

Obra Comboniana de
Promoción Humana



AFROS

CENTRO PASTORAL AFROECUATORIANO



"Músicas afros"

El intercambio musical
entre África y América

J

La resistencia musical interafroamericana

Los pueblos Yoruba, Ewe, Fon, Kongo, Ashanti, etc. que llegaron como esclavos a América, en un extraordinario acto de inteligencia y cimarronaje cultural, lograron por un lado conservar su música y por el otro transformarla integrando algunos elementos europeos. El espacio religioso fue el refugio sagrado donde los esclavos y los cimarrones realizaron un cimarronaje musical, gracias al cual pudieron - de alguna manera - conservar su identidad cultural frente a las propuestas impositivas musicales de Europa. Los cimarrones supieron utilizar también elementos culturales y rítmicos europeos para fortalecer su creatividad musical afroamericana. De hecho, se puede decir que todas las músicas de América Latina tienen algunas influencias africanas: la cumbia y el vallenato colombiano, el son cubano, el merengue haitiano, la bomba puertorriqueña, el guaco venezolano, el calypso jamaicano, el rap estadounidense, etc., deben algo o mucho a los ritmos que los esclavos trajeron desde África.

Muchos fueron los instrumentos que desde África penetraron en América: algunos van desapareciendo, otros se mantienen, como el bombo y la marimba. De todos estos instrumentos, el tambor - recreado según las circunstancias - continúa como instrumento insignia de la música con sabor afroamericano.

Relación musical Afroamérica-África

En muchos casos, los ritmos africanos, trasladados a fuerza en tierra americana, después de un proceso de

re-elaboración, tomaron el camino de *regreso* al vientre de donde fueron arrancados bruscamente.

Por ejemplo, el reggae, expresión musical del Caribe, ha ejercido una honda influencia en las músicas contemporáneas de Costa de Marfil y Senegal. Otra expresión jusical caribeña, el zauk, está ahora muy en boga en las discotecas de Congo, en África. También la rumba y el chachachá afrocubanos son recibidos cálidamente en muchos países de África Central. Y éstos son sólo algunos ejemplos.

Hay quien sigue considerando nuestra música como puro folklore, pero para los negros, nuestra música no es folkórica: es la vida misma que nos acompaña en nuestros sueños y en nuestras luchas contra las varias formas de opresión.

Músicas afros

Vamos ahora a examinar algunas - y sólo algunas - de estas músicas afroamericanas que han enriquecido la cultura musical de América y de todo el mundo.

A) MÚSICA AFROESTADOUNIDENSE: EL JAZZ

Orígenes del jazz

Cuando a mediados de los años 20 del siglo pasado Arthur Schnabel hizo una gira por los Estados Unidos, un periodista de la época le preguntó qué partituras llevaría de regreso a Inglaterra, y él respondió que no dudaría en hacer una recopilación de todo el jazz que había oído durante los tres meses que duró su

agotadora correría por las tierras norteamericanas. Muchos concuerdan en decir que el jazz es el único aporte original de EEUU a la música universal.

En realidad, el jazz es parte activa y fundamental de la historia social de los Estados Unidos. Dos grandes grupos étnicos se conjugaron en el génesis del jazz; primero fueron los blancos europeos que se instalaron en el noreste y luego la llegada al sur de más o menos un millón de negros senegaleses, yorubas y ashantis, provenientes inicialmente de la costa occidental de Africa y luego de las islas del Caribe. Con más de un siglo de diferencia, los blancos llegaron con títulos de tierra y los negros esclavizados como mano de obra para la construcción de las vías del ferrocarril, los puertos marítimos y la recolección de las cosechas de algodón, maíz y tabaco en las grandes plantaciones de los estados sureños.

Los esclavos negros eran estimulados por sus amos en todo el desarrollo de su expresividad musical porque se pensaba que las canciones de trabajo incrementaban la producción. Es más, los esclavistas creían que lo musical concentraba los esfuerzos físicos, mientras lo visual los distraía. Sin embargo, los amos protestantes prohibieron que los negros utilizaran el tambor, considerado un instrumento relacionado a religiones paganas. Por eso, hoy todavía la música afroestadounidense no utiliza el tambor africano.

Independientemente de la intención de sus amos, los negros utilizaban la música para acompañar su trabajo y para olvidar su miseria y su fatiga; se trataba de una música en forma de canto ritmado con palmas o golpes

sobre viejos cacerolas Eron cantos de trabajo invocando al "Oíd Hannah" (el sol radiante) y suplicándole que se retirara para poder dar por terminada la jornada. De este tipo de cantos derivaron los cantos religiosos llamados espirituales.



La música de los esclavos negros se caracterizaba por el predominio del ritmo y por las transiciones del canto al discurso, de la música instrumental al baile y del tono serio al jocoso. Entre las danzas primitivas que practicaban los negros encontramos las llamadas "juba", "bamboula", "vodum", "congo" y "calinda". Algunas de estas danzas, bailadas por siglos en el África, constituían un desahogo a la tremenda situación sufrida

por los esclavos. Después de varias generaciones, estos cantos y estas danzas desembocaron en el fenómeno cultural en que terminó convertido el jazz.

Pero no se puede hablar de la historia del jazz sin entender las razones y factores que crearon el tenso clima que terminó con una sangrienta guerra civil en Estados Unidos (1861-1865). La polarización de intereses entre los industrializados, abolicionistas y unionistas estados del norte y los agrarios, esclavistas y confederados del sur se hizo inocultable y las disputas llegaron al Congreso con voceros bien definidos para ambos bandos. Las diferencias se hicieron insalvables, incluso los sureños formaron su propio ejército y amenazaron con abandonar la Unión si era abolida la esclavitud. La abolición de la esclavitud obedeció más a presiones de tipo económico que a la conciencia humanitaria y a los impedimentos morales de un grupo de hombres. Sencillo, los del norte le reclamaban al presidente Lincoln igualdad de condiciones para poder competir con los del sur en su proceso y propósito de industrialización y ampliación de la frontera hacia el oeste.

El norte ganó después de una sangrienta guerra, y la primera y más contundente consecuencia de la victoria fue la abolición de la esclavitud. En 1865, millones de negros libertos se encontraron casi que de la noche a la mañana sin saber qué hacer. Libres pero con hambre, sin amos pero segregados por una sociedad que se había enriquecido con su esfuerzo y sacrificio de siglos pero que los consideraba inferiores. En el periodo comprendido entre 1866 y 1871 apareció otro tipo de

guerra y el nuevo orden social vio nacer el 'Ku Klux Klan'. Es ésta una sociedad secreta y macabra cuyos integrantes, vestidos con túnicas y capuchas blancas, están dispuestos a exterminar a los negros. Atemorizados, muchos comenzaron su migración hacia el norte en busca de seguridad, de un trabajo digno y remunerado. En su transitar se les veía en los cruces de los caminos cantando su dolor, protestando por su condición. Esos cánticos eran lamentos, voces de tristeza que reflejaban una condición y un estado de ánimo, eran los primeros '**blues**' de la historia. El jazz, entonces, tiene sobre sus espaldas el peso de varios millones de muertos, los retorcidos intereses económicos y políticos de pocos y el grito de libertad de muchos. En la historia del jazz hay mucho más que música.

Ya libres, los negros tuvieron acceso a instrumentos musicales que como el piano y el clarinete habían estado reservados a los blancos. El '**blues**', las canciones **espirituales** y el '**gospel**' se sumaron al rondó y a las sonatas europeas dándoles mayor velocidad para crear el '**ragtime**', antecesor del jazz.

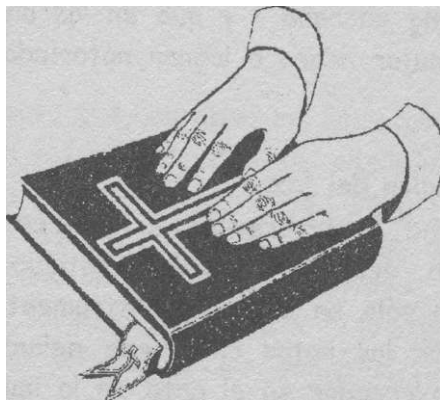
Resumiendo, el jazz tiene sus raíces en el eclecticismo musical de los afroamericanos, que - partiendo de las tradiciones musicales del África Occidental - llegaron a asimilar los himnos y cánticos religiosos del blanco. Entre los rasgos africanos del jazz se encuentran los estilos vocales, que destacan por una gran libertad de coloración vocal; la tradición de la improvisación, las pautas de pregunta y respuesta, y la complejidad rítmica.

Distintos tipos de canto

Los cantos de plantación o 'cantos **de** trabajo' ("work songs") se hacían en las plantaciones por las cuadrillas de esclavos encadenados, eran sumamente rítmicos y empleaban un redoble repetido que acentuaba la fase regular de la tarea que realizaban en el momento.

En cuanto a los **espirituales**, son cantos genuinamente religiosos, estrechamente relacionados con los ritos africanos. Los negros hallaron un gran consuelo en el cristianismo. Con frecuencia, estos cantos se desarrollan en forma de conversación medio improvisada entre un director y el coro de congregantes. Posteriormente, y por su calidad artística, los cánticos negros espirituales han sido interpretados por grandes cantantes solistas y coros en todas las salas de concierto del mundo.

En cuanto a los **gospel songs**, son cantos religiosos interpretados al menos por un cuarteto, basados sobre pasajes de la Sagrada Escritura. Los principales *Gospel Songs* son entonados por cuatro mujeres.



El desarrollo del jazz

La mayor parte de la música primitiva de jazz se interpretaba en pequeñas bandas de marcha o la tocaban pianistas solistas. Las bandas tocaban esta música, modificándola mediante síncopas y aceleraciones, en los picnics, bodas, desfiles y funerales. Con el inicio del siglo XX, surgió el primer estilo de jazz documentado, cuyo *ceniro* estaba en la ciudad de Nueva Orleans, en el estado de Louisiana. En este subestilo la corneta o la trompeta llevaba el peso de la melodía, el clarinete tocaba floridas contramelodías y el trombón interpretaba sonidos rítmicos. Detrás de este trío básico, la tuba o el contrabajo interpretaban la línea del bajo, y la batería el acompañamiento rítmico.

Los más famosos cantantes y compositores de jazz son: Louis Armstrong, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Charlie Parker, (Sillespie. La más famosa cantante de blues fue Bessie Smith - a quien el pequeño Martin Luther King adoraba - y que en los años '30 fue la primera mujer negra a lograr notoriedad nacional en EEUU.

La aportación del jazz

El jazz ha hecho revivir el interés por la libre inspiración, despertando así el antiguo concepto del músico no sólo en cuanto a instrumentista capaz de interpretar las notas que tiene delante, sino como verdadero creador en el arte de la improvisación. El jazz ejerció un hondo influjo también sobre la música clásica: Debussy y Stravinski son famosos compositores

clásicos que utilizaron ritmos derivados del ragtime y de las orquestas jazz. El jazz es también considerado el padre del 'rock'n'roll' y de la actual música rock.

Nobody knows (Nadie sabe)

Nobody knows ail the trouble I 've seen,

Nobody knows but Jesús.

Nobody knows the trouble I've seen

Glory Allelujah!

Sometimes I'm up, sometímes I'm down.

Oh yes, Lord!

Sometimes I'm almost to the ground.

Oh yes, Lord!

A/though you see me going fong so

Oh yes, Lord!

I have my triáis here be/ow.

Oh, yes, Lord!

Este es un canto que cantaban los esclavos mientras trabajaban en las plantaciones de algodón. Para los negros no hay dualismo entre vida religiosa y vida cotidiana: por eso era muy normal que durante el trabajo cantaran cantos religiosos. **Nobody Knows** es uno de los más famosos espirituales. El protagonista de esta canción es un esclavo que lamenta su falta de libertad: sufre, pero sabe que Jesús conoce su sufrimiento, y eso lo ayuda a seguir adelante. La música

ayudaba a los negros a seguir esperando y luchando por la libertad, sin rendirse.

Los blancos enseñaron el Evangelio a los negros, pero los negros entendieron la verdad fundamental del Evangelio mucho mejor que los blancos. Los dueños blancos decían que creían en Cristo pero no seguían el Evangelio: no practicaban el mensaje de fraternidad de Jesús. En cambio los esclavos negros entendieron y creyeron en Dios como defensor y liberador de los oprimidos. Por eso uno de los temas que más se tratan en los *espirituales* es el tema del Exodo. Por ejemplo, en la canción *down Moses* "Dios le pide a Moisés que vaya a liberar al pueblo esclavo. Esta canción siempre inspiró la lucha y la *esperanza* de los negros estadounidenses. Desde siempre, los esclavos afros se identificaban con el pueblo de Israel esclavo en Egipto, y confiaban que tarde o temprano Dios iba a liberarlos y a llevarlos a la Tierra prometida.

La canción "**When the saints go marching in**" es un canto alegre que se cantaba de regreso de un funeral. El texto dice que los que mueren son santos que entran en el Reino, por eso hay que estar alegres, y el cantante expresa su esperanza de que él también pueda entrar en el número de esos santos.

B) MÚSICA AFROCUBANA

El intercambio África- Cuba

Entre Africa y Cuba hay miles de kilómetros, pero a ambos lados del Atlántico sus pueblos comparten

profundos vínculos culturales. La música cubana es llena de influencias africanas. De la fusión entre la cultura de España y las culturas de África nacieron nuevos estilos musicales. Las nuevas creaciones musicales cubanas mantenían una *esencia afro* que los africanos reconocieron de inmediato cuando pudieron escuchar por primera vez el son, el guaguancó, la guaracha y las guajiras en los años Treinta del siglo XX, gracias a los primeros discos que llegaron desde La Habana. Los pueblos de Congo, Senegal, Malí, Costa de Marfil y otros territorios, cuyos antepasados habían sido víctimas de la trata de esclavos, oyeron algo muy conocido en lo profundo de los ritmos sincopados de la música cubana, con su alternancia melódica entre voz y coro. Muy pronto los africanos empezaron a incorporar su propia música en los nuevos sonidos que llegaban de Cuba, con lo que comenzó una etapa nueva y apasionante de este intercambio cultural entre Cuba y África.



Así nació la salsa africana, y muchos cantantes del Continente negro empezaron a imitar el idioma español que oían cantar en los discos populares que se escuchaban en las fiestas y las salas de baile. Algunos de estos cantantes africanos tuvieron un éxito internacional, como Iba Loko fueron a Nueva York, y aquí mostraron a los latinos que vivían en EE.UU. el talento innato y la profunda comprensión de la música cubana que se expresaba en sus creaciones.

Con el tiempo, muchos músicos latinos empezaron a explorar y celebrar sus raíces africanas: se rescató el culto sincrético de la **santería** inspirada en las tradiciones africanas, al mismo tiempo que en la letra de las canciones proliferaban palabras y expresiones africanas.

Los africanos en Cuba

La presencia del africano en la composición étnica del pueblo cubano data de los primeros años de la Colonia, pero se hizo más notable a partir del incremento de la producción de azúcar a lo largo de los siglos XVIII y XIX. De hecho, entre 1512 y 1790 habían llegado a Cuba más o menos 100.000 esclavos negros. Pero entre 1791 y 1873 llegaron casi 900.000 esclavos africanos. En Cuba la esclavitud se abolió sólo en 1886. Esa deportación reciente explica por qué se han podido conservar bastante bien en la cultura afrocubana elementos de las religiones africanas.

Los principales grupos étnicos afros que se encuentran en Cuba son: los **Yoruba**, originarios del sur de Nigeria; los **Ewe-fon**, del actual Benin; los **Bantúes**, de Congo y

Angola; y los carabaiíes, de la región del río Calabar, en el sur-este de Nigeria, Desde los primeros años se fueron formando diferentes comunidades de negros agrupados en los llamados cabildos o cofradías. A través de ios cabildos los españoles pensaban controlar mejor la población esclava, pero de hecho los cabildos permitieron la conservación de algunos rituales transplantados de África al Nuevo Mundo. El musicólogo cubano Argeliers León explica el proceso de adaptación de las costumbres africanas al ambiente tropical de Cuba en los siguientes términos: "*Ante el desarraigo de su medio natural y social originario, el africano conservó fundamentalmente aquellos elementos culturales que le permitieron asirse a su pasado, a su historia, lo que constituyó para él el único vínculo consigo mismo (obviamente identificable ante el europeo opresor) y le significaba el único elemento de continuidad social y que permitía cierto sostén al grupo*". En relación más o menos directa con las prácticas religiosas, la música y la danza son expresiones fundamentales que permitieron que los esclavos mantuvieran su amor por la vida. Los tambores, los ritmos y las danzas que hoy asociamos con la música caribeña, comenzaron a usarse dentro de los rituales religiosos que muchos esclavos conservaron. Sin duda, la música ritual yoruba y conga tienen evidentes nexos con las formas profanas que se encuentran hoy en la música popular como la *rumbay* el *son*.

La santería cubana

La forma de resistencia cultural más importante y efectiva para los africanos transferidos a América fue mantener su religión de origen. Dado que era obligatorio participar en los ritos católicos, se produjo desde la colonia hasta el presente una religión sincrética y secreta, que combina las *creencias* cristianas con las africanas y las indígenas.

La Santería es la devoción a los Santos Católicos junto con sincretismo africano, o sea, una doble devoción. El esclavo africano llevado a América, veía una similitud entre sus espíritus u "Orishás" y lo que representaba cada santo católico. Al no poder hacer sus fiestas africanas, adoraban a los Santos de sus amos, los cuales se lo permitían, porque no entendían el verdadero sentido de estas devociones.

A diferencia de la Iglesia católica, la santería no tiene unos templos públicos. Cada familia, formada por el padrino y sus ahijados, forma una comunidad que se junta en las fiestas de los santos, con fechas católicas, para celebrarlos. Asimismo las "misas" son cánticos a los "Orishás", con tambores y danzas, con la finalidad de que el santo esté contento y baje con ellos a celebrarlo. Y efectivamente baja y posee a uno de ellos.

Los yorubas tienen el concepto de un creador - Olofin -, que puede equipararse en este aspecto con el Dios de los católicos. Olofin otorgó todos los poderes naturales a distintos orishás, con la autorización de intervenir en la vida de los hombres. Fueron los intermediarios entre los humanos y el Creador, a semejanza de los santos

católicos, personas que alcanzaron la gracia divina de hacer milagros para favorecer a los hombres, cuidar su salud, ofrecerles la victoria en sus luchas. Así, son similares el rey **Changó** yoruba, dueño del rayo, representado con el hacha y la espada guerrera, y la Santa Bárbara católica, guerrera también, representada con una corona de reina y una espada en la mano, a quién se invoca cuando truena.

Los orishás principales de la santería yoruba, conocidos como las Siete Potencias, son: **Changó**, el orishá del rayo y de la guerra (corresponde a Santa Bárbara), Elegua, el que abre los caminos (corresponde a San Antonio de Padua y al Niño de Atocha), **Oggún**, orishá del hierro (corresponde a san Pedro), Obatalá, orishá de la pureza (corresponde a Nuestra Señora de las Mercedes), Orula, orishá de la adivinación (corresponde a San Francisco de Asís), Ochún, orishá del amor (corresponde a la Virgen de la Caridad del Cobre), y Yemayá, espíritu de la maternidad y del mar (corresponde a la Virgen de la Regla o del Carmen).

En los cantos y bailes de la santería se utilizan los **tambores bata**. Los tambores batá son de dos parches, en forma de reloj de arena, que se percuten con ambas manos por los dos parches. Estos tambores deben ser ejecutados por hombres que conocen profundamente los toques para cada santo y sus variaciones, pues se interrelacionan unos con otros en una compleja polirritmia para expresar la comunicación con la divinidad

La comunicación con las deidades se producirá por la fuerza emotiva de los santos y toques y provocará el

resistencia contra la uniformidad de la cultura del 'Pensamiento Unico',

Canciones:

La canción "*Chango ta ven/*" es un canto ritual-festivo de la santería dedicado a Chango, el orishá del rayo y de la guerra. Se queda famosa la interpretación de la mítica Celia Cruz.

"**Elegua quiere tambo**" es una invocación a Elegua, el orishá litúrgicamente más importante, el primero a hablar en una consagración santera y el primero a comer (se le da coco). El origen africano de este culto es expresado explícitamente: "*Africa me da ja gran facultad para cantarle a mi orishá*", dice el texto.

"Canto a la **Vueltabajera**" habla de la necesidad de defender la cultura cubana frente a las influencias y la explotación extranjeras. El cantante **Alfredo Valdés** es uno de los vocalistas más importantes en la historia de la música cubana.

"**Son soneate**" es una canción de **Laba Sosseh**, africano, de (Sambia, que fue uno de los principales propulsores del gran intercambio de música entre Africa Occidental y Cuba. Se hizo famoso entre los latinos de Nueva York. Esta canción confirma su devoción al estilo clásico del *son* cubano.

En fin, "**Le monde est-fou**" ("El mundo está loco") es una reinterpretación de la canción "*Hasta siempre*", un tributo a Che Guevara compuesto por Carlos Puebla. El autor de esta reinterpretación es **Baila Tounkara**, de Mali, africano, descendiente de una larga dinastía de griots, los tradicionales músicos y narradores de

bello", y decía que para salvarse el pueblo negro de Jamaica tenía que mirar a Africa.

El culto rastafari se desarrolló en los años '30. Este culto se inspira en algunos pasajes bíblicos, mezclados con antiguas creencias de Egipto. Los seguidores de este culto dicen que esta religión tiene sus raíces en Egipto y en Etiopía.

Basándose en el relato bíblico de la visita de la reina de Saba (en Etiopía) a Salomón, dicen que la Reina de Saba, antes de visitar a Salomón, seguía la religión de los egipcios, que adoraban al Dios-Sol. Después de encontrar a Salomón, la reina se convirtió al judaísmo y convirtió a su nueva religión a todos los etíopes.

Después, gracias al eunuco convertido al cristianismo, del que nos hablan los Hechos de los apóstoles, toda Etiopía se convirtió al cristianismo, pero este culto conservó algunas creencias místicas del antiguo Egipto. El culto rastafari se llama así porque 'rastafari' era el nombre del último rey de Etiopía, coronado en 1930. Los rastafaris pensaban que este rey era el descendiente de Salomón y de la Reina de Saba, y creían que este rey negro iba a ser fuente de esperanza y liberación para todos los negros del mundo. Este rey (Hailé Selasié) fue matado en los años '70 durante una revolución comunista.

La espiritualidad del reggae

Generalmente se piensa que el término 'reggay' deriva de la expresión inglesa '*regular guys*' que quiere decir: 'gente regular', 'gente pobre', la 'gente del pueblo'. En efecto, Jamaica es una gran isla caribeña poblada principalmente por negros descendientes de esclavos, empobrecidos por las crisis agrícolas y encerrados en sórdidos guetos. Hasta el año 1962 Jamaica era una colonia británica. Los años '30 fueron años de protesta social: hubo muchas huelgas por parte de los negros que trabajaban en los cañaverales. La policía británica mató a cuatro de los trabajadores y muchos más fueron encarcelados. En este período, entonces, muchos negros que querían liberarse del sistema colonial se convirtieron a este nuevo culto, al rastafarianismo.

Este culto ve al sistema colonial opresor de los blancos como **Babilonia**. E invita a combatir Babilonia sin violencia, sino con la única arma del amor y del rescate

de las raíces africanas: los tambores de África llaman a la redención y anuncian la inevitable caída de Babilonia mediante una intervención divina.

Frente a una sociedad colonial que no respetaba la libertad y la identidad cultural del pueblo negro de Jamaica, el culto de Rastafari entró en el corazón de los negros más pobres ofreciendo esperanza, poder y salvación a quienes nada tenían.

La música del reggae expresaba este sentido de protesta y de esperanza. Hoy en día los seguidores del reggae ya no creen en las leyendas sobre que se basa el culto rastafari, pero siguen creyendo en el mensaje liberador de este movimiento: Babilonia es la estructura política que ha estado sujetando la raza negra hacia abajo por siglos. La música reggae quiere recordar a los negros su herencia, quiere invitar a los afroamericanos a mirar a África.. El mayor símbolo del culto rastafari son los tres colores rojo, negro y verde: el **rojo** representa la sangre de los mártires de la lucha negra para la liberación, el **negro** representa el color de los africanos, y el **verde** representa la belleza y la vegetación de Etiopía, la Tierra Prometida.

Para indicar la igualdad entre todos los seres humanos Bob Marley y otros seguidores del culto rastafari - en lugar de decir "Ustedes y yo" - utilizaban la expresión "Yo y yo", para indicar que no hay personas privilegiadas, que toda la gente es totalmente igual.

La música reggae alcanzó un éxito mundial a partir de los años '70. Cuando fue a Zimbabwe, en 1980, para celebrar la independencia de aquel país y el fin del

régimen racista, Bob Marley, jamaquino, descubrió que tenía más admiradores en Africa que en Jamaica.

El mayor cantante africano de reggae es Alpha Blondy, que dice que la música reggae ha tenido tanto éxito en África porque expresa el deseo de rescate de tantos jóvenes africanos: *"Cuando ves a 20.000 personas delante de tí en un concierto, te das cuenta que tienes una responsabilidad muy grande. La gente espera que tú digas ciertas cosas...Mi pueblo ha sido herido en su identidad. Esto es lo que expresa el reggae, y es por eso que hoy millones de jóvenes africanos escuchan el reggaé'.*

La música *reggae* generalmente es música rítmica pero no muy rápida, expresión a la vez de protesta y de mística.

Canciones:

"Soul Rebel" (*"Rebelde del alma"*) es una famosa canción de **Bob Marley**, que expresa la rebeldía del espíritu del amor.

"Jordán River", (*"El río Jordán"*) es un canto de **Burning Spear**, el más famoso cantante de reggae jamaquino después de Bob Marley. Esta canción habla de la llegada a la Tierra Prometida: habla del sufrimiento y de la herencia de la esclavitud, pero también de la esperanza de redención. Es una canción llena de espiritualidad.

"In Ghana" es una composición de Rocky Dawuni, africano, de *Ghana*. Esta canción fue escrita para celebrar el 40º aniversario de la independencia de Ghana,

y habla de la continua búsqueda de la libertad, una búsqueda que nunca termina.

"**Apartheid is nazism**" ("El apartheid es nazismo") es una canción de Alpha **Blondy**, de Costa de Marfil. Esta canción fue escrita cuando todavía no se había abolido el apartheid en Suráfrica: es un canto de protesta contra el régimen racista surafricano, y una invitación a EE.UU. para que ponga fin a este estado de sufrimiento para el pueblo negro de Suráfrica.

"**Jerusalem**" (Jerusalén") es otra canción de **Alpha Blondy**, un himno a Jerusalén, la Ciudad Santa, una invocación a Dios para que triunfe la paz.

D) MÚSICA AFROECUATORIANA

En Ecuador los negros desarrollaron dos tradiciones distintas en la Costa y en la Sierra.

La música choteña

La población negra del valle del Chota utiliza un equipo instrumental compuesto de instrumentos de sopro y de percusión extraordinariamente simples, obtenidos casi directamente de la naturaleza, sin mayor elaboración. Entre los instrumentos de sopro está la hoja de naranjo, los puros (calabazos), el tubo de fibra de cabuya y las flautas de carrizo.

Los instrumentos de percusión son la bomba, las maracas, la caja o tambor, el güiro o raspador y los platillos. La guitarra, aunque no es un instrumento de origen africano, fue incorporado hace muchos años en la música negra del Valle del Chota.

De todos estos instrumentos, la bomba es el más específico de la población negra de la Sierra. Se trata de un bombo pequeño, cuyo aro cilíndrico está hecho de madera de naranjo; ambos lados van cubiertos de cuero de chivo.

Las dos formas musicales propias de los negros de la Sierra son la bomba y las bandas mochas.

La banda mocha es un grupo orquesta compuesto de doce o quince músicos; su nombre se da por los instrumentos de soplo que la integran, en particular por los diversos tipos de puros, "recortados" o "mochos". La música interpretada por la banda es sólo instrumental; nunca se acompaña de voces. Se interpretan diversos géneros musicales: pasillos, cumbias, pero sobre todo "bomba", que es el ritmo tradicional de la región.

La música bomba, la expresión musical más característica de los negros del Chota, es interpretada normalmente por un trío o cuartel: una bomba, dos guitarras y en ocasiones maracas. La música bomba es esencialmenteailable. Son canciones relativamente más melódicas que la música instrumental de la banda mocha, pero con un inconfundible ritmo dado por la ejecución de la bomba.

El canto "Que viva la Virgen negra" está basado sobre un ritmo "bomba".

La música esmeraldeña

La música tradicional afroesmeraldeña se constituyó sobre la base de un equipo instrumental de origen claramente africano. Instrumentos de percusión y sonajeros (marimba, bombo, cununo, guasá, maracas)

formaban parte de la cultura material de algunas de las tribus originarias de la población negra que habitaron en un inicio Esmeraldas.

Las formas musicales propias de la música tradicional esmeraldeña surgieron también de las raíces africanas. Su riqueza rítmica es lograda mediante la ejecución de instrumentos de percusión, y también mediante la estructura de la composición coral, que en su propuesta, respuestas y repeticiones, refuerza la naturaleza rítmica de los temas.

Básicamente en Esmeraldas surgieron dos grandes tipos de expresión musical: la música de marimba, de carácter profano, y las canciones, principalmente "arrullos", de contenido religioso.

La música de marimba es interpretada por un grupo orquestal compuesto por una marimba, dos cununos, un bombo, guasas, maracas y voces. Es música para danzar, y su objetivo es festivo. Entre sus ritmos se encuentran: el bambuco, el patacoré, el mar afuera. Otros bailes de carácter alegres son el fabriciano y la calderona. De mayor cadencia son otros ritmos como el andarele, el torbellino, la polca.

Los arrullos pertenecen al ámbito de lo religioso. Los arrullos se cantan en velorios de angelitos, en fiestas de santos, nacimiento del Niño Dios, ocasiones en que los participantes cantan ininterrumpidamente.

El arrullo no es bailable, y es interpretado por un grupo de cantadoras más numeroso que el que forma parte de un grupo de marimba.

En cuanto a la forma musical, el arrullo posee fuerte contenidos mágico-religiosos: con el canto se busca "abrir el cielo" para la entrada del angelito, o "traer al santo a la fiesta" para agradecerle y para conseguir sus favores.

La marimba como símbolo de la identidad afro

El **currulao** es una danza de la música marimba que tiene raíces en la cultura Bantu y Mande en África Occidental. Por muchos siglos, el currulao fue una fiesta ritual 'profana' que se realizaba en las "casas de marimba" y que podía durar más de una semana. La marimba era la principal expresión cultural de los negros 'cimarrones' de Esmeraldas. Según el estudioso Whitten, hasta los años '60, en cada pueblo de Esmeraldas existía una casa de la marimba, que era el

centro de la vida social y cultural de los afroesmeraldeños. La marimba, de alguna manera, era el símbolo de la autonomía y del espíritu de libertad de los esmeraldeños, que por tres siglos lograron permanecer al margen de la influencia y del control de los españoles. Al final del siglo XIX, una ola de inmigrantes mestizos dio vida a una nueva clase política en Esmeraldas. Esta ola de inmigrantes provenientes de la Sierra y de Manabí cambió las prácticas de la población negra en la ciudad. Los nuevos ciudadanos mestizos de Esmeraldas, en efecto, no amaban la marimba y empezaron a imponer restricciones a las representaciones del currulao. En su novela *Juyungo*, Adalberto Ortiz habla de esta situación que se vivía en Esmeraldas en los años '40. Un policía de la novela proclama oficialmente: *"A partir de hoy se prohíbe danzar la marimba en la parte central de la ciudad, porque constituye un atentado contra el orden, la moralidad y las buenas costumbres de la gente civilizada"*. De hecho, por un largo período de la primera mitad del siglo XX, los marimberos no podían tocar en la ciudad. Así, poco a poco el currulao desapareció como evento social que involucraba a todo el pueblo, y el número de marimberos disminuyó. Parecía que la marimba iba a conocer un declino imparable. Pero a partir de los años '70 empezaron a nacer escuelas folclóricas y grupos profesionales de bailarines. Estas escuelas no recrearon el ambiente social del 'viejo' currulao, pero establecieron un nuevo contexto en el que la marimba podía volver a encontrar vida y sentido. Lo que el poder político hizo desaparecer renace ahora - con un nuevo significado - bajo la forma

de escuelas. Petita Palma, famosa marimbera, cuenta que en su juventud fue de barrio en barrio buscando niños para integrar su grupo de marimba, y al final logró reunir 172, con los cuales recorría la playa. Hoy los ve crecidos, llenos de conocimiento y haciendo parte de grupos representativos del folklore esmeraldeño.

El folklore, entonces, se ha vuelto en una forma de resistencia cultural: escuelitas de marimba están floreciendo en muchas partes del país; a través de ellas, el pueblo afroesmeraldeño quiere volver a afirmar su identidad. La importancia simbólica de la marimba resulta evidente también, como afirma el estudioso estadounidense Jonathan Ritter, mirando algunos murales de San Lorenzo. En uno de estos murales que representan marimberos está escrito: *"La identidad cultural es parte de una personalidad positiva"*. En el nuevo 'escudo' de la alcaldía de San Lorenzo hay una marimba debajo de una palmera, acompañada por esta inscripción: *"el símbolo de nuestro folklore"*.

Hoy en día marimberos como Papá Roncón y Petita Palma son reconocidos a nivel internacional.

A propósito de la actual importancia de la marimba, Jonathan Ritter comenta: *"5/ el currulao históricamente permitió la afirmación de una identidad cultural afroecuatoriana dentro de su misma comunidad, hoy su nueva representación folclórica es la proyección de una identidad política afroecuatoriana que quiere afirmar su especificidad y diversidad con respecto al Estado mestizo. Considerando que la económica de esta región se encuentra estancada y que la representación de los afroecuatorianos en las estructuras políticas del país"*

es todavía marginal, la marimba representa la columna vertebral de un espacio negro específico en la Esmeraldas de hoy".

En otras palabras, la marimba tiene hoy en día un significado político como símbolo de la reivindicación de un espacio cultural, territorial, espiritual y social propio y específico para el pueblo negro.

La canción "Como repicaba y tocaba esta marimba" es un ejemplo de marimba.

E) MUSICA AFROBRASILEÑA: LA SAMBA

Ei candomblé

El candomblé es un culto religioso, de origen africano, que incluye una gran variedad de ritos, según las naciones negras que lo practiquen: Ketu, Angola, Congo, Bantú, Xangó, etc.

El camdomblé 'moderno', así como lo conocemos hoy, nació después de la abolición de la esclavitud, en 1888. En efecto, cuando los negros abandonaron las plantaciones después de la abolición de la esclavitud, se agruparon en las colinas y linderos de las ciudades. Por una parte, ya no estaban integrados a la jerarquía de la familia patriarcal, por la otra, no se encontraban en una posición favorable para competir en el mercado laboral. En este contexto, los cultos del candomblé ofrecieron a los esclavos refugio y apoyo: llegaron a ser los principales instrumentos mediante los cuales la estructura comunal y los vínculos emocionales basados en la reciprocidad característica de la aldea africana, se

es ei semba,. danza de Angola. En origen, el semba se caracterizaba por el movimiento en que las parejas flotaban sus ombligos. Pero este movimiento - ombligado - tuvo que 'enfriarse', como explica Manuel Moreno, *"para tornar ei semba brasileiro' en negro-blanco"*, Mientras el semba fue danza de esclavos, poco a poco pasó a otros grupos, étnica y socialmente distintos. En este 'pasaje, ei movimiento inicial - la ombligada - fue gradualmente sustituido por gestos equivalentes, como el menear del pañuelo, la invitación mímica, el simple toque de pierna o de pie, etc.

La moderna samba nació oficialmente en 1917, cuando Donga, un "sambista", registró y grabó la música "*Pelo telefoné*" en su nombre y el de un compañero. Donga era de una familia de negros "bairanos" del "candomblé", La música "*Pelo telefoné*" es una creación colectiva de las ruedas de samba en la casa de Tía Ciata, una madre de santo, líder espiritual de un centro de "candomblé", lugar que abriga al mismo tiempo tanto la familia de la madre de santo, como a agregados, parientes, personas ligadas directamente a la producción del culto y, de acuerdo con su calendario festivo y religioso, reciben a los invitados y creyentes.

En la casa de Tia Ciata se celebraban numerosas fiestas y reuniones en que se mezclaban música, danza y discusiones sobre temas religiosos. Esta casa, entonces, podría considerarse como una metáfora viviente de la forma en que la población *negra*, mediante una nueva formulación de sus tradiciones musicales, negoció su incorporación a la vida urbana, y así intentó imponer su presencia como colectividad. Esto sugiere una alteración del orden social: la música se convierte en un medio para ingresar a la estructura social establecida.

De hecho, para los negros discriminados en el trabajo y en la educación, la samba se tornó como una queja de la vida al margen de la sociedad.

En este aspecto, Itamar José de Oliveira nos dice que la música popular brasileña, desde sus orígenes, guarda una enorme tradición de crítica al poder. "*Durante la década de los 20, las principales campañas políticas realizadas*

en Brosij; fueron objeto de divulgación por medio de canciones difundidas sobre todo durante el carnaval. La Canción carnavalesca está llena de ejemplos de sátiras, críticas, reivindicaciones y lamentos de la población de Río de Janeiro"

El "misterio del samba"

Los expertos en la cultura brasileña hablan de "misterio do samba" para referirse al rápido cambio de la posición de la samba en el panorama cultural brasileño, cuando pasa de ser un género musical despreciado e incluso perseguido policialmente, en las tres primeras décadas del siglo XX, y se convierte, al final de los años 1930, en el más expresivo símbolo de la identidad nacional brasileña.

Tal misterio se genera en la perplejidad provocada cuando se intenta entender cómo un tipo de música producida por negros y mestizos de Rio de Janeiro, habitantes de "favelas", barrios populares y suburbios, fue tan eficaz y rápida en la conquista de la hegemonía cultural de la ciudad. Las proporciones de este misterio crecen todavía más si tenemos en cuenta que, para la mayor parte de las elites brasileñas de inicios del siglo XX, negros y mestizos eran parte de razas humanas degeneradas, con las cuales sería imposible construir una nación moderna y civilizada según los patrones de Europa, razón por la cual estas mismas elites clamaron por el "emblaquecimiento" del país a través de la inmigración de trabajadores europeos.

Probablemente, una no pequeña parte del "misterio do samba" se debe a los desfiles de las escuelas de samba, cuando los grupos más pobres de la ciudad de Río, con una organización extraordinaria e inexistente en cualquier otra institución brasileña, se exhiben para el Brasil y para el mundo, haciendo lo que es considerado "el mayor espectáculo de la Tierra". Es evidente que unos lugares y unas personas capaces de inventar, reproducir y perfeccionar un espectáculo de tan gran complejidad y profundidad artística - coreográfica, escenográfica y musical - deben tener algún atractivo para la geografía urbana, histórica y cultural.

El significado del carnaval

Las escuelas de samba nacieron en Río a partir de los años '20, y desde entonces realizaron sus desfiles durante el carnaval, a tal punto que hoy en día decir samba y decir carnaval es la misma cosa.

Como explica Nelson Fernandez, la fiesta es una de las más profundas y permanentes necesidades de la sociedad humana, instrumento y realidad de aquellos ideales más recónditos de la civilización, es decir, un instrumento por promover "el cielo en la tierra", "la vida ideal de la gente", la misma vida al revés. La fiesta es el tiempo de la buena comida, de la risa, de la abolición provisional de todas las jerarquías, de los artificialismos y limitaciones que separan a los hombres en el tiempo normal de la vida ordinaria.

Las escuelas de samba tienen el objetivo supremo de promover "el mundo al revés", exhibiendo esta profunda

necesidad de los hombres. Es apasionante mirarlas como son: un gigantesco esfuerzo colectivo de los grupos más despreciados de la sociedad carioca, que transforman sus míseros recursos en grandes obras para ofrecerlas a toda la ciudad, saliendo de sus barrios, suburbios y favelas para conquistar el carnaval, la plaza pública, la *escena* culta y civilizada de la ciudad. Con su música, sus instrumentos de percusión, sus cantantes, sus fantasías, sus alegorías, sus coreografías, escenifican un enredo, cuentan una historia con su propia visión de la gente, de los grandes hechos nacionales, de la política nacional e internacional.



La democracia racial

En Brasil existe el mito de la democracia racial: 'El racismo en Brasil no existe', repiten muchos brasileños. En realidad, el pueblo afrobrasileño sigue siendo discriminado en muchos aspectos. En este contexto, el

carnaval representa el sueño de una verdadera democracia racial: durante el carnaval verdaderamente no existe ninguna discriminación contra los negros.

Por eso algunas escuelas de samba persiguen un explícito objetivo político, como el grupo Olodum. Creado en Bahía en 1975, este grupo, como ellos mismos dicen, *"es una entidad en busca de la recuperación de los valores y de la preservación de la Cultura Negra, y tiene a la lucha antirracial como uno de sus principios fundamentales"*. En 'Samba rap', por ejemplo, grabada en 1995, Olodum celebra los 300 años de la muerte de Zumbi, rey del Quilombo de Palomares. Olodum es una abreviación de 'Olodumaré', el Dios de todos los dioses en la religión yoruba del Camdomblé. Olodum se hizo conocer internacionalmente como un redoble de tambor para los derechos de los negros en Brasil.

Canciones

Un sector donde la democracia racial se ha indudablemente realizado en Brasil es el de la música. De hecho, hace años que entre los cantantes brasileños más conocidos a nivel nacional e internacional están incluidos muchos afrobrasileños, entre ellos Gilberio Gil y Milton Nascimento.

"Sentinela" es una canción de **Milton Nascimento**. Escuchando la estupenda voz de este cantante, mons. Casaldáliga decía- *"Canta Milton, y no es posible que las estrellas sigan impasible"*. Esa canción Nascimento la canta en un velorio, recordando las enseñanzas del difunto Francisco, un amigo suyo. Esta canción expresa

ei profundo sentido de unión vida-muerte típico del pueblo nfrvi "*7 muerte no va a llegar si la gente – en la hora de unir sus caminos en uno solo – no se desvía*". Ei muerto sigue vivo como antepasado si unimos nuestro camino al suyo y recordamos su vivencia y sus eneñanzas. Nana Caymmi acompaña a Milton Nacimiento. "**Desde que o samba é samba**" es una canción de Caetano Veloso, que canta junto al cantante afrobrasiiieño **Gilberto Gil**.

En fin, '**Procissao**' ("Procesión") es otra canción de **Gilberto Gil**, donde el compositor describe una procesión religiosa cuyos participantes son pobres "*que viven penando en la Tierra, esperando lo que les prometió Jesús, una vida mejor*". Los políticos prometen muchas cosas, pero nunca mantienen sus promesas: los pobres siguen siendo pobres. "*Pero si Jesús existe*", concluye Gil, "*tarde o temprano todo eso va a acabar*".