

libro investigación **ensayo** crónica crítica

**Lauro Ayestarán**

# Introducción a la música afro-uruguaya

*El Día*, año XVII, n° 823, Supl. dominical, 24-x-1948, Montevideo, Uruguay.

## Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.
2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:
  - el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.
  - el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.
3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.
4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.
5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.
6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:  
[consulta@cdm.gub.uy](mailto:consulta@cdm.gub.uy)

## CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)

## DEL FOLKLORE MUSICAL URUGUAYO

# INTRODUCCION A LA MUSICA AFRO-URUGUAYA

UNO de los problemas más profundos y complejos de la musicología americana es, sin duda, el que plantea la inmigración de la música africana llegada al continente con la sombría corriente de la esclavatura. Se confunde comúnmente la disposición del africano para volcarse hacia determinadas formas rítmicas melódicas o coreográficas ya existentes en el nuevo mundo y el acento o "pigmento" que imprime en ellas, con aquello que trajo consigo desde su país natal.

El negro trae un vasto repertorio de posibilidades o condiciones más aún que un vasto cancionero o un rico stock de danzas.

Trae un espíritu más que una música, porque a menos que se reproduzca en el nuevo ambiente — América en este caso — al que ha sido trasplantado, el mismo conjunto de condiciones que hicieron posible su externación en la selva africana, el hecho musical no se reproduce intensivamente y sólo queda relegado a una nostálgica reminiscencia sin proyecciones socializadoras. Y no es necesario forzar las

conclusiones para darse cuenta de la diferencia que había entre las plantaciones coloniales de América y el verde y libre ámbito selvático del llamado "continente misterioso" en el siglo XVIII.

Y así como hoy las corrientes inmigratorias de españoles e italianos, por ejemplo, sólo muestran sus danzas vernáculos una vez al año en las romerías gallegas o en los campos de recreo asturianos andaluces o euskaldunes, y el resto del año ese mismo inmigrante baila las danzas de su hora — anteayer la contradanza y el minué, ayer la polca, la mazurca y el chotis, y hoy el tango y los bailes modernos — así también el africano sólo en reunión secreta recuerda sus rituales ancestrales y ante los blancos deja aflorar una suerte de versión pigmentada de la contradanza o el minué unida a una escena africana que recuerda la coronación de los Reyes Congos. A esto último le llamaron Candombe los viejos memorialistas y viajeros, y de la confusión de ambas expresiones surgieron luego las más peregrinas teorías acerca del origen de ciertas formas del baile social.

Hay una razón todavía más fuerte que impide la comunicación de sus danzas africanas al colono americano: la mayor parte de ellas son litúrgicas, es decir, aplicadas al culto de una religión, razón de más para que no se manifiesten a los que no pueden hallarse iniciados en ella, tratándose de un estadio religioso secreto y hermético.

Existen, pues, dos corrientes en el orden de la música afro-uruguaya, continuación la segunda de la primera. La inicial es secreta y está constituida por la danza ritual africana sólo conocida por los iniciados, sin trascendencia socializadora y desaparece cuando muere el último esclavo llegado del otro continente. La segunda es superficial — superficial en el sentido de su rápida y extendida afloración — y fuertemente colorida; en el siglo XVIII constituyó la comparsa que acompañaba a la custodia en la festividad de Corpus Christi, organizó luego la "calenda", "tango", "candombe", "chicha", "bámbula" o "semba" que se bailaban entre la Navidad y el Día de Reyes alrededor del 1800 y

se transformó por último en la comparsa de carnaval de las sociedades de negros desde el 1870 hasta nuestros días.

En 1760 el Cabildo dispone que se paguen varios pares de zapatos ligeros de badana para "los bailes de los negros" en la Procesión del Corpus. En 1816, durante las fiestas mayas del período artiguista, el Gobierno dispone que los negros realicen públicamente sus danzas para "explicar su festiva gratitud al día". En 1870, las "sociedades de negros" recurren a los maestros italianos radicados en Montevideo para que éstos escriban las músicas que han de cantar en el carnaval. Convergamos en que todo esto muy poco tiene que ver con la auténtica música africana.

Se observan, sin embargo, dos o tres evidentes proyecciones de esa corriente secreta hacia la segunda corriente exterior y difundida. En primer término, un instrumento: el tamboril, de riquísima rítmica y sueltos estríbillos cantados que sobreviven en un mundo que les es extraño. Desde el punto de vista coreográfico, un paso: el airoso "paso de candombe" que tan estupidamente captó el pincel de Pedro Figari y que consiste en una marcha nada desordenada por cierto, moviéndose de izquierda a derecha y viceversa, la cabeza erecta, adelantando un poco los hombros y hundiendo y sacando hacia afuera el vientre: en pocas palabras: ondulando el cuerpo no como la espiga por la acción de la brisa sino como la serpiente ante la flauta del encantador. Hay fundamentalmente, pues, una disposición o actitud negra que se revela en esos pasos de danza y en una evidente tendencia selectiva hacia la síncopa, tendencia común por otro lado, a muchos otros pueblos, entre ellos al incaico nada menos, cuyos "pies" son más o menos los mismos.

Pero no queremos apresurar conclusiones. Veamos primero qué grandes líneas generales ostenta la música africana. Los trabajos musicológicos a este respecto no son por cierto muy completos. En África se reproduce el mismo fenómeno que en América: referencias apresuradas de viajeros de planta leve y visión poco penetrante. En la actualidad poseemos un buen trabajo en el libro de Stephen Chauvet "Musique Nègre" editada en 1929 que trae numerosas pautaciones. No es por cierto algo exhaustivo sobre el tema, pero en él se recapitulan seriamente todas las aportaciones anteriores y el autor llega a prudentes y lógicas conclusiones emanadas de un prolijo estudio. Chauvet demuestra que la música negra africana — especialmente la de las regiones ecuatoriales de donde proviene la más fuerte corriente de esclavatura al Uruguay — está concebida sobre la base de motivos muy cortos, repetidos hasta el cansancio. Asegura además que en tanto en la civilización occidental predomina desde hace casi un milenio la armonía, en la música negra, salvo excepcionales marchas paralelas de dos, tres y hasta cuatro voces, reina soberanamente el concepto de la melodía pura. Es frecuente — agrega — el empleo de la síncopa, golpeando las manos en el tiempo débil. En cuanto al concepto coreográfico, el sentido de la pareja no está presente en las danzas sagradas, razón por la cual la supuesta lubricidad de la danza africana sea pura imaginación; por lo general danzan los hombres solos; a veces hombres y mujeres pero sin reconocerse en pareja; en suma: práctica constante de la "danza colectiva". Lo más frecuente es la acción simultánea de cantos, danzas y ejecución de instrumentos; pocas veces se canta solo o se tañe solo. Por último le advierte al lector esto que quizás pueda extrañar a aquellos prevenidos por las teorías que corren desde hace años sobre la música africana: "Nada menos específicamente negro, nada menos parecido a la verdadera música negra, mejor dicho, a la música del África, que el Jazz".

Y bien: si cotejamos seriamente esta música africana con lo que resta en el Uruguay de la antigua corriente de la esclavatura negra, muy pocas relaciones podremos hallar entre ambas. Sin embargo es evidente que las dos corrientes de la música afro-uruguaya presentan puntos de contacto entre sí. Más aún, la corriente exterior, decíamos, parece ser una aforación deturpada de la ritual e interior, con aplicaciones de toda la realidad musical circundante que se confunde estrechamente con ella.

La presencia de una fuerte música negra en nuestro vecino Brasil o en Cuba ha hecho que se intentara aplicar idénticos criterios metodológicos para estudiar la música negra en el Uruguay. Hay numerosos factores que impiden homologar estos hechos por más que la similitud del Candombe con las Congadas y Cucumbís sea evidente. Entre los más importantes se destacan dos: uno que constituye nuestro or-

gullo y es la temprana abolición de la esclavitud con respecto a esos países; el otro radica en que los negros y mulatos constituyen actualmente el 3 por ciento de la población del Uruguay, en tanto que en el Brasil, por ejemplo, el 33 por ciento. Hay sin embargo en aquellos dos países una noble corriente de estudio científico del aporte musical del negro, en tanto que en el Uruguay exceptuando los excelentes libros de Pereda Valdés y el simpático pero muy discutible de Vicente Rossi "Cosas de negros", muy poco se ha avanzado al respecto.

A todo esto debe sumarse otro hecho que distingue el carácter de la esclavitud en nuestro país con respecto a otras del continente y radica en el tratamiento bastante considerado — felonía más o menos — que recibieron en nuestro medio por parte de sus amos. No existió en el Uruguay una explotación intensiva de la agricultura: no hubo "fazendas" ni ingenios. La ganadería, primariamente dirigida, estaba a cargo del campesino criollo y del gauderio menos rebelde; excepcionalmente el negro interviene como tropero o domador. El único lugar donde pudo haberse hecho cruel la esclavitud fué en el saladero colonial, pero tampoco fueron muy numerosos. Al esclavo se le confiaban los menesteres domésticos en las ciudades, que absorbían la mayor parte de ellos, o las livianas tareas de una chacra incipiente, gozaba de la confianza de su amo en razón de sus muchas virtudes — de fidelidad entre otras — y llevaban el apellido del patrón. Muchos de los nombres de la Patria Vieja se perpetúan hoy a través del hombre de color. Y como su ritual cumplía además una función de agrupamiento solidario de tribu frente al opresor, es lógico que se diluyera lentamente y no tuviera ya significado en horas menos amargas.

Se ha publicado en estos últimos tiempos un documento de trascendental importancia sobre el desarrollo y significación del Candombe que viene a confirmar plenamente nuestras aseveraciones. En 1934 la investigadora Nancy Cunard editó en Londres una vasta antología del arte negro y para su capítulo dedicado al Uruguay solicitó la opinión de Marcelino Bottaro, escritor uruguayo de la raza negra, sobre el ritual del Candombe. Bottaro, fallecido hace poco a una edad avanzada, envió a Nancy Cunard una página amarga sobre el significado de esta expresión que fué traducida al inglés y vio la luz de este libro que lleva el ancho título de "Negro".

Sostiene Bottaro que el Candombe fué una degeneración de los simples e inocentes ritos africanos y que su realización no tenía otra finalidad que la de un sucio comercio de baratijas, en el cual entraban por partes iguales la sagacidad de las gentes de color para "hacerse de unas monedas" y la estupidez del blanco para dejarse esquilmar creyendo que en el Candombe iba a hallar una fuerte nota de puro carácter típico.

En ese sentido, levanta un tanto el velo del valor y significación de las danzas negras en el Uruguay y nos habla de tres etapas bien diferenciadas. La primera sería la de la auténtica danza negra. La segunda, la formación del Candombe en el cual se aprovechan y asimilan todos los elementos blancos. La tercera sería la degeneración del Candombe alrededor del 1880 que fué combatida hasta por los propios negros de sensibilidad y cultura.

Con respecto a la primera dice Bottaro estas bellas palabras: "La representación de sus ritos, más comúnmente llamada Ceremonias, es muy simple y muy alejada de todo sobrenaturalismo. Los ritos pueden reducirse a primitivas invocaciones, ruegos, súplicas, ofrecidos de perfecta buena fe a los dioses primitivos y mezclados a veces con lentos cantos guerreros, recordando la vida de las tribus. Estos cantos y oraciones eran siempre acompañados de contorsiones y gritos de admiración o sorpresa, que correspondía perfectamente a los sonidos emitidos en el "Macú" — tambor grande — a los que se añadían los estridentes sonidos derivados de los huesos, pedazos de hierro y varios metales, instrumentos por medio de los cuales los negros reconstruían lo mejor que podían las costumbres que se observan en las selvas del África tropical. Y era esta gran alma de la raza africana, sencilla y pura, la que daba origen a esas leyendas absurdas y escalofrantes. Pretendiendo saber los rituales practicados por los africanos en sus reuniones, varios escritores, de acuerdo con los propios negros del Río de la Plata, han sostenido que sus dioses se identificaban con los santos del calendario de la Iglesia Romana; pero no era así... "Aquellos que sostienen en sus crónicas que los africanos no tenían figuras de sus dioses patronos, deben haber cono-

cido muy pocos lugares de reunión, pues en muchos de ellos había imágenes en las que se adoraba a los dioses del África lejana. Trataremos de enumerar aquellos sitios de reunión que recordamos mejor. Los "Magises" era una de las más temibles sectas, no tanto por la naturaleza de hierro de su organización, sino por las absurdas leyendas que se contaban acerca de ellos por sus ceremonias y misteriosos rituales; era una secta que tenía muchas subdivisiones y un gran número de lugares de asamblea; sus imágenes realizadas por crudos artistas, representaban a los dioses "Magis" que estaban completamente diferenciados entre sí por sus características físicas lo mismo que por sus ropas y atributos. No sé si una ley atávica o una concepción artística era que la deformidad fuese una característica digna de la deidad. Los Congos conocidos con los nombres de Bengales, Luandas, Minos, Melombes, y

luego toda clase de divisiones en sus organizaciones y los que oficiaban, empezaron como curas limosneros hasta transformarse en representantes terrestres de sus deidades. Con respecto a estas adaptaciones y jerarquías debemos decir que ello dió lugar a su desmembramiento. Sórdidos intereses materiales, pues, tuvieron buena parte en esto; lo mismo que las ambiciones de ganancias de los iniciados. Pero mucho más que estos defectos o aspiraciones humanas lo que destruía a estas organizaciones seudo-religiosas era la abierta oposición de los negros montevideanos de alguna cultura cuya acción empezó en el año 1860 a 1862 y culminó en 1871 con la publicación del primer diario escrito para los descendientes de los africanos de Montevideo, *La Conservación*, en el que se proclamaba desde las columnas editoriales la necesidad de terminar de una vez con estas farsas que no eran religiosas, estas prácticas que

las tiendas. Mientras tanto desapareció la fe nativa y la delicada y simple armonía de las danzas africanas".

Estas páginas de interpretación del candombe escritas por un hombre de la raza, vienen a corroborar nuestra opinión acerca de su coreografía y de su significación social y religiosa. Lo que hoy conocemos por Candombe a través de los cronistas del siglo XIX — Isidoro De-María especialmente — no es más que la segunda etapa de la evolución de las danzas negras en todo el continente, cuando el negro añade a las formas coreográficas suyas, algunas figuras de la contradanza o la cuadrilla del blanco.

Sin embargo, pese a Bottaro, ésto es lo más interesante de toda la teoría del Candombe. Si la danza africana hubiera permanecido intacta al trasplantarse de un continente a otro, no hubiera tenido justificación en el nuevo ambiente. Se pierde el antiguo ritual, se pierde la antigua mu-



Fase de Candombe. Oleo de Pedro Figari.

Obertoches, servían a un mismo dios en sus cultos y prácticas religiosas. La forma corporal y la vestimenta de sus santos patronos diferían tanto entre sí como en el caso de los Magises. Los Mozambiqueños, que habitaban en todas partes del barrio del Cordón y que no eran menos numerosos que los ya mencionados, tenían sus propios ritos y adoraban a un solo dios pero representado en formas corporales distintas. En algunas reuniones este dios era un guerrero armado, en otras un gentil pastor y en otras se representaba bajo formas apenas definidas. Aparte de los Magises todas las reuniones observaban en sus ceremonias los mismos rituales, es decir, cantos, bailes, etc., con el obligado repiquetear de tamboriles".

La segunda etapa del ritual africano que configuraba la organización del Candombe propiamente dicho está analizada con precisión por Bottaro: "los adeptos crearon

no obedecían a ningún principio lógico y que servían para indicar los puntos de reunión donde el elemento negro se reunía para "aumentar la población de los conventillos". Este era el grito de *La Conservación* contra la práctica de sus mayores". La tercera etapa de degeneración total del Candombe sufre esta violenta diatriba por parte de Marcelino Bottaro: "Las reuniones que habían sido como quien dice los humildes santuarios de religiones desconocidas, se transformaron en indignas cuevas de gitanos, desde el exagerado color local hasta el intento de adivinación del porvenir, incluyendo las peores y más inmorales imposturas. Era el paraje más apropiado para la gente supersticiosa donde se practicaba la escuela de imposturas de "amor y fortuna" y "cúralo todo"; con su mezcla de hierbas y yuyos para hacer infusiones y breviales y la manipulación del "mambise" — hiel de oveja — dentro de

sica africana, pero como sobrevive el elemento humano, éste va a dar su interpretación de las danzas de la época unida al recuerdo de la coronación de los Reyes Congos. Esto fué para nosotros el Candombe que se gesta lentamente a fines del siglo XVIII y que muere alrededor de 1870 pero que lega a la posteridad el bello detalle coreográfico de su "paso", algunos de sus personajes y sobre todo un instrumento privativo, el tamboril, con una rítmica riquísima que puede ser la surgente de una gran forma culta en un futuro, toda vez que es aún hoy un elemento en plena vigencia que está esperando al gran compositor que lo universalice.

Laura AYESTARAN.

(Especial para EL DIA)