de Ghana como resultado de la tendencia binarizadora actuante en la música africana. El ejemplo de la figura 51, perteneciente al grupo étnico akan (Nketia 1963b:27) así lo demuestra.



Fig. 51

Kwabena Nketia ha apuntado ya, en la música africana de su país la alternancia de la subdivisión ternaria y la binaria entre pies rítmicos, así como entre compases. Léase:

Los procedimientos rítmicos africanos no se limitan al uso de un tipo de motivo en el canto. Por el contrario, la práctica común es usar diferentes motivos en concurrencia. Los compases o partes

de compases pueden cambiar de binario a ternario y viceversa (1963:70).

El musicólogo ghanés aclara que a pesar de esta característica de la música africana, ésta suele tener un carácter definido, ya que uno u otro tipo de motivo rítmico habrá de predominar en ella (1963:71).

Hasta aquí sólo hemos considerado el ritmo africano desde un aspecto lineal; pero en la música africana la organización multilineal es una de las características más sobresalientes. De este tipo de organización se derivan dos efectos: el **contrarritmo** (cross-rhythm), en el que se produce un conflicto al superponer —dentro del mismo tramo temporal— esquemas métricos diferentes (Nketia 1975:134-135); y la **polirritmia**, que es el resultado del desplazamiento de un patrón rítmico con respecto al tramo temporal (Nketia 1975:137). Sólo el primero de estos efectos nos interesa tratar aquí.

La forma más sencilla de contra-ritmo es la superposición del primero y del segundo esquemas ternarios, es decir, la aplicación vertical de la relación sesquiáltera. Este tipo de contra-ritmo existente en la música afrovenezolana, ha sido calificada de **birritmia horizontal clásica** por L. F. Ramón y Rivera (1971:62).

Otro tipo de contra-ritmo se establece cuando se superpone el esquema binario al primero y/o al segundo esquema ternario. Sin embargo, Jones no deja de insistir en que este tipo de conflicto rítmico no es el característico en la percusión de los tambores: es el contra-ritmo sesquiáltero el que el africano usa generalmente. En él existe una sola unidad de tiempo básico, y la superposición de esquemas métricos diferentes no produce el choque de dos diferentes unidades básicas de tiempo (1959:103): Véase, en la figura 52, los contrarritmos basados en la relación de 2:3 y sus múltiplos (Nketia 1975:135).

En la figura 52a aparece el contrarritmo sesquiáltero; los dos restantes son formas no características de contrarritmo, según Jones; precisamente los que tanto abundan en América.

En contraste con lo que asevera dicho autor respecto de la música africana, Ramón y Rivera expresa que la forma más común de birritmia vertical en la música afrovenezolana es la que consiste en mezclar pies ternarios con binarios en ejecuciones diferentes (1971:62). Semejante afirmación ha hecho Richard Waterman en relación a la música instrumental de los cultos **shangó** de Trinidad, quien escribe que la música en esta tradición hace uso de patrones que combinan el ritmo binario con el ternario, y este juicio es citado por Allan P. Merriam, quien hace análoga afirmación con respecto a la música percusiva de los cultos **ketu** de Bahía (1956:62).

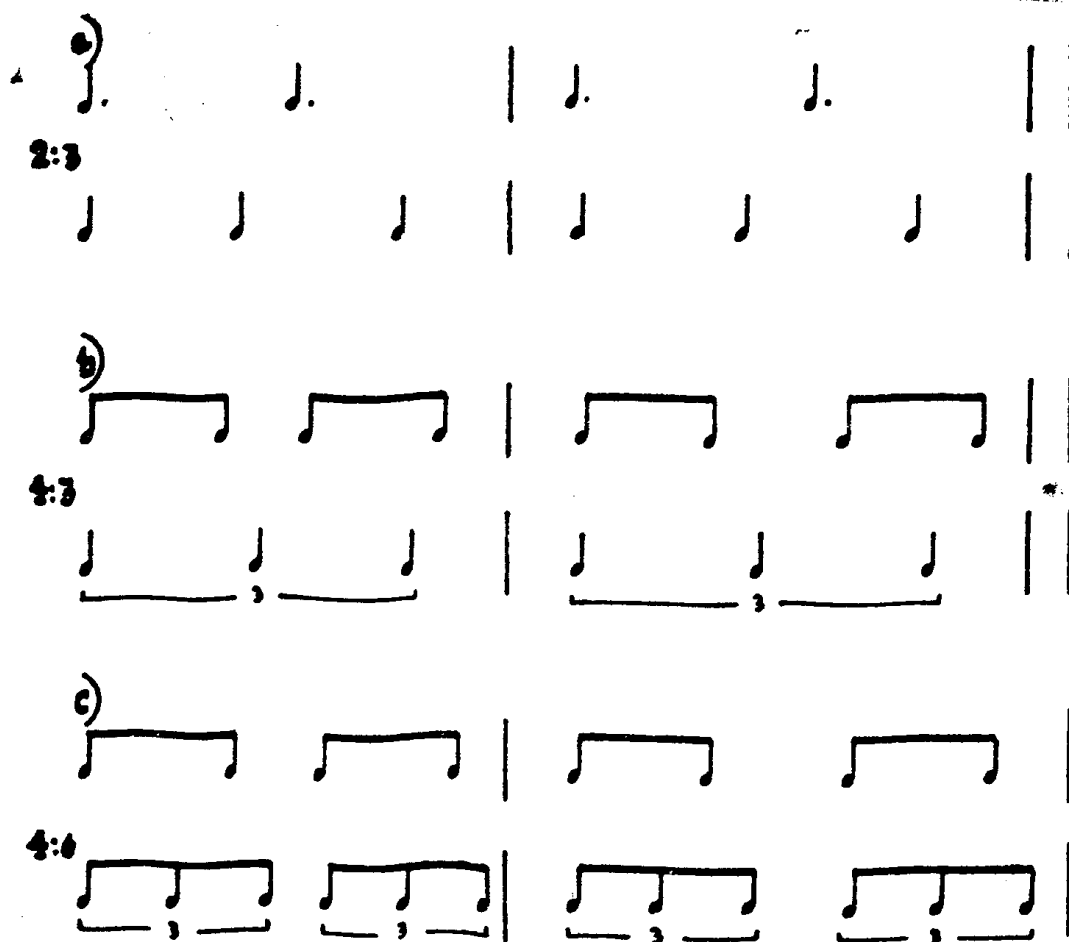


Fig. 52

Como muestra del hecho rítmico que anota, Merriam ofrece la transcripción de los patrones ejecutados por los tres instrumentos que se utilizan en la música ritual **ketu**: dos tambores y un cencerro (1956: 63); el primer tambor percute una sucesión de tresillos, mientras el segundo realiza una fórmula binaria. El ritmo del cencerro, figura 53b, es, a nuestro juicio, una versión binarizada de otro, figura 53a, que se utiliza —o se utilizó— en la música arará conservada en Jovellanos (**Música de los cultos africanos en Cuba**) (disco 8, lado 2). Teniendo en consideración que los **ketu** son una rama occidental de la familia étnica **yoruba**, la cual habita en la inmediata proximidad de los **fon**, el común usufructo de un rasgo cultural es perfectamente verosímil; compárense ambos ritmos en la figura 53.

Y de nuevo estamos aquí ante un ejemplo de sesquiáltero parcialmente binarizado, en este caso ejecutado en el instrumento que tiene por función aportar una **línea temporal**; este hecho no resulta extraño, pues dada su estrecha vinculación con el canto, y bajo la influencia de éste, algunas líneas temporales de Cuba experimentaron una total transformación binaria.

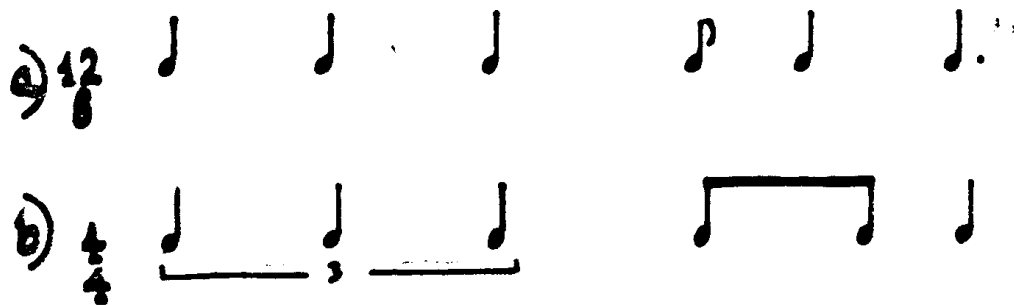


Fig. 53

Las diferencias anotadas por nosotros entre el tipo de contra-ritmo que predomina en África y el que prevalece en América es una manifestación evidente del efecto de la tendencia binarizadora sobre los ritmos instrumentales. Esta tendencia llevada hasta sus últimas consecuencias terminó por binarizar totalmente la percusión de algunas músicas de América Latina, es decir, impuso el uso exclusivo del esquema de subdivisión binario.

Otro caso de binarización de patrones instrumentales bajo la influencia de la melodía es el ejemplo de **perrendenga**, uno de los sones con cuya música se baila el **tamunangue venezolano**, figura 54b.

En la melodía (Aretz 1956:101) se observa la transformación binaria en curso, pero puede reconocerse perfectamente en ella el originario patrón sesquiáltero. En el primer compás aparece el ritmo llamado **antipasto**, que como hemos visto en páginas anteriores, constituye una de las fórmulas sesquiálteras africanas empleadas tanto en el canto como en la percusión. El mismo está muy difundido en América Latina y se le puede hallar donde México hasta la Argentina y Chile, constituyendo en este último país una de las fórmulas propias de la **cueca** (Vega 1947:10); mientras que en el país vecino deviene una fórmula básica del ritmo melódico de todas las danzas (Aretz 1952:40-41). De ahí que comparemos el ejemplo venezolano con un **gato** argentino (Aretz 1952:197) que muestra igual proceso binarizador, si bien en fase menos avanzada figura 54c. El ritmo de tambor propio de la **perrendenga** presenta en el segundo tiempo del antipasto la misma transformación binaria que se observa en ambas melodías, figura 54a.

El segundo compás del ejemplo venezolano muestra un rasgo peculiar de la música de origen africano de Venezuela: la binarización parcial del tres por cuatro del sesquiáltero.

Al superponer dos estructuras métricas en relación sesquiáltera aparecerá, por lo general, una fase intermedia más —ahora son dos— en el proceso de binarización, ya que habitualmente la referida binarización parcial del compás de tres por cuatro no se produce al

mismo tiempo que la binarización del seis por ocho, sino con posterioridad a ésta.

a) 

b)  Ay to-me la pe-rren-den-ga, to-me-la ay to

c)  Bai-lan-do el ga-toes-ta-ba llo-re Ho-ra-ba

b) 

c) 

Fig. 54

En el ejemplo mexicano de la figura 55, titulado **La manta** (Campos 1928:281), puede observarse la fase inicial. Aquí el **pie de zamba** se superpone a una sucesión de tres negras, es decir, de un **moloso**.



Fig. 55

Seguidamente se binariza el **yambo** que contiene el **pie de zamba** en su segundo tiempo; pero el **moloso** sigue intacto, como puede apreciarse en el ejemplo de la figura 56: **El adiós de fin de fiesta**, también procedente de México (Campos 1928:271)



Fig. 56

El siguiente paso es ya la binarización parcial del **moloso**, como puede constatarse en este fragmento de **El velorio**, figura 57 —una de las poquísimas danzas de Cervantes que conservan elementos ternarios, escrita antes de 1875—. Un estadio análogo puede observarse en el segundo y tercer compases del fragmento de **aguinaldo** citado en la figura 48.



Fig. 57

Finalmente, ejemplificamos la fase culminante del proceso de binarización del **moloso** con dos compases de la danza **Pst**; del propio Cervantes, figura 58.



Fig. 58

La secuencia de etapas en la binarización del **moloso** es, pues, como aparece en la figura 59.

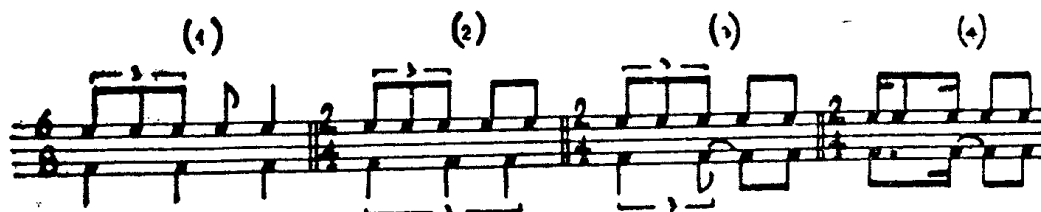


Fig. 59

Análogo fenómeno tiene lugar en el sesquiáltero horizontal, por lo que sucesión de fases de binarización son las que aparece en la figura 60.

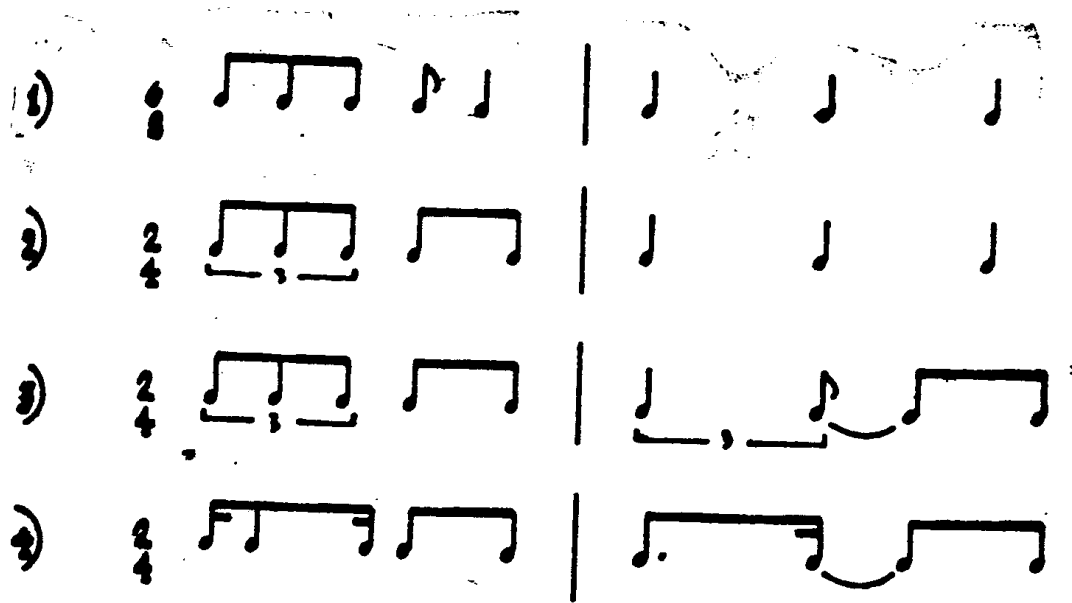


Fig. 60

Estas cuatro fases de evolución corresponden igualmente al patrón métrico $(2 + 2 + 3) + (2 + 3)$, al que nos hemos referido ya en el capítulo anterior. Dicho patrón presenta una estructura aditiva, en sí mismo; pero mirado desde el punto de vista divisivo, el mismo deviene un patrón sesquiáltero sincopado. Ya eso es importante señalarlo pues, tal como hemos visto, la transformación binaria no se produce como un cambio súbito sino en etapas sucesivas que van modificando progresivamente los cuatro tiempos de que consta el primer esquema de subdivisión del **tramo temporal** ternario, figura 2. En este fenómeno se revela, por tanto, un predominio absoluto de lo divisivo sobre lo aditivo, aunque a la postre, el resultado vuelva a poseer con frecuencia un carácter aditivo, como en el caso del patrón de estructura docmia $(3 + 3 + 2)$.

El esquema $(2 + 2 + 3) + (2 + 3)$ ha sido llamado patrón estándar (standard pattern) debido a su gran difusión en África. En América Latina el mismo está también muy extendido, y tanto en su forma ternaria original, como en sus diversas variantes binarizadas. Su estructura es tan característica que su sola presencia es capaz de revelar, de manera inequívoca, la contribución de los esclavos negros y sus descendientes a la formación de determinada música latinoamericana, pues la existencia del mismo en el Continente sólo es atribuible al factor africano.

En el canto, este esquema métrico, que consta de cinco duraciones, aparece pocas veces en su forma básica, figura 61a. La forma más simple en que generalmente se le encuentra es con la última pulsación básica repartida en dos valores, figuras 61b y 61c.

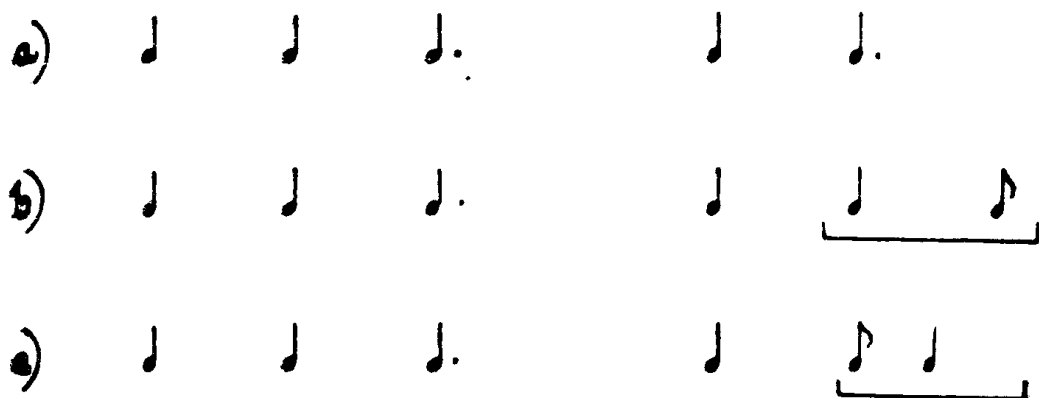


Fig. 61

Podemos seguir tres de las cuatro fases del proceso de binarización de este patrón rítmico en la música de Venezuela. La fase inicial está representada por el **golpe, La refalosa**, figura 62a, que con el número 12 aparece en el trabajo de Ramón y Rivera sobre el **zoropo** (1953). Un canto correspondiente a un golpe de tambor de Guarenas (Ramón y Rivera 1971:157) constituye aquí, figura 62b, la segunda fase, donde se puede apreciar la transformación binaria de la segunda sección, mientras la primera mantiene la ternariedad. Finalmente otro canto de golpe de tambor, procedente de Naiguatá (Ramón y Rivera 1971:141), es representativo de la tercera fase, figura 62c. En él la primera sección del tramo temporal aparece parcialmente binarizada —en la misma forma en que se binariza el sesquiáltero de la figura 54b—. Esta es la fase de binarización más avanzada que ha alcanzado este patrón rítmico en Venezuela.



Fig. 62

En esta secuencia podemos observar que la forma más **antigua**, es decir, al modelo original, es tomada de una especie muy asociada al antecedente hispánico. Las fases en que ya se manifiesta la transformación binaria se presentan en ejemplos característicos de la música afrovenezolana.

Es conveniente señalar aquí que la proporción de gente de color en Venezuela ha sido relativamente alta a través de su historia; así, por ejemplo, en 1800 este sector de la población venezolana constituía el 61,3 % del total (Brito Figueroa 1972:132). Esto explica el notable aporte de los negros a la música de ese país.

En Cuba hemos hallado también tres del total de cuatro fases básicas de binarización, pero sólo coinciden con las venezolanas las dos primeras. El ejemplo que corresponde a la fase más **antigua**, figura 63a, es la **guajira** de la zarzuela **La ganzúa de Juan José**, de José Marín Varona. La etapa siguiente, fig. 63b, está representada por la **guaracha** **La mulata Rosa**, de Santiago Zamora, compositor del siglo XIX; mientras que la fase más avanzada de binarización la muestra el bolero **Resentimiento**, de Francisco Vélez, figura 63c.



Fig. 63

Aquí de nuevo la forma más **antigua** corresponde al ejemplo más asociado a la tradición hispánica. El ejemplo de **guaracha** se sitúa en el siglo pasado y por ello, aunque perteneciente a una especie que ha absorbido bastante del elemento negro, mantiene aún, por ser más antigua en el sentido cronológico, algunos elementos de la ternariedad. La última fase se halla en un ejemplo de principios de siglo, cuando ya el proceso de binarización cubano había alcanzado su estabilidad.

La fase más avanzada de binarización del patrón rítmico que analizamos es esta última fase cubana. La tercera fase venezolana se sitúa, por tanto, entre la segunda y la última etapas de que tenemos constancia en Cuba.

Podemos entonces ordenar de forma lógica la secuencia binarizadora en las cuatro fases a que nos referíamos, de la manera que se exponen en la figura 64.

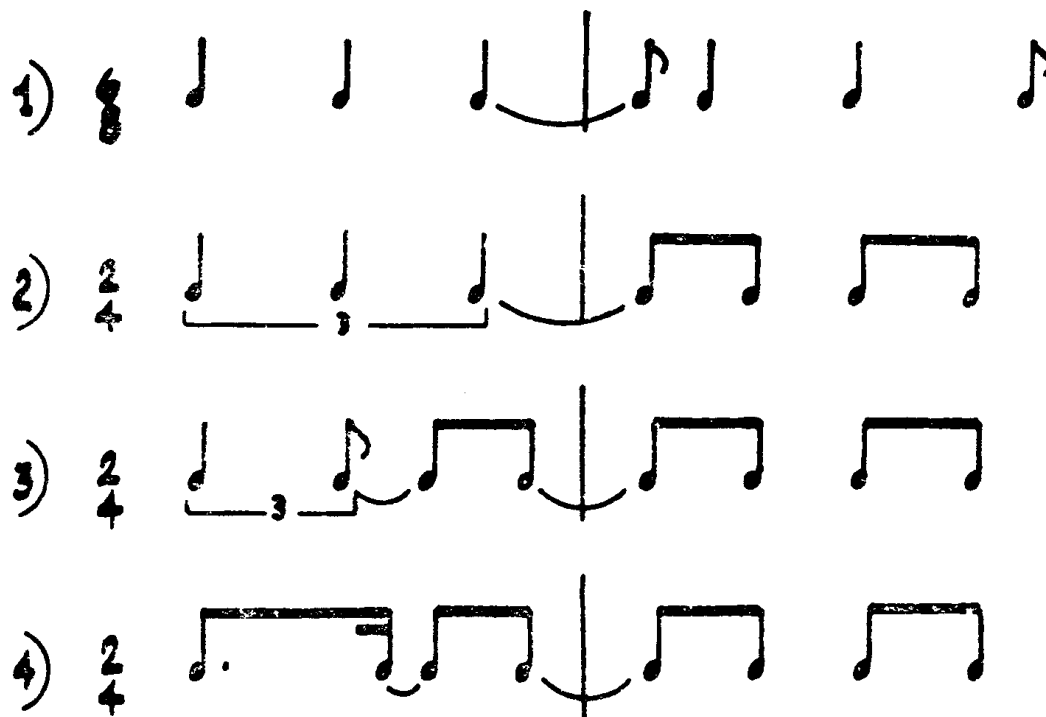


Fig. 64

De acuerdo a lo explicado podemos plantear que la fórmula rítmica que tradicionalmente se ejecuta en la **clave** para el son cubano, figura 65b —que es la misma que el patrón binarizado que percute el **gã** (cencerro) en la **avanía** de los **candombes** afrobahianos (Disco Candombe, Phonogram, 1977)—, ha seguido análogas fases de evolución a partir de su antecedente ternario africano, figura 65a.



Fig. 65

De hecho, Argeliers León refiere como variante del ritmo de **clave**, un esquema que corresponde a la segunda fase de la secuencia explicada (León 1948:19), que no es sino una tardía reminiscencia ternaria. Por otro lado, algunos de los jornaleros haitianos que emigraron a Cuba a principios de este siglo, regresaron luego a su país llevando consigo el son y su característico ritmo de **clave**, el cual no formaba parte de su propia tradición; y al hacerlo adoptaron dicho ritmo a la fase de binarización que predominan en los cantos haitianos —la segunda—, retrotrayéndolo a una fase de evolución anterior, como puede comprobarse en varias de las transcripciones de cantos haitianos realizadas por Kolinski (Courlander 1960).

Estos elementos vienen a apoyar nuestro planteamiento; y particularmente el fenómeno haitiano demuestra la estrecha vinculación existente entre el ritmo del canto y las **líneas temporales**.

Hemos analizado hasta aquí la transformación del **moloso** hasta convertirse en **docmio**.

Este es, sin duda, el más importante y característico resultado de la binarización de aquél, aunque no el único. Se hace preciso entonces examinar las diversas formas que adopta el docmio según el empleo de los **recursos africanos de variación rítmica**.

En el capítulo anterior nos referimos a los recursos de variación básicos, atendiendo exclusivamente a las modificaciones del primer valor del **moloso**. A estas agregamos ahora las derivadas de la subdivisión, la fusión o la supresión de algunos de los valores restantes, con lo cual se completa el repertorio de los patrones rítmicos correspondientes a la estructura métrica que designamos con este término.

En la tabla de la figura 66 pueden verse los patrones referidos distribuidos en seis grupos. Aquellos incluidos en el primero y segundo grupos presentan dos formas adicionales: e) y f), en las cuales hay una modificación que no sólo afecta al primer valor, sino también al segundo. Los grupos 3 y 4 están constituidos por patrones rítmicos **ambiguos**. En estos la subdivisión del segundo valor conlleva que su estructura métrica dependa exclusivamente de la acentuación o de la agrupación de los valores, por lo cual fácilmente se produce un cambio en la misma —digamos que del tres por cuatro al seis por ocho—. Hasta donde alcanza nuestro conocimiento, cada una de las formas que aparecen en esta tabla ocurren en la práctica musical africana y están plenamente documentadas, salvo las que designamos como **6b** y **6d**. Sin embargo las hemos incluido aquí porque éstas completan el cuadro de formas posibles dentro del sistema, aunque no hayamos comprobado todavía su existencia real. Véase primeramente, en la figura 47, un trozo de un interesante canto originario de Ghana (Nketia 1963a:59) en que aparecen todas las formas del primer grupo, excepto **1c**, así como **5a**, forma básica del quinto grupo. Obsérvese que **1f**, se presenta formando parte del patrón estándar, figura 67.

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

Fig. 66

En el fragmento que aparece en la figura 68, perteneciente a la etnia **akán**, de Ghana (Nketia 1963b:32) puede observarse la forma 6a, básica del sexto grupo más su variante 6c.

Ofrecemos, en la figura 69, un ejemplo también de origen **akán** (Nketia 1975:165) donde aparece la forma básica del segundo grupo más su variante 2c.



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69

Finalmente, puede comprobarse la presencia de las variantes 4c en el penúltimo compás de la primera frase, y la forma 3b en el compás correspondiente de la segunda frase, en el fragmento que aparece en la figura 70, perteneciente a la etnia fon (Nketia 1975:150-151).

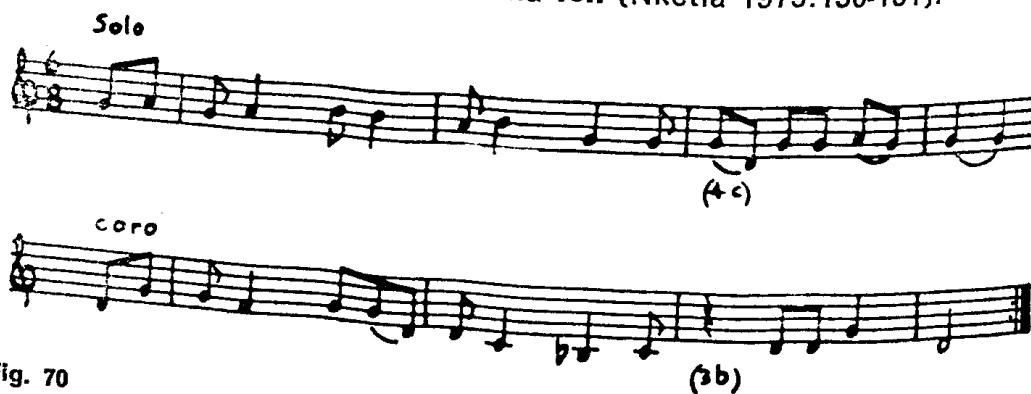


Fig. 70

Esta amplia gama de recursos de variación pasó a la música de muchos países latinoamericanos tal como se empleaban en el pasado y se emplean hoy en la música africana. Y esto sucedió en aquellos géneros en que el factor hispánico logró inhibir parcial o totalmente la tendencia binarizada.

Por constituir ejemplos notables de la utilización de estos recursos ejemplificaremos lo dicho primeramente con dos fragmentos de seis (Ramón y Rivera 1959:16), una de las músicas con que se baila el **joropo**, baile nacional venezolano.

Fig. 71.

En este primer fragmento, que corresponde al arpa, aparecen las cuatro formas fundamentales del primer grupo: 1a, 1b, 1c y 1d, y una forma de 5b en el bajo de manera bastante semejante al ejemplo africano de la figura 65; mientras que en el pentagrama superior se observa el uso de la forma básica del segundo grupo, 2a, y su variante 2c. Con excepción del primer compás, 2a y 2c aparecen constituyendo parte del patrón estándar en una forma que coincide exactamente con el ritmo de cencerro más extendido en la música de los cultos africanos de Cuba o Brasil. Del segundo al quinto compás dicho patrón es realizado sobre dos notas a distancia de octava, como tratando de imitar los sonidos fijos producidos por el instrumento de referencia.

El otro ejemplo de seis (Ramón y Rivera 1959:25) muestra en el bajo la alternancia entre la forma básica del primer grupo —que es a la vez la de todo el conjunto de formas— con las cuatro realizaciones fundamentales del quinto grupo. A la vez, la mano derecha del arpa realiza cuatro de las formas del segundo grupo: 2a, 2d, 2c y 2e, intercalando la variante 4c, figura 72.



Fig. 72

Veamos ahora un fragmento de **La veguera**, una típica muestra de **marinera** norteña, procedente de Chiclayo, Perú (Ministerio de Educación Pública 1966:86), en la que se observan las variantes 2d y 3d encadenadas, figura 73.

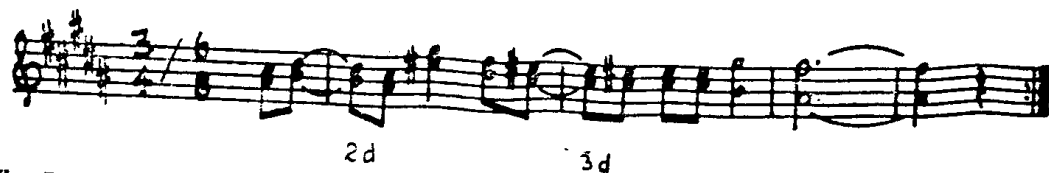


Fig. 73

Compárese el ejemplo anterior con el fragmento del ejercicio no. 42 del cuaderno didáctico de ritmos africanos elaborado por Nketia (1963b:19), en cuyo cuarto compás aparece 3d; así como 2c, en el primero y tercer compases; y 4d, en el segundo, figura 74. También aquí aparecen todos encadenados.



Fig. 74

Continuando con la ejemplificación de algunas de las diversas variantes africanas del esquema métrico **moloso** en la música de América Latina, mostramos un fragmento de una intervención del violín en el son **La Cicilia** (Secretaría de Educación Pública 1962:515) procedente de Huitzilan, en el estado mexicano de Puebla. En este aparece repetida la variante **2c**, presentándose la primera vez como parte del **patrón estándar**, lo cual despeja todo tipo de dudas en cuanto a su origen africano, figura 75.



Fig. 75

Finalmente, hemos seleccionado una frase tomada de los ejercicios complementarios basados en el folklore ecuatoriano que aparecen en **Antología, introducción a la música folklórica del Ecuador** (Gabor 1981: 54). Se trata del ejercicio no. 58 cuyo objetivo es preparar al alumno para abordar seguidamente el arruyo **Yurí-yurí-yurá**, procedente de Esmeraldas. En el primer compás de dicho ejercicio observamos la **ambigua** forma **4a**, cuya escritura, correspondiente en este caso a un seis por ocho, no nos impide percatarnos de su originaria estructura métrica, revelada por su inclusión en el patrón estándar, figura 76a. Lo mismo sucede con la misma forma **4a** en el fragmento de un canto **akán** (Nketia 1963b:35) que reproducimos debajo del ejemplo ecuatoriano para su comparación, figura 76b; en aquél aparece, además, la variante **2b**.



Fig. 76

El carácter pentafónico —indígena en este caso— de la línea melódica en la muestra ecuatoriana no resulta una incongruencia, pues en el siglo pasado la población de color esmeraldeña estaba constituida básicamente por **zambos** (mestizos de indio y negro) emigrados de la Sierra (Pujol 1970-1971). No habría pues, por qué extrañarse de esta evidencia de transculturación afro-hispano-indígena.

Habiendo concluido con la ejemplificación de lo planteado acerca de la totalidad de los recursos de variación originales, figura 66, y su empleo tanto en la música africana como en la música de Latinoamérica, pasaremos ahora a explicar el contenido de la tabla que constituye la figura 77.

En la tabla referida aparecen agrupados una serie de patrones rítmicos de estructura **docmia** resultantes de la binarización total de las diversas formas que adopta el esquema métrico constituido por la sucesión de tres negras dentro de una de las dos secciones del **tramo temporal**; o dentro de uno de los dos compases de la **frase rítmica**. Debido a que un tresillo de corcheas puede dar lugar a tres formas diferentes al amoldarse al esquema de subdivisión binaria: FIGURA.



La totalidad de los patrones rítmicos que se obtienen al combinar éstas, alcanza un elevado número, si bien algunos de los nuevos patrones se repiten, al coincidir el resultado binario de una de las variantes ternarias con el de otra. En estos casos el contexto, puede aclarar la duda en cuanto a qué forma ternaria sirvió de punto de partida a dichos patrones.

Conocemos dos estructuras **docmias** en la música africana y en la de América Latina: (3 + 3 + 2) y (3 + 2 + 3). De ellas la primera —denominada a veces **tresillo cubano**— es indudablemente la más difundida; de ahí que hallamos incluido en la figura 77 las variantes binarizadas que se encuadran en dicha estructura. A la primera negra del patrón ternario corresponde una corchea con puntillo —una corchea y una semicorchea o a la inversa—; a la segunda negra, otra corchea con puntillo —siempre una corchea seguida de una semicorchea— y finalmente a la tercera negra corresponden dos semicorcheas. El distinto orden en que se sitúen la corchea y la semicorchea correspondientes al primer valor del **docmio** determina que existan dos resultados diferentes para los recursos de variación designados como **c** y **d**, los cuales pueden coexistir incluso en un mismo trozo musical, aunque en algunos casos, el empleo de uno u otro está absolutamente definido.

La evolución de estas variantes ha seguido, al igual que el **docmio**, en su forma fundamental y considerado por sí mismo, tres fases: la ternaria inicial, la ternario-binaria intermedia y la binaria final.

Se exceptúan las variantes del quinto grupo, que por presentar fusionados el segundo y tercer valores, no conoce fase intermedia alguna.

Las variantes designadas como **c** y **d** tienden a mantener rasgos ternarios durante más largo tiempo. Esto se debe a que la subdivisión

a
b
c
d
e
f
a
b
c
d
a
b
c
d
Fig.
de
más
min
mos



(1)

a

b

c

d

e

f

(2)

a

b

c

d

e

f

(3)

a

b

c

d

(4)

a

b

c

d

(5)

a

b

c

d

(6)

a

b

c

d

Fig. 77

de los valores retarda la transformación, por consiguiente, mientras más cerca se halle de la forma fundamental del pie un valor determinado, más se resistirá a la binarización. Por este motivo analizaremos las etapas de evolución a través de las variantes referidas.

La fase intermedia entre la variante ternaria 1c y la forma binaria correspondiente la hallamos en un canto haitiano que con el no. 59 aparece en el libro *Haiti singing* (Courlander 1939), figura 78.



Fig. 78

También la hemos hallado en numerosas danzas del compositor puertorriqueño Juan Morel Campos (1857-1896), de las cuales la titulada *El asalto* (Instituto de Cultura Puertorriqueña 1958:1,27), muestra un interesante fragmento de marcado sabor sonero —es decir, semejante al *son cubano*— particularmente en el bajo, figura 79.



Fig. 79

Compárese el ejemplo de la figura 79, con un fragmento del bajo en el *son El paralítico*, de Miguel Matamoros, figura 80, en el que se repite en cada compás la fase totalmente binarizada de 1c.



Fig. 80

Mostramos en la figura 81, otra versión binarizada de 1c en otro canto haitiano al que corresponde el no. 122 en las transcripciones realizadas por Kolinski (Courlander 1960:276).

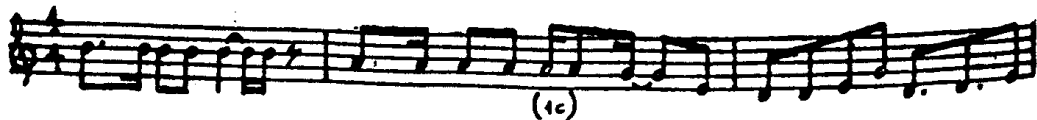


Fig. 81

La escritura de las danzas puertorriqueñas se discute con frecuencia en los medios musicales y culturales de la isla, según se refiere María Luisa Muñoz (1966:52), debido a que existe diferencia entre la manera en que dichas danzas están escritas y la manera en que éstas se interpretan. A pesar de que han existido intentos de explicar tal fenómeno, esta autora apunta que la interrogante no ha sido aún resuelta

en todas sus partes, por lo que pregunta: «¿Por qué no se toca la danza como está escrita? ¿Por qué no se busca el verdadero origen de esta forma musical y las posibles causas que determinaron esta confusión?»

La causa de la confusión anotada no es otra que la progresiva transformación binaria de los ritmos ternarios de origen africano. A diferencia de la música cubana, el mundo rítmico de la música puertorriqueña era a finales del pasado siglo eminentemente ternario-binario. Al respecto la propia María Luisa Muñoz habla de «una nueva amalgama antillana haciendo uso de dos compases diferentes en una misma composición» (1966:53). De esta amalgama participan —como acertadamente señala dicha autora— las contradanzas de Manuel Saumell, nacido en 1917. El proceso de binarización se produjo muy aceleradamente en Cuba, y con más lentitud en Puerto Rico, de acuerdo a la distinta proporción existente entre sus factores étnicos fundamentales: el español y el africano. La menor importancia relativa que tuvo la esclavitud en Puerto Rico —que durante el siglo XIX no participaba de una economía azucarera, sino cafetalera— determinó una menor importación de negros africanos y por consiguiente el proceso binarizador se vio retardado por el factor hispánico, proporcionalmente más fuerte que en Cuba.

Lo que apuntamos se puede constatar incluso hoy día en ejemplos de música folklórica puertorriqueña procedente de medios rurales. Pero, en el ambiente urbano se ha impuesto lo binario, probablemente bajo la influencia de la música totalmente binarizada de otros países caribeños, en especial, del son cubano. Por esta razón a los oídos del habitante de las ciudades resulta ajena la ambigüedad ternario-binaria característica de una música —las danzas puertorriqueñas— que pertenece a otra etapa de binarización, y en consecuencia tratan, consciente o inconsciente, de asimilarlas a sus propios hábitos auditivos.

Semejante situación se observa en las interpretaciones de las contradanzas cubanas que participan de la **amalgama** anotada por María Luisa Muñoz.

Más importante que la variante 1c es 1d, cuya forma de transición la hallamos en la danza titulada **No me toques**, de Morel Campos (Instituto de Cultura Puertorriqueña 1958:III,25), de la cual reproducimos un fragmento del bajo, figura 82.

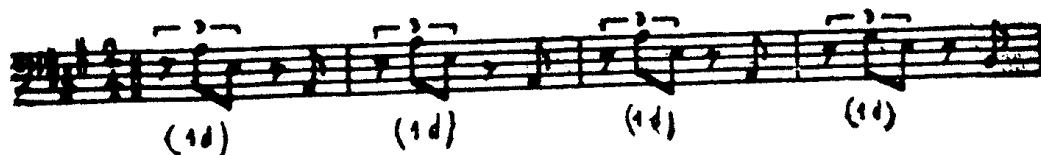


Fig. 82

Esta fórmula constituye una de las combinaciones rítmicas más frecuentes en el **aguinaldo** puertorriqueño, según observa Vicente López Cruz (1972:29). Y por otro lado, L. F. Ramón y Rivera lo cita como uno de los ritmos con que se acompañan las melodías sesquiálteras en Venezuela (1954:33).

En Cuba la forma correspondiente a la etapa binaria absoluta de este patrón rítmico constituye uno de los ritmos **soneros** más característicos: el conocido como **bajo anticipado sincopado**, figura 83.

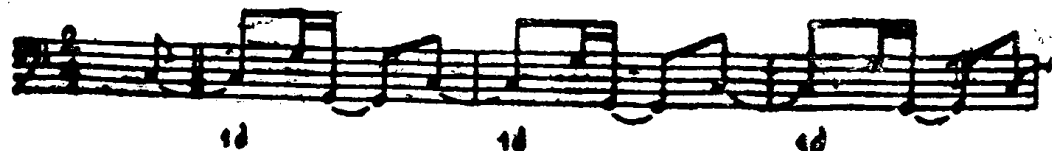


Fig. 83

Rosendo Ruiz y Vicente González Rubiera, en su libro **Música popular cubana: una revalorización necesaria**, anotan que: este patrón rítmico «resume la esencia rítmica y expresiva del primitivo son oriental» (Orvino 1981:393); mientras que Danilo Orozco expresa que dicho ritmo, aunque no constituye una de las características medulares del son, según su criterio es capaz por sí solo de proporcionar notable ambientación sonera debido a que deviene uno de sus elementos más significativos (1980:6).

Antes de la llegada del **son** a La Habana, habían aparecido ya algunas contradanzas que presentaban dicho esquema rítmico también en el bajo, como por ejemplo la titulada **¡Ay! Clara, dame tu yema**, de Raimundo Valenzuela (1848-1905), en la figura 84.



Fig. 84

Hemos mostrado ya el antecedente ternario de este ritmo en un ejemplo de música africana y en un fragmento de **seis** venezolano. No obstante deseamos ofrecer, para su comparación, un trozo del bajo del arpa perteneciente a otro **seis** (Ramón y Rivera 1959:16), en el cual observamos el característico salto de octava —si bien ascendente— que se aprecia en las figuras 83 y 84. Véase la figura 85.



Fig. 85

Otro ejemplo en que se presenta la fase ternario-binaria de 1d es la plena **Santamaría**, que aparece en la página 92 del libro de Francisco López Cruz, titulado **La música folklórica de Puerto Rico** (Sharon, Connecticut, Troutman Press, 1967), citado por Aretz y Ramón y Rivera (1976:54). Obsérvense los dos últimos compases del fragmento, figura 86, en que aparecen las dos secciones del patrón estándar, pero invertidas debido a la estructura de frase en que generalmente éste se inserta, quedando su primera sección en el **compás caudal** y la segunda en el **compás capital**.



Fig. 86

Lo dicho más arriba se aclara con los dos ejemplos que mostramos a continuación: el **Son sin letra**, procedente de la Tierra Caliente (la cuenca del río Balsas) del estado mexicano de Guerrero, figura 87a, en transcripción nuestra (Disco no. 10 de la colección del Instituto Nacional de Antropología e Historia); y el **son cubano** titulado **El que siembra su maíz**, de Miguel Matamoros, figura 87b.

Fig. 87

Ambos trozos musicales están constituidos por una misma frase rítmica repetida. Por ello, entre el segundo compás, que constituye el **compás caudal** de la primera frase, y el tercer compás que deviene el **compás capital** de la segunda frase, se revela ahora, plenamente identificable, el **patrón estándar**.

En este **son** mexicano aparece la variante ternaria 1d, mientras que en el **son** cubano se muestra la variante binaria homóloga, existiendo asimismo una absoluta correspondencia entre cada uno de sus valores restantes, por lo cual constituyen un notable ejemplo de unidad diacrónica.

En tanto el **son** cubano ha binarizado el patrón ternario africano, el mexicano ha permanecido fiel al modelo original, como puede comprobarse al comparar éste con el fragmento en la figura 88, de un canto **akán** (Nketia 1963a:145-146) acompañado por palmadas que también marcan el patrón estándar.



Fig. 88 1d

Tanto el ejemplo cubano como el mexicano, comparados en la figura 86, presentan ocho sonidos en cada frase rítmica, correspondiendo al verso octosílabo español, común a ambas tradiciones, en que ha tenido lugar un proceso de transculturación en el que han participado el factor español y el africano, si bien que en distinta medida.

La variante 2c, en su forma de transición ternario-binaria, aparece en la danza **El gato flaco**, de J. Morel Campos (Instituto de Cultura Puertorriqueña 1958:V,11). Véase la figura 89.



Fig. 89 2c 2c

Su resultante binaria la hallamos también en función de bajo en el **son** **El paralítico** de Miguel Matamoros, figura 90.



En el canto haitiano titulado **Angélique, oh!** encontramos la forma intermedia en la evolución de 4c, figura 91. El mismo aparece con el número 139 en el libro **Haiti singing**, de H. Courlander (1939).



Fig. 91

Pero también hallamos la forma referida junto a su homóloga totalmente binaria en la danza **Sueño de amor**, de Morel Campos (1958: III, 37). Esta duplicidad obedece, según nuestro criterio, al propósito del compositor de lograr un sutil contraste utilizando dos formas que coexistían en el mundo sonoro de su época: una como resabio ternario y otra como avance binario, figura 92.



Fig. 92

En la forma en que aparece en la **canción del palo mayo** (perteneciente al folklore afroantillano de Bluefields, costa atlántica de Nicaragua) (Aretz y Ramón y Rivera 1976:46), la variante 4c binaria constituye un patrón del tres en el son cubano, figura 93. Obsérvese que aquí están presentes también 2b y 1c, en sus dos versiones, y 4a.



Fig. 93

El eslabón correspondiente a los extremos binario y ternario de 6c aparece en un titulado **Merengue de concierto** (Courlander 1960:225) pieza escrita para piano. Véase el fragmento correspondiente, figura 94.



Fig. 94

Compárese con su resultado binario final, presente en el son popular cubano titulado **Tengo picazón**, figura 95, donde también se observa la variante 3c.

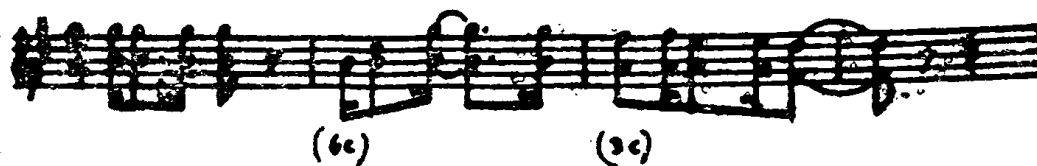


Fig. 95

No hemos hallado ningún ejemplo que constituya la fase de transición en 3c en cualquiera de las variantes pertenecientes al tercer grupo.

No obstante, podemos inducir, basándonos en el comportamiento de los grupos 1, 2, 4 y 6, que tal etapa ternario-binaria existió. Podemos por lo tanto completar el cuadro de las fases de evolución de las variantes c en todos los grupos, salvo en el grupo 5, que como ya señalamos carece de etapa intermedia. Véase la figura 96.

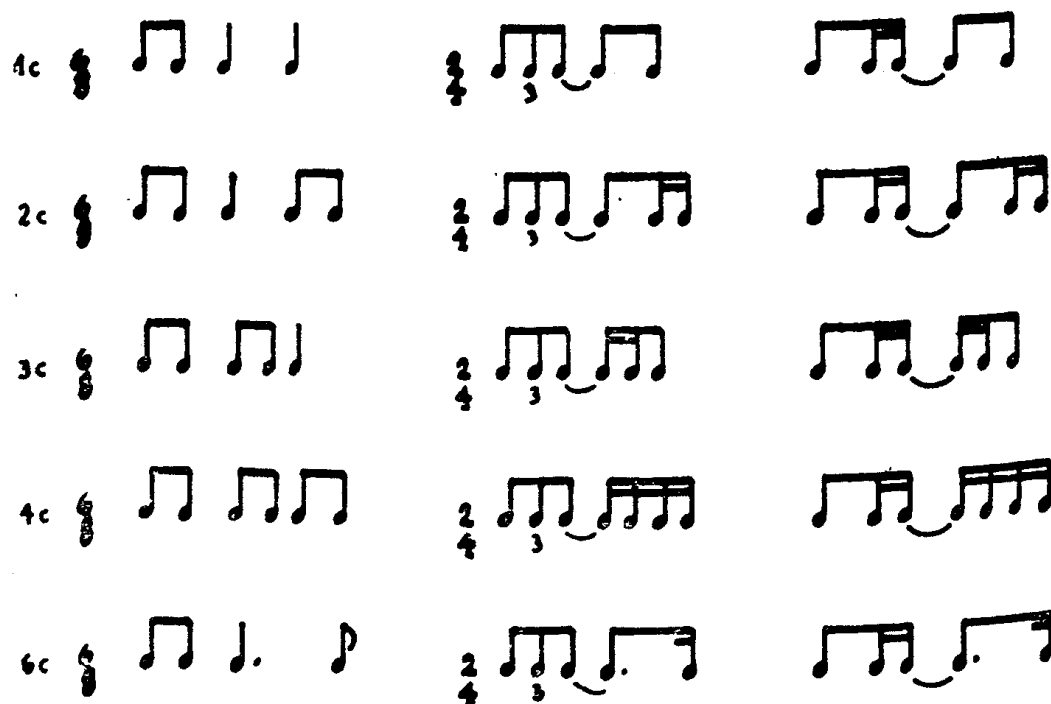


Fig. 96

La forma más común del **patrón estándar** en América Latina es la que incluye la variante 5a, tanto en ritmo binario como en ritmo ternario. Véase el fragmento de un **jongo** brasileño (Gallet 1934:76), que representa aquí la forma binarizada del patrón referido, figura 97.

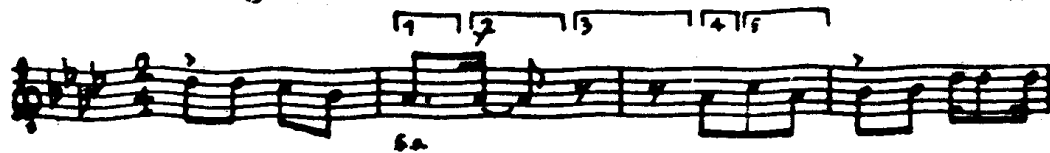


Fig. 97

Compárese con un trozo del **tondero** peruano **El cholo y la china** recogido en Lambayeque (Ministerio de Educación Pública 1966:38), el cual ejemplifica, en ritmo ternario, el hecho referido, figura 98.



Fig. 98

Existe una forma de binarización de los dos grupos de variantes **ambiguas** cuyo resultado se aparta de la estructura **docmia** sin que, no obstante, deje de haber cierta correspondencia con él. Hemos explicado en páginas anteriores cómo la estructura métrica de estos patrones **ambiguos** pueden confundirse con la de un seis por ocho. Mostraremos un ejemplo de **golpe** venezolano —que aparece con el no. 811 en un libro de Ramón y Rivera (1953)—, en el que la variante 4a contenida en el patrón estándar cambia de estructura en la frase siguiente como consecuencia de la diferencia de acento prosódico del texto, figura 99a. Compárese dicho **golpe** con un canto **akán** (Nketia 1963a:145-146) correspondiente a la figura 99b.

Fig. 99

En el siguiente fragmento de la marinera **Mañana por la mañana**, procedente de Arequipa, Perú (Ministerio de Educación Pública 1966:34) figura 100, se presenta el patrón estándar conteniendo la variante 4b, reconocible a pesar de la engañosa escritura.

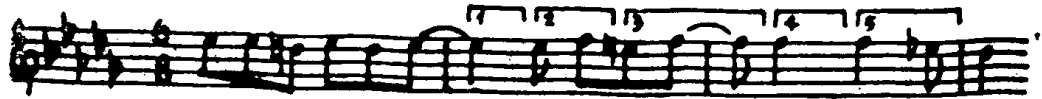


Fig. 100

Debemos apuntar que si bien la **marinera serrana** posee carácter y rasgos de origen indígena que la diferencia de la **marinera norteña** o de la **marinera limeña**, ella no ha permanecido al margen de la influencia africana, como lo indica este fragmento; por ende, resulta cuestionable la afirmación de Raygada en el sentido de que en las marineras «serranas el mestizaje está libre de mácula africana» (1936: 175).

Siguiendo la pista en América Latina a esta variante 4a dentro del estándar, hallamos en Argentina un ejemplo de **chacarera**, tocada en el violín (Aretz 1952:203) que responde a dicho patrón, figura 101b. Compárese su identidad con un ejemplo, figura 101a, tomado de la música africana de Ghana (Nketia 1963a:136-139). La presencia de semicorcheas en el ejemplo argentino es consecuencia del portamento que aparece indicado sobre ellas.

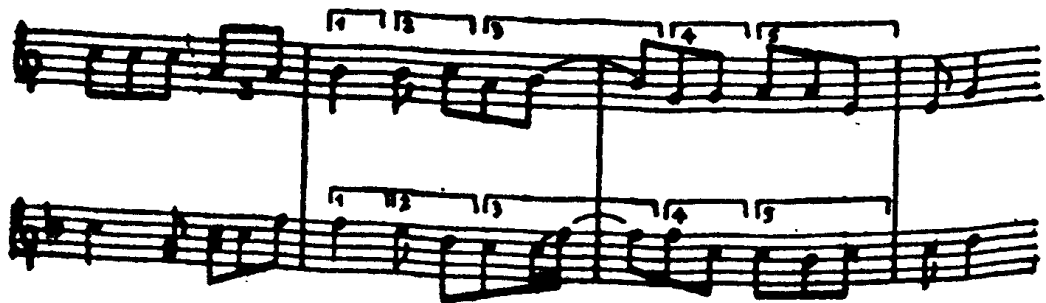


Fig. 101

En la figura 102 se muestra cómo se produce la binarización de la variante 4a. Presentamos primeramente un ejemplo africano (Nketia 1963a:163) que representa el modelo ternario original, figura 102a; seguidamente, un canto haitiano figura 102b, que aparece con el no. 36 en **Haiti Singing**, en Courlander (1939); y, finalmente, un fragmento de la danza **Amén**, de Ignacio Cervantes, figura 102c.

La figura 102 nos permite afirmar que existe una **identidad diacrónica** entre la fórmula rítmica que aparece en la siguiente **refalosa** argentina, figura 103a, recogida en **La Rioja** (Aretz 1952:226) y la referida danza **Amén** del compositor cubano, figura 103b.



Fig. 102



Fig. 103

A través de todos estos ejemplos hemos mostrado la correspondencia rítmica existente entre las dos áreas de retención de rasgos africanos de América Latina: la llamada franja negra y la zona del Continente no comprendida en ella, entre las que se puede hallar, de un lado, ritmos binarios, y del otro lado, ritmos ternarios, que constituyen **unidades diacrónicas**. Este hecho ha tenido su origen, según hemos demostrado, en la distinta forma en que se lleva a cabo la incorporación de rasgos rítmicos africanos, de acuerdo a las diferentes condiciones económicas, sociales, demográficas e históricas en que se sitúan el esclavo negro y sus descendientes; y todo esto, en relación con la tendencia binarizadora africana, origen de las transformaciones ocurridas.

Al principio de este trabajo, hemos abordado cuestiones relativas al método utilizado en nuestra investigación, y en general, a aspectos que se refieren a la utilización de métodos que se originaron o se aplicaron inicialmente en la ciencia lingüística. Analizaremos ahora un aspecto del sistema rítmico binarizado y su desarrollo a la luz de una de las leyes dialécticas universales del desarrollo: la ley de la negación de la negación. Dichas leyes, lejos de constituir el método de

una ciencia o de una región científica particular, constituyen, justamente, «el método universal de la actividad cognoscitiva de los hombres» (Konstantinov 1976:130) ya que resultan aplicables a todos los aspectos de la realidad.

Estas leyes revelan los rasgos esenciales de todo fenómeno en desarrollo e integran la base teórica fundamental del marxismo-leninismo.

Todo desarrollo lleva implícito la negación de lo precedente; pero ésta es una negación dialéctica que condiciona el desarrollo ulterior, por cuanto lo precedente se niega, aunque al mismo tiempo se conserva, y en dos sentidos diferentes.

1. Sin el desarrollo precedente no habría base para las nuevas formas.
2. Todo lo que se conserva del peldaño precedente del desarrollo pasa al peldaño siguiente sustancialmente transformado (Konstantinov 1976:156).

Obviamente estos aspectos de la negación dialéctica se observan en la transformación binaria de los ritmos ternarios africanos. Sin el desarrollo del rico sistema ternario africano, sus recursos de variación rítmica, sus estructuras aditivas, con las posibilidades que ofrecen las superposiciones multilineales —tanto de los diferentes esquemas de subdivisión ternarios como de los múltiples patrones aditivos—, no sería posible la riqueza del sistema rítmico binario que resulta de la binarización de dicho sistema ternario. Pero al mismo tiempo, esos elementos, propios del subsistema rítmico ternario africano se reajustan a la subdivisión binaria, y por ende experimentan una transformación sustancial.

Sin embargo el desarrollo no termina con el solo acto de la negación, porque el mismo es una cadena de negaciones dialécticas en las que se distinguen ciclos determinados: a una primera negación sucede otra nueva negación que sintetiza todo el desarrollo anterior, volviéndose al punto de partida —esta vez en un nivel cualitativamente superior—. Por ende debemos considerar el sistema rítmico binario del *son* cubano, por ejemplo, como resultado de la transformación binaria de los ritmos ternarios africanos bien como fase intermedia de un ciclo de desarrollo que ha tenido su punto de partida en el sistema ternario africano, y que tendrá su culminación en un nuevo sistema rítmico que habrá de desarrollarse en el futuro; o como fase terminal de un ciclo de desarrollo que comenzó en una fase antecedente al subsistema ternario africano, al cual —de una forma o de otra— dio origen. En este último caso, el sistema ternario africano sería no el punto de partida, sino la fase intermedia del ciclo de desarrollo.

No poseemos indicio alguno de cuál habrá de ser el curso del desarrollo futuro del sistema rítmico binarizado; en cambio conocemos de cierta hipótesis que estimamos digna de tomarse en cuenta. Según ésta, el sistema denominado binario simple es el más primitivo de entre los diversos sistemas rítmicos, por lo que se infiere su gran antigüedad. Así, por ejemplo, el musicólogo rumano Constantin Brailoiu afirma que dicho sistema se presenta en todas partes del planeta aunque solamente entre los niños musicalmente analfabetos o entre los pueblos más primitivos, si bien es posible hallar ritmos complejos entre tribus aún muy primitivas, como los **aranda** de Australia o los **bosquimanos** del Kalahari. Brailoiu ha observado que las canciones infantiles responden a una misma organización rítmica binaria simple, ya sean europeas, japonesas, mexicanas o africanas; y que esta organización es independiente de la acentuación propia de las diversas lenguas en que se expresan estos niños (Collaer y Van Der Linder 1960:3-4). Vemos, pues, que el musicólogo rumano funda sus criterios en consideraciones tanto de orden ontogenético como filogenético.

Por su parte, el musicólogo argentino, Carlos Vega, con todo el prejuicio racista que lo caracterizó siempre, mantiene la opinión de que los africanos de América —a quienes califica de **primitivos**, según hemos visto— acogieron fervorosamente la música de los trovadores —de origen europeo— precisamente por ser binaria, es decir, primitiva, en su concepto (1967:233). Pero como hemos visto, el sistema rítmico binario de la franja oriental americana es de origen africano y no europeo. Además, no es primitivo, sino muy por el contrario, se desarrolla a partir del subsistema ternario africano que representa en sí mismo un alto grado de desarrollo.

Por otro lado, el musicólogo ghanés, Kwabena Nketia, en la introducción a su trabajo didáctico **Preparatory Exercises in African Rhythm** (Ejercicios preparatorios de ritmo africano) apunta que «los ejercicios comienzan con los ritmos binarios porque son más simples y fáciles de dominar por el principiante», añadiendo que «los ritmos ternarios son introducidos en una última etapa» (1963b:1). Este criterio de Nketia suma la consideración de carácter pedagógico a la cuestión que nos ocupa: el carácter más complejo y desarrollado del sistema rítmico ternario en relación con el sistema binario. Nketia ha señalado también que las variantes de los ritmos de cencerro y de palmadas en ritmo ternario (de tipo B, según los denominan) tienden a ser más complejos que las variantes de ritmo binario (de tipo A) aunque en ambos se usan los mismos principios de variación (1963a:82).

Mas debemos aclarar que si en los ejercicios didácticos de Nketia así como en los ejemplos tomados del folklore de Ghana, pueden hallarse ritmos binarios de indudable origen ternario, estos poseen —en su conjunto— la importancia relativa que presentan en el **son** cubano, por

ejemplo; ni alcanzan el grado de complejidad que se aprecia en América Latina. Lo mismo podemos decir el resto de las transcripciones de música africana consultadas por nosotros. De cualquier forma, se evidencia que el concepto de simplicidad aplicada a música binarizada resulta engañoso, pues oculta un complejo proceso de transformación y evolución hasta en los ejemplos aparentemente más sencillos. Estos pueden entenderse como simples tan sólo en un sentido pedagógico. En cuanto a los ritmos binarios de cencerro y de palmadas descritos por Nketia —aunque en algunos casos pudieran ser el resultado de una transformación binaria— ninguno de ellos (los ejemplificados) alcanza la complejidad de la clave del **son**, por citar el ejemplo más conspicuo.

Las opiniones anteriormente expuestas en relación con el carácter antiguo, primitivo y simple del sistema rítmico binario, nos llevan a considerar la hipótesis de que éste haya sido el punto de partida de un proceso dialéctico de desarrollo que posteriormente fue negado por el sistema rítmico ternario (primera negación), el cual, a su vez, fue negado por la transformación binaria de dicho sistema ternario (segunda negación). El nuevo sistema binario resultante vendría a ser aquí, el eslabón final de todo un ciclo de desarrollo, en el cual se habrían restablecido algunos rasgos de la forma de partida iniciadora del desarrollo (la subdivisión binaria); pero que se presentaría ahora en un nivel cualitativamente superior, ya que conservaría y afirmaría en sí todo el contenido positivo de las fases anteriores (Konstantinov 1976: 162).

Se trata, fundamentalmente, de los esquemas métricos aditivos ternarios y de los recursos de variación rítmica empleados en la música ternaria de origen africano.

Si analizamos lo que consideramos como primera negación, veremos que también se ajusta al principio de toda negación dialéctica: **lo precedente se niega y se conserva al mismo tiempo.**

El sistema rítmico binario, hipotético punto de partida del desarrollo es exclusivamente binario, ya que sólo es divisible por **dos** y los múltiplos de **dos** (el dos por cuatro, el cuatro por cuatro), en tanto que el sistema rítmico ternario, que niega al binario precedente, conserva aún en sí el carácter binario, pues es divisible tanto por el **tres** y sus múltiplos como por el **dos** y sus múltiplos.

Al analizar el subsistema rítmico ternario propio de la música africana, observamos que éste presenta, indiscutiblemente, una mayor complejidad en relación al sistema rítmico binario simple, y al respecto es preciso recordar que el desarrollo posee una tendencia regular y general «de lo simple a lo complejo, de lo inferior a lo superior» la tendencia del **movimiento ascensional, de avance** (Konstantinov 1976:160).

De igual manera, todo el ciclo de desarrollo desde la binariedad primitiva hasta la binarización de los ritmos ternarios, tendría en su conjunto un carácter ascensional en el que el punto terminal coincidiría —en su carácter binario— con el punto inicial; pero sobre una base más elevada, en una nueva espiral del desarrollo dialéctico. Es justamente aquí donde habría que ubicar el sistema rítmico binario de la América Oriental, resultado de la binarización de los ritmos ternarios africanos.

Bibliografía

ACOSTA SAINES, Miguel

- 1978 **Vida de los esclavos negros en Venezuela**, La Habana, Casa de las Américas.

AGUIRRE BELTRAN, Gonzalo

- 1958 **Cuijla; esbozo etnográfico de un pueblo negro**, México, Fondo de Cultura Económica.

- 1970 «Bailes de negros», en **Revista de la Universidad de México**, México 25 (2), pp. 2-5.

- 1972 **La población negra de México**, México, Fondo de Cultura Económica.

AKPABOT, Samuel

- 1975 **Ibibio music in Nigerian culture**, Michigan State University Press.

ALMEIDA, Renato

- 1942 **História da música brasileira**, Río de Janeiro, F. Bríguiet y Comp.

ALVARENGA, Oneyda

- 1947 **Música popular brasileña**, México, Fondo de Cultura Económica.

ARETZ, Isabel

- 1952 **El folklore musical argentino**, Buenos Aires, Ricordi Americana.

- 1956 «El tamunague», en **Folklore Americano**, Lima. Órgano del Comité Interamericano de Folklore, a. IV, n. 4, dic. de 1956, pp. 41-136.

- 1977 «Música y danza en América Latina continental excepto Brasil», en **Africa en América Latina**, México, UNESCO, Siglo XXI, pp. 238-278.

ARETZ, Isabel y L. F. Ramón y Rivera

- 1976 «Áreas musicales de tradición oral en América Latina», en **Revista Musical Chilena**, a. XXX, n. 134, abril-septiembre, pp. 9-55.

ARROM, José Juan

- 1955 «El negro en la poesía folklórica americana», en **Miscelánea de estudios dedicados a Fernando Ortiz**, La Habana, Úcar y García S.A., v. I, pp. 81-106. Santiago de Chile.

AYESTARAN, Lauro

- 1953 **La música en el Uruguay**, Montevideo, Servicio oficial de difusión radio-eléctrica.

BENVENISTE, Emile

- 1974-A «Ojeada al desenvolvimiento de la lingüística», en **El siglo de la lingüística**, Cuadernos H-Lingüística (1), La Habana, Ed. Pueblo y Educación, pp. 25-40.

- 1974-B «Tendencias recientes en lingüística general», en **El siglo de la lingüística**, Cuaderno H-Lingüística (1), La Habana, Ed. Pueblo y Educación, pp. 59-75.

BOTHWEL TRAVIESO, Luis C.

- 1980 «Coincidencias ideológicas entre Facundo y Martín Fierro», en revista **Casa de las Américas**, La Habana, a. XXI, n. 122, septiembre-octubre, pp. 35-47.

BOWSER, Frederick P.

- 1977 **El esclavo africano en el Perú colonial, 1524-1650**, México, Siglo XXI.

BRAILOIU, Constantin

- 1951 «Le Rythme Aksak» en **Revue de Musicologie**, Nouvelle Série; N. 90-100, Décembre 1951, Paris, pp. 71-108.

BRANDEL, Rose

- 1972 «Africa», en **Harvard Dictionary of Music**, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, pp. 17-24.

BRITO FIGUEROA, Federico

- 1972 **Historia económica y social de Venezuela**, La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

CALLEJO, Fernando

- 1915 **Música y músicos puertorriqueños**, San Juan, Cantero Fernández y Co.

CAMARA CASCUDO, Luis da

- 1972 **Dicionário do folclore brasileiro**, Brasília, Instituto Nacional do Livro.

CAMPOS, Rubén M.

1928 **El folklore y la música mexicana**, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública de la Nación.

CARAMBULA, Rubén

1966 **El candombe; danza ritual pantomímica del folklore afro-rioplatense**, Buenos Aires, Ricordi Americana.

CARPENTIER, Alejo

1979 **La música en Cuba**, La Habana, Ed. Letras Cubanas.

COHEN, Marcel

1974 «Lingüística y materialismo dialéctico», en **El siglo de la lingüística**, Cuadernos H-Lingüística (1), La Habana, Ed. Pueblo y Educación, pp. 157-179.

COLLAER, Paul

1970 «African music» en **The World of Music**, Magurcia v. XII, n. 1, pp. 34-45.

COLLAER, Paul y Albert van der Linder

1960 **Atlas historique de la musique**, Paris, Elsevier.

CONCOLORCORVO

1972 **El lazarillo de ciegos caminantes**, La Habana, Casa de las Américas.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, Instituto español de musicología.

1952 **Cancionero popular de la provincia de Madrid**, Barcelona-Madrid, 3 v.

CORREA DE AZEVEDO, Luis Heitor

1948 **A música brasileira e seus fundamentos**, Washington, D.C., Unión Panamericana.

CORTES, ALONSO, Vicenta

1972 «Procedencia de los esclavos negros en Valencia (1482-1516)», en **Revista Española de Antropología Americana**, v. 7:1, Universidad de Madrid, pp. 123-151.

COTARELO y MORI, Emilio

1911 **Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII**, Madrid, Bailly-Baillière.

COURLANDER, Harold

1939 **Haiti Singing**, New York, University of North Carolina Press.

1960 **The Drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People.** Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

DESCHAMPS CHAPEAUX, Pedro

1971 **El negro en la economía habanera del siglo XIX,** La Habana, Premio UNEAC.

DYUDYEV, Stoián

1970 **Balgaska narodna muzika (Música popular búlgara),** Sofía, Ed. Ciencia y Arte.

EMMANUEL, Maurice

1911 **Histoire de la Langue Musicale,** París H. Laurens.

ESCABI, Pedro

1970 **Vista parcial del folklore de Puerto Rico,** Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de Puerto Rico

ESTRADA Y ZENEA, Idelfonso

1880 **El quitrín, costumbres cubanas,** La Habana.

FONSECA, Julio

1950 «Referencia sobre música costarricense», en **Revista de Estudios Musicales,** Mendoza, Argentina, a. 1, n. 1, abril de 1950, pp. 75-98.

FRANCO, José Luciano

1966 «La presencia negra en el Nuevo Mundo», en revista **Casa de las Américas,** La Habana, a. VI, n. 36-37, mayo-agosto, pp. 23-31.

1975 «Transculturación afrohispanica», en **Santiago,** Santiago de Cuba, 17 de marzo, pp. 47-58.

FRANCO, J. L., F. Pacheco y J. Le Riverend

1979 «Facetas del esclavo africano en América Latina», en **Introducción a la cultura africana en América Latina,** París, UNESCO, pp. 15-49.

FURTADO, Celso

1972 **Breve historia económica de América Latina,** La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

GABOR, Charles

1981 **Antología: Introducción a la música folklórica del Ecuador,** Quito, PNUD/ UNESCO.

GALLET, Luciano

1934 **Estudios de Folclore,** Río de Janeiro, Wehrs y Cia.

GARAY, Narciso

1930 **Tradiciones y cantares de Panamá: ensayo folklórico**, Panamá.

GARRIDO, Pablo

1943 **Biografía de la cueca**, Santiago de Chile, Ercilla.

GESTOSO PEREZ, José

1917 **Curiosidades antiguas sevillanas**, Sevilla.

GILLIS, Frank

1967 «Hot rhythm in piano ragtime», en **Music in the americas**, The Hague, The Netherlands, Ed. por List y J. Orrego-Salas, pp. 91-104.

GRENET, Emilio

1939 **Música popular cubana**, La Habana, Secretaría de Agricultura.

HART, Armando

1979 «Discurso de apertura del Tercer Carifesta», en **Granma**, Ciudad de la Habana, 18 de julio de 1979, p. 2.

HERSKOVITS, Melville J.

1941 **The Myth of the Negro Past**, New York, Harper & Brother Publishers.

1945 «Problem, Method and Theory in Afroamerican Studies» en **Afroamérica**, México, Fondo de Cultura Económica, v. 1, n. 1 y 2.

HERSKOVITS, M. J. y F. S. Herskovits

1936 **Surinam folk-lore**, New York, Colombia University Press.

HERSKOVITS, M. J. y F. S. Herskovits

1949 «Música de culto afrobahiano», en **Revista de Estudios Musicales**, Mendoza, Argentina, a. 1, n. 2, dic.

HOWARD, Joseph H.

1967 **Drums in The Americas**, New York, Oak Publications.

INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

1958 **Danzas de Juan Morel Campos**, San Juan.

JONES, A. M.

1954 **African Rhythm**, London, Oxford University Press.

1959 **Studies in African Music**, London, Oxford University Press.

1974 «Arts of African Peoples», en **Encyclopaedia Britannic**, Chicago, Chicago University Press, Macropaedia, v. 1, pp. 244-245.

JONES, A. M. y L. Kombe

- 1952 **The Icala Dance Old Style, a Study in African Music and Dance of the Lala Tripe of Northern Rhodesia**, Roodeport, South Africa, Longmans, Green and Co., LTD.

KNEPLER, Georg

- 1977 **Geschichte als Weg zum Musikverständnis**, Leipzig, Reclam.

KODALY, Zoltán

- 1960 **Folk music of Hungary**, New York, Mac Millan.

KONDRATIEV, M. G.

- 1980 «O niekotorykh paralleliakh miezhdu chuvashkimi i mariiskimi narodnymi piesniami» (Sobre ciertos paralelos entre las canciones populares chuvacas y mari), en **Finno-ugorskii muzykalnyi folklor i vzaimosviazi s sosiednymi kulturami** (El folclor musical fino-ugrio y su interrelación con las culturas vecinas), Tallin, URSS, Ed. por Ingrid Rūütel Editora Eesti Raamat, pp. 276-286.

KONSTANTINOV, F.

- 1976 **Fundamentos de filosofía marxista-leninista**, Parte I, materialismo dialéctico, La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

LANUZA, José Luis

- 1942 **Los morenos**, Buenos Aires, Ed. Emecé.

LE RIVEREND, Julio

- 1966 **Afroamérica**, en revista **Casa de las Américas**, La Habana, a. VI, n. 36-37, mayo-agosto, pp. 23-31.

LEON, Argeliers

- 1948 **Lecciones del curso de música folklórica de Cuba**, La Habana.
- 1952 **El patrimonio folklórico musical cubano**, La Habana.
- 1974a) **Del canto y del tiempo**, La Habana, Ed. Pueblo y Educación.
- 1974b) «Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe», en **Humanidades**, Universidad de la Habana, Serie Literatura y Arte, agosto, n. 1.
- 1974c) «Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana», en **Santiago**, Santiago de Cuba, diciembre 1973-marzo 1974, n. 13-14.
- 1975 «Música popular de origen africano en América Latina», en **Introducción a la cultura africana en América Latina**, París, UNESCO, pp. 99-138.

LINARES, María Teresa

- 1980 **El sucu-sucu: un caso en el área del Caribe**, ponencia presentada en el Seminario del Son, II Festival del Son, Guantánamo.

LOPEZ CRUZ, Francisco

1972 **El aguinaldo en Puerto Rico**, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

LOPEZ CHAVARRI, Eduardo

1927 **Música popular española**, Barcelona, Ed. Labor.

MARIATEGUI, José Carlos

1975 **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**, La Habana, Casa de las Américas.

MAYER SERRA, Otto

1941 **Panorama de la música mexicana: desde la Independencia hasta la actualidad**, México, El Colegio de México.

1947 **Música y músicos de Latinoamérica** (enciclopedia en tres tomos), México, Atlante.

MALLAFE, Rolando

1973 **Breve historia de la esclavitud en América Latina**, México, SEP/SETENTAS.

MENDOZA, Vicente T.

1955 «Algo del folklore negro en México», en *Miscelánea de estudios dedicados a Fernando Ortiz*, La Habana, Ucar García y Cía., pp. 1093-1111.

1956 **Panorama de la música tradicional de México**, México, Imprenta Universitaria.

MERRIAM, Alan P.

1956 «Songs of the Ketu cult of Bahía», Brazil, en *African Music*, v. 1, n. 3, pp. 53-67.

MERRIAM, Alan P., Sara Whinery y B. Fred

1956 «Song of a Rada Community in Trinidad», en *Anthropos*, Suiza, Posieux (Fribourg), v. 51.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA. Escuela de Música y Danzas Folklóricas

1966 **Panorama de la música tradicional del Perú**, Lima, Casa Mozart.

MINTZ, Sidney

1977 «África en América Latina», en *África en América Latina*, México, Siglo XIX UNESCO.

MORENO FRAGINALS, Manuel

1977 «Aportes culturales y deculturación», en *África en América Latina*, México Siglo XIX-UNESCO, pp. 13-33.

1978 **El ingenio**, La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

- 1979 «Historia de la esclavitud de los africanos en el continente americano», en **Introducción a la cultura africana en América Latina**, París, UNESCO, pp. 77-98.
- 1980 «En torno a la identidad cultural en el Caribe insular» en revista **Casa de las Américas**, La Habana, febrero, a. XX, n. 118, pp. 42-47.

MUÑOZ, María Luisa

- 1966 **La música en Puerto Rico; panorama histórico cultural**, Sharon, Connecticut.

NKETIA, J. H. Kwabena

- 1963a) **African Music in Ghana**, Northwestern University Press.
- 1963b) **Preparatory Exercises in African Rhythm**, Legon, Institute of African Studies.
- 1975 **The Music of Africa**, London, Gollancz.

OROVIO, Helio

- 1981 **Diccionario de la música cubana**, La Habana, Ed. Letras Cubanas.

OROZCO, Danilo

- 1980 **El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?**, Guantánamo. Material mimeografiado. Seminario del Son.

ORTIZ, Fernando

- 1952a) **Los instrumentos de la música afrocubana** (5 tomos), La Habana, Ministerio de Educación.
- 1952b) «La transculturación blanca de los tambores de los negros», en **Archivos Venezolanos de Folklore**, Caracas, julio-diciembre, a. 1, n. 2, pp. 235-265.
- 1965 **La africanía de la música folklórica de Cuba**, La Habana, Editora Universitaria.
- 1975 **Los negros esclavos**, La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

ORTIZ ODERIGO, Néstor

- 1974 **Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata**, Buenos Aires, Plus Ultra.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio

- 1963 **Historia de la música en Colombia**, Bogotá, Ed. ABC.

PEREDA VALDES, Idelfonso

- 1965 **El negro en el Uruguay. Pasado y presente**, Montevideo.

PEREZ DE ZARATE, Dora

- 1975 «Siempre sobre nuestros tambores panameños», en: **Boletín de música**, Casa de las Américas no. 53.

PEREZ FERNANDEZ, Rolando Antonio

1979 **Ritmos de cencerro, palmadas y clave en la música cubana**, trabajo presentado al Concurso Premio de Musicología, Casa de las Américas 1979 (Inédito).

1980 **Clave y frase en el son**, ponencia presentada en el Seminario del Son, Guantánamo.

PICHARDO, Esteban

1976 **Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas**, La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

PUJOL, Nicole

1970-1971 «La raza negra en el Chocó. Antropología física», en **Revista Colombiana de Antropología**, Bogotá a. 1970-1971, v. XV, pp. 255-292.

RAMON Y RIVERA, Luis Felipe

1953 **El Joropo, baile nacional de Venezuela**, Caracas, Ministerio de Educación.

1953-1954 «El ritmo sesquiáltero. Su difusión y conexión con otros ritmos en América», en **Archivos Venezolanos del Folklore**, Caracas, t. II, n. 3, a. II-III, pp. 23-34.

1959a) «El seis», en **Boletín del Instituto de Folklore**, Caracas, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, marzo de 1959, v. III, n. 4.

1959b) «Panorama del folklore venezolano; la música», en **Panorama del folklore venezolano**, Caracas, Biblioteca de Cultura Universitaria, pp. 35-70.

1971 **La música afrovenezolana**, Caracas, Ed. Universitaria.

RAMON Y RIVERA, L. F. e Isabel Artz

1961 **Folklore tachirenses**, Caracas, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.

RAYGADA, Carlos

1936 «Panorama musical del Perú», en **Boletín Latino-Americano de música**, Lima, t. II, a. II, abril, pp. 169-214.

ROMERO, Fernando

1940 «De la zamba de África a la marinera del Perú», en **Estudios afrocubanos**, La Habana, v. 4, n. 1-4, pp. 82-120.

RONA, José Pedro

1972 «Una visión estructural de la sociolingüística», en **Santiago**, Santiago de Cuba, n. 7, junio, pp. 22-36.

ROSSI, Vicente

- 1926 **Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense. Rectificaciones históricas**, Río de la Plata.

ROUGET, Gilbert

- 1976 «África negra», en **Enciclopedia Salvat de la Música**, Barcelona, t. I., pp. 198-200.

SACO, José Antonio

- 1877 **Historia de la esclavitud, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días**, Barcelona, t. III.

SALAZAR, Adolfo

- 1954 **La música de la cultura griega**, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.

SALDIVAR, Gabriel

- 1934 **Historia de la música en México**, México.

SANCHEZ DE FUENTES, Eduardo

- 1922 **Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero**, El siglo XX, Habana.

SARMIENTO, Domingo Faustino

- 1943 **Facundo**, Buenos Aires, Ed. Molino.

SAUSSURE, Ferdinand de

- 1973 **Curso de lingüística general**, La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

SCHNEIDER, Marius

- 1967 «Ritmo», en **Enciclopedia Salvat de la Música**, Barcelona, pp. 122-126.

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

- 1962 **Investigaciones folklóricas en México**, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, v. I.

SLONIMSKY, Nicolas

- 1946 **Music of Latin America**, New York, Thomas Y. Growell Company.

TACHINARDI, Alberto

- 1954 **Ritmica musical**, Buenos Aires, Ed. Julio Korn.

- TAVARES DE LIMA, Rossini 1949
- 1954 **Melodía e ritmo no folclore de São Paulo**, São Paulo, Ricordi. 1950
- TORNER, Eduardo M.
- 1938 **Danzas valencianas. Dulzaina y tamboril**, Barcelona. WILKES,
- TORRE, José María de la 1946
- 1914 **Lo que fuimos y lo que somos o La Habana antigua y moderna**, Habana. YARTSEV
- VAZQUEZ, Rosa Elena 1975
- 1982 **La práctica musical de la población negra en Perú**, La Habana, Casa de las Américas. Encic
- VEGA, Carlos Encic
- 1936 **Danzas y canciones argentinas, teoría e investigaciones**, Buenos Aires, Eugenio Ferrero.
- 1941 **La música popular argentina. Fraseología**. Buenos Aires Ed. de la Universidad de Buenos Aires.
- 1944 **Panorama de la música popular argentina**, Buenos Aires, Ed. Losada.
- 1947 «La forma de la cueca chilena», en **Revista Musical Chilena**, Santiago de Chile, 3, no. 20-21, mayo-junio de 1947, pp. 7-21.
- 1952 **Las danzas populares argentinas**, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.
- 1967 «Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica», en **Music in the America**, The Hague, The Netherlands, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, Mouton & Ca., Ed. por George List y Juan Orrego-Salas, pp. 220-250.
- WACHSMANN, Klaus
- 1981 «Applying Ethnomusicological Methods to Western Art Music», en **The World of Music**, Berlín Occidental, v. XXIII, n. 2, pp. 74-86.
- WARMAN, Arturo
- 1975 **Michoacan: sonos de tierra caliente**, México, notas al disco n. 7 de la colección editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 1976 **Sonos y gustos de la tierra caliente de Guerrero**; notas al disco n. 10 de la colección editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- WILKES, Josué Teófilo
- 1936 «Ensayo para una clasificación rítmica del cancionero criollo según la rítmica clásica», en **Boletín Latino Americano de música**, a. II, n. 2, abril, pp. 294-313.

1949 «La música vernácula y el estado», en **Revista de Estudios Musicales**, a. 1, n. 1, agosto 1949, pp. 47-60.

1950 «La rítmica específica del cantar nativo» en **Revista de Estudios Musicales**, agosto 1950, a. II, n. 4, pp. 11-42.

WILKES, J. T. e I. Guerrero Cárpena.

1946 **Formas musicales rioplatenses**, Buenos Aires, Publicaciones Estudios Hispánicos.

YARTSEVA, Victoria

1975 «Los universales como base para la clasificación de las lenguas», en **Ciencias Sociales**, Moscú, n. 1 (19), pp. 111-127.

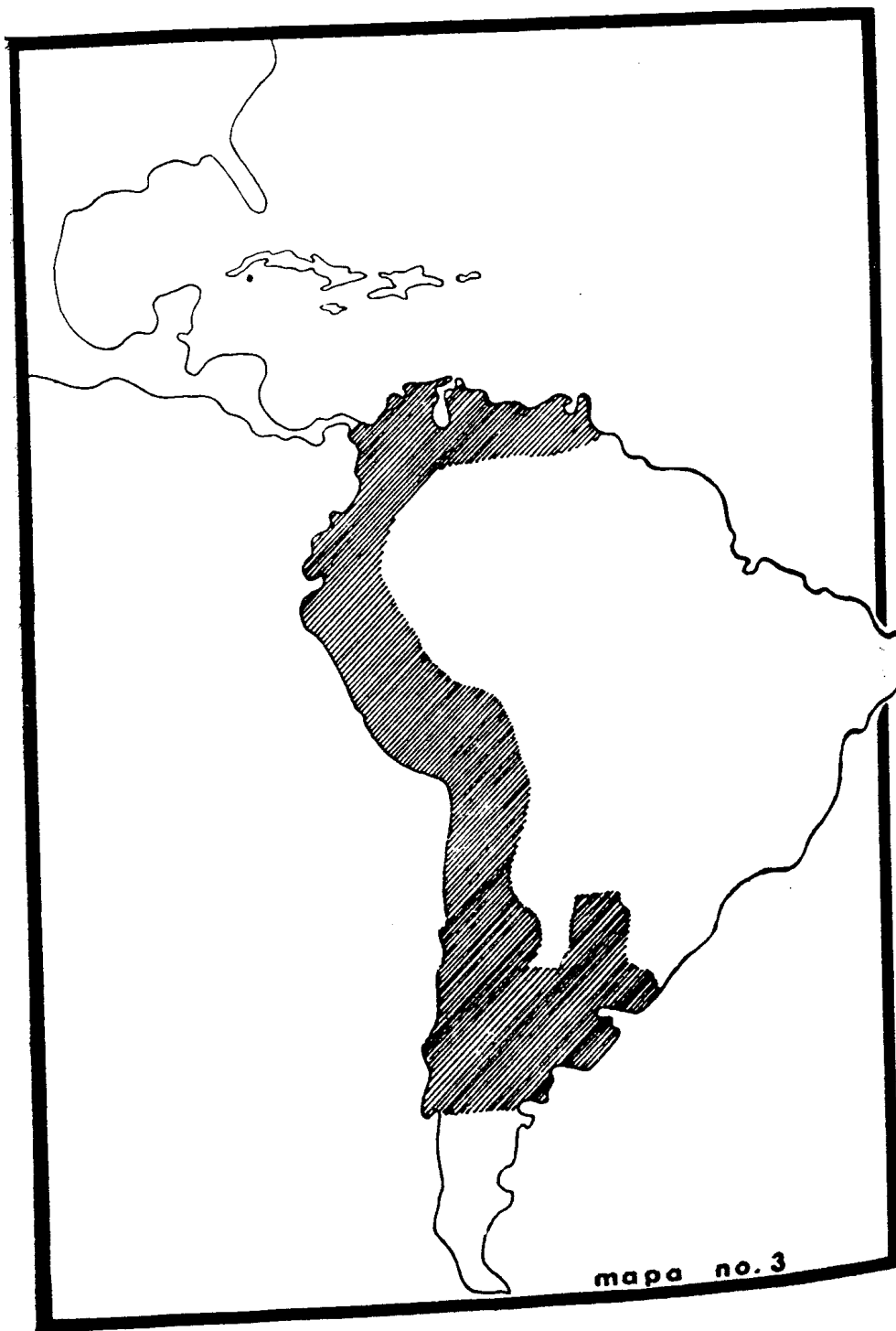
Enciclopedia Británica, Chicago, Universidad de Chicago, 1974.

Enciclopedia Universal Ilustrada, Madrid, Editorial Sopena, 1930.





mapa no. 2



Introducción

Capítulo I.
Introducción

Capítulo II.
Introducción

Capítulo III
Introducción

Bibliografía

Índice

Introducción / 7

Capítulo I. El africano en América Latina, su aportación musical en relación con las circunstancias histórico-sociales / 19

Capítulo II. El sistema rítmico africano; su sincretismo con el sistema rítmico hispánico / 47

Capítulo III. El proceso de binarización; su comportamiento y sus consecuencias / 76

Bibliografía / 128