LA MUSICA Y LA DANZA EN EL ARTE AFROCUBANO

Roberto Herrera
Central Michigan University

Con la extinción de los indios en Cuba y en el resto de las Antillas, a fines del siglo XVI y principios del XVII, se dio inicio al comercio y trata de esclavos africanos, que venían a sustituir la fuerza laboral que los indígenas habían aportado hasta entonces. Esta política, pues, fue la que determinó la importación de esclavos en grandes cantidades y la que trajo como consecuencia que, con el paso de los años, la cultura antillana se fuera convirtiendo en una cultura mulata, es decir, el producto de la mezcla o conjunción de los elementos culturales blancos con los africanos.

Una de las razones que motivó esa mezcla de elementos culturales fue, sin lugar a dudas, el hecho de que los esclavos procedentes del Africa fueron mejor tratados en las islas antillanas que en los Estados Unidos de América, por ejemplo. Por lo tanto, si bien es verdad que la esclavitud es una institución censurable desde cualquier punto de vista, no solamente por los sufrimientos físicos que ocasiona, sino también por los morales, dicha esclavitud no tuvo los mismos rasgos característicos en todos los países, como hemos indicado anteriormente. Como afirma Hortensia Ruiz del Vizo en su **Antología** titulada **Poesía negra del Caribe y otras áreas**, dicha esclavitud, «como toda institución humana, recibió las características especiales que dimanan de los hombres que estuvieron en contacto con ella. Por eso fue una cosa en los Estados Unidos: crueldad sin límites; el negro reducido a la categoría de las bestias; doctrinas justificativas del sistema esclavista basadas en los textos bíblicos y en la catalogación del negro como un ser no humano. Por eso fue otra cosa en las colonias españolas del Nuevo Mundo. En efecto, los españoles estaban desde luengos años acostumbrados al trato con negros. Y con hombres de piel oscura, España vio a éstos, a los hombres de piel oscura, levantar una civilización, un imperio árabe, que ha sido de los frutos más importantes que en el terreno cultural ha tenido la humanidad» [1].

Tenemos que tener en cuenta, en primer lugar, la proximidad geográfica de España a Africa, de donde está separada solamente por el estrecho de Gibraltar, lo que ha hecho que muchas veces se haya considerado a la Península Ibérica como una prolongación del continente africano. En segundo término debemos señalar que España fue la provincia más importante del Imperio Romano y que por ese motivo se convirtió en

[1] Hortensia Ruiz del Vizo: **Poesía negra del Caribe y otras áreas**, Ediciones Universal, Miami, Florida, 1972, pág. 7.

BOLETÍN AEPE Nº19, OCTUBRE 1978. Roberto HERRERA. LA MÚSICA Y LA DANZA EN EL ARTE AFRO
Centro Virtual Cervantes

cuna de filósofos y de emperadores. Dicho Imperio, por otra parte, llegó a considerar ciudadanos romanos a todos los hombres que vivieran bajo el solio imperial y creó, además, un derecho de gentes que fue un cuerpo de leyes antidiscriminatorias, y según las cuales todos los hombres eran iguales ante la ley. Y, por último, España fue la nación donde se enraizó más profundamente el cristianismo, con su prédica de igualdad suprema entre todos los hombres y con un sermón como el de la Montaña, preocupado por el hambriento y el desvalido. Por todas estas razones, el negro «en estas tierras hispánicas del Nuevo Mundo —como nos dice Hortensia Ruiz del Vizo—, aunque sufrió sin límites, obtuvo, sin embargo, consideraciones y derechos que no existieron en las tierras del Norte, centro de una civilización discriminatoria, donde los hombres, de acuerdo con el credo calvinista, eran divididos en dos categorías: los elegidos del Señor y los no elegidos. Entre estos últimos estaba el negro» [2].

Precisamente por esta falta de prejuicios raciales que existieron en otras conquistas fue posible que los españoles y los portugueses se mezclaran con los pueblos indios primeramente y con los elementos negros posteriormente, dando origen a la población mestiza de nuestros países, que en el archipiélago antillano es predominantemente mulata.

Además de todas las ventajas y consideraciones especiales que tuvieron los esclavos africanos en tierras de América, conviene señalar también el hecho de que los mismos no fueron privados de sus raíces culturales, ya que España les permitió que conservaran su religión y el tambor, que eran dos elementos importantísimos de su mundo africano, así como su música y sus danzas, que eran parte esencial de su vida espiritual, todo lo cual dio lugar, años más tarde, al surgimiento del arte afrocubano, del que nos ocuparemos a continuación, especialmente en sus modalidades de la música y la danza.

Ha sido el notable escritor Janheinz Jahn, especializado en estas cuestiones, el que ha señalado acertadamente que al vudú haitiano corresponde en Cuba la santería, más o menos. Según él, «los esclavos que en otro tiempo fueron llevados a Cuba procedían sobre todo del Africa Occidental, aunque la mayoría no vino del Dahomey, sino del país yoruba. A los afrocubanos aborígenes del país yoruba se les llama en Cuba lucumí o nago» [3].

Para Frobienius, la santería, que no es más que el reflejo de la religión yoruba, puede compararse con el sistema religioso de la antigüedad, y el ilustre escritor cubano Fernando Ortiz abunda también en estas mismas ideas. Lo cierto es que esta religión tiene un gran número de bailes y danzas rituales o del culto a los distintos dioses que han dejado sentir su influencia en el folklore, que posteriormente fue recogido bajo la denominación de arte afrocubano o afroantillano. Esta música folklórica, que con tan acertada precisión nos ha descrito y transcrito el propio Fernando Ortiz en su conocida obra **La africanía de la música folklórica de Cuba**, constituyó la base de la revolución musical que se produjo en Cuba allá por los años 26 y 27, más o menos, que fue la fecha en que cobró auge el llamado movimiento vanguardista.

---

[2] **Ibid**, págs. 8 y 9.

[3] Janheinz Jahn: **Muntu: Las culturas neoafricanas**, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1963, página 82.

BOLETÍN AEPE Nº19, OCTUBRE 1978. Roberto HERRERA. LA MÚSICA Y LA DANZA EN EL ARTE AFRO
Centro Virtual Cervantes

Francisco Ichaso, otra gran figura de las letras cubanas, en su libro titulado **Defensa del Hombre,** ha dicho que «por mucho tiempo nuestros artistas y críticos desdeñaron el arte negro. Los mismos modernistas vieron en el negro un elemento decorativo, pero nada más. Era una discriminación estética pareja a la social: tan injusta la una como la otra» [4]. Y el propio Ichaso se pregunta: «¿A qué se debía esto? Simplemente, a un viejo y enquistado concepto del arte. Para nuestros abuelos había un arte distinguido y un arte vulgar. Un arte con mayúscula y un arte con minúscula. El primero era patrimonio de los hombres cultos. El segundo, bagaje miserable del pueblo. ¿Y qué era, en fin de cuentas, el arte distinguido? Un arte meloso, sensiblero, artificial. En la música es donde mejor se observa esto. Nuestros músicos prescindían del aporte negro para cultivar una especie de **cubanismo blanco:** el punto criollo, el zapateado, la guaracha, el bolero. Estas formas se prestaban, mejor que los ritmos negros, para construir un tipo de melodía edulcorada, de neta factura italiana, en que languideció durante mucho tiempo nuestra música» [5]. Continuando el análisis de tan interesante tema, Ichaso nos indica que hasta razones morales se alegaban para eludir lo negro en nuestro arte musical. Existían por aquella época muchos músicos y musicólogos, que defendían ardientemente los fueros del arte distinguido y que se lamentaron, en más de una ocasión, de los extravíos de nuestras danzas tradicionales al ponerse en contacto con la rumba, de movimientos lúbricos y procedencia africana, según ellos. Era natural que, con tales objeciones, tardara la música negra en obtener carta de ciudadanía artística. Fue necesario para que esto ocurriera que se produjera la fundación de la Orquesta Filarmónica de La Habana, que el 8 de junio de 1924 ofreció su primer concierto. Figuraba como primer violinista de dicha orquesta el que después se convirtió en su director, el inolvidable maestro Amadeo Roldán, que tenía ya por aquella época algunas composiciones escritas sobre temas negros, recogidos en sus fuentes originarias, y que, desde un principio, hallaron ambiente acogedor entre los fundadores de aquella institución musical.

Hasta el año 1926 no estrenó Roldán su primera obra, titulada **Obertura sobre temas cubanos.** «Una obra de tanteo, en que el motivo afrocubano aparece tímidamente soslayado. Una obra como para explorar el terreno y anunciar, por anticipado, que el músico estaba en posesión de una técnica nueva, lo suficientemente flexible para amoldarse a las exigencias de una música que, por su tectónica original y su frenesí rítmico, parecía rebelde a toda estructuración armónica» [6].

Justamente un año después dio a conocer el maestro Roldán su primera obra francamente negra: los **Tres pequeños poemas.** Su tercer tiempo, sobre todo, era ya un espécimen enérgico del nuevo mensaje. En esta obra el compositor nos lleva de la mano del ritmo a una fiesta ñáñiga. En torno al teke o fetiche, circundado de primitivas ofrendas, la multitud danza poseída de extraño delirio. La fiesta crece. El ritmo adquiere progresivamente una inusitada violencia, hasta que al llegar al paroxismo la estructura armónica simula desmoronarse. Pero la forma no se pierde; el músico es dueño de ella. Roldán se nos reveló en esta obra como el primer compositor cubano que exaltaba a un rango sinfónico los motivos negros. Pero esta revolución musical, al igual que el

---

[4] Francisco Ichaso: **Ensayo cubano: Defensa del hombre,** Editorial Trópico, La Habana, 1937, pág. 198.

[5] **Ibid,** págs. 198 y 199.

[6] **Ibid,** págs. 200 y 201.

BOLETÍN AEPE Nº19, OCTUBRE 1978. Roberto HERRERA. LA MÚSICA Y LA DANZA EN EL ARTE AFRO
Centro Virtual Cervantes

Romanticismo, necesitaba su **Hernani,** y lo halló, sin lugar a dudas, en el ballet. **La Rebambaramba,** tal vez por lo que su nombre implica de tremolina y escándalo. Por lo pronto, algo así se armó entre nuestra crítica conservadora al estrenarse esta obra en agosto del año 1928. Ichaso nos dice en su obra antes citada que: «en **La Rebambaramba,** ballet compuesto sobre un escenario de Alejo Carpentier, los ritmos afrocubanos destacan su carácter distintivo con más fuerza que en **Los tres pequeños poemas.** La larga melodía perezosa, tan grata a nuestros músicos y a nuestros **dilettanti** italianistas, está sustituida por breves diseños melódicos que, entrelazados o superpuestos en el juego polifónico, forman una sugestiva trama sonora. En medio de la diversidad de los ritmos se perciben los de santo y conga, típicamente negros, y otros que evocan aquellas comparsas que todavía recorren nuestras calles durante el Carnaval, y que en los tiempos coloniales salían el 6 de enero a celebrar la Epifanía del Señor, ese día en que parece que el rey negro se acordaba de sus hermanos parias y les donaba veinticuatro horas de libertad» [7].

Después del éxito de **La Rebambaramba** la música negra se arraiga en los conciertos y comienza a rebasar, inclusive, los límites de nuestra isla. A pesar de que el maestro Roldán siguió siendo su más alto representante, surgen otros compositores que también cultivan los temas afros, no solamente desde un punto de vista sinfónico, sino también desde un punto de vista genuinamente popular. Entre ellos podemos mencionar los nombres de Alejandro García Caturla, que compuso obras de verdadero mérito dentro del género y que alcanzaron fama en Cuba y fuera de Cuba; Pedro San Juan, profesor de Amadeo Roldán y que, no obstante ser español de nacimiento, al ponerse en contacto con nuestros ritmos compuso obras muy valiosas, en las que trató de separar lo esencial de lo simplemente pintoresco, pudiendo mencionar entre las mismas algunas de tan marcada cubanidad como **Babaluayé** y **Liturgia Negra;** Gilberto Valdés, con su bellísima composición **Ecoe,** entre otras muchas que produjo su fértil inspiración; Gonzalo Roig, el inmortal compositor de **Cecilia Valdés,** y, finalmente, el genial maestro Ernesto Lecuona, que en sus zarzuelas, danzas cubanas y rumbas hizo derroche de la musicalidad y colorido de los ritmos negros, que aparecen con mucha frecuencia en algunas de sus mejores obras, tales como **María la O, El Cafetal, Danza Lucumí, Carabalí** y otras, y que los llevó por todo el mundo, dando inicio a la admiración y simpatía que la música afrocubana fue despertando en los más apartados rincones del planeta y que todavía se mantienen hoy en día gracias a la popularidad de los ritmos derivados de aquella música primitiva, tales como el mambo, el cha-cha-cha, el merengue, la zamba y el baiao.

Como hemos consignado anteriormente, tanto la música sinfónica como la popular basada en temas negros o africanos, es decir, tanto los poemas sinfónicos antes citados como la rumba, que ha alcanzado reconocimiento universal, han ido a buscar sus motivos de inspiración en las fuentes originarias, es decir, en los cantos y bailes de carácter religioso que siempre han acompañado el culto de la santería y el ñañiguismo. Al llegar a este punto es muy importante recordar que las danzas de la santería son religiosas y las del ñañiguismo son cúlticas, pero el ñañiguismo tiene aspectos más variados. No es el drama cúltico lo que ha hecho a los ñáñigos más conocidos, sino el hecho de que aparezcan en público aquí y allá, en pequeños grupos, el día de Reyes,

---

[7] **Ibid, págs. 201 y 202.**

BOLETÍN AEPE Nº19, OCTUBRE 1978. Roberto HERRERA. LA MÚSICA Y LA DANZA EN EL ARTE
Centro Virtual Cervantes

en la celebración de los Carnavales o en algunos días corrientes. Estos grupos ñáñigos formaban cada uno una potencia, un juego, cuyos miembros se llamaban entre sí «ecobio», que significa «amigo o hermano»; el pueblo los conocía por «diablitos» y eran el terror de mujeres y niños. «Por turno iban danzando cada uno con su palo, el itón; su danza no era ni acrobática ni graciosa, sino sencillamente poco común, extrahumana, pues los diablitos representan un mimo de los muertos que vienen, seres del otro lado; es decir, el lado invisible del mundo. Estas danzas entraron pronto a formar parte del Carnaval, hasta que en 1880, con la supresión de la esclavitud, fueron prohibidas. Secretamente estas danzas profanas siguieron viviendo y los diablitos siguieron asustando, ocasionalmente, a mujeres y niños, aunque siempre sin vehemencia ni maldad» [8].

De acuerdo con estos antecedentes, no debe sorprendernos que gran parte de los bailes y danzas que alcanzaron tanta popularidad en los siglos pasados y en el actual, en toda la región de las Antillas y en algunos países europeos, tengan un origen afrocubano. Un buen ejemplo de lo que acabamos de afirmar es la rumba. Si hurgamos en el interesante tema de los antepasados de este baile, nos encontramos que, según Fernando Ortiz, la rumba proviene de la **yuka**, que, a su vez, se originó probablemente de la calinda del tiempo de los esclavos, «de la que los moralistas de las colonias tanto abominaron. El padre Labat, que viajó por las Antillas en el siglo XVII, describe así una calinda (llamada también calenda o caringa) del año 1698: "La danza que depara mayor placer a los esclavos y la más generalizada se llama calenda. Procede de la costa guineana, probablemente de Ardra. Los españoles la han aprendido de los negros y la bailan en toda América como los negros. Como las posturas y movimientos de esta danza son altamente impúdicos, los señores decentes la han prohibido a sus esclavos y cuidan de que la abandonen. Pero éstos son tan afectos a ella que, ya de niños, sin poder apenas tenerse en pie, intentan imitar a sus padres cuando se la ven bailar y se pasan todo el día en este ejercicio..." [9]. Más adelante nos aclara el propio Ortiz que, con el paso de los años, la danza originaria, es decir, la yuka, va haciéndose blanca y desapareciendo: cambiándose en rumba brava, después en rumba picaresca y, por último, en rumba de salón, que se puede "bailar en sociedad" y, por consiguiente, estaba llena de recato, aunque todavía mantiene un mínimo de su gracia indispensable y conserva algo de su carácter originario. La rumba, por lo tanto, es en su esencia una danza pantomímica, es —como la yuka— una representación de la conquista amorosa hasta el orgasmo, claro que muy estilizada y ejecutada con sutil finura. A pesar de estas características, en Cuba no se la pudo bailar tranquilamente hasta que en 1932 fue presentada en la Exposición Mundial de Chicago con grandes reservas y, para sorpresa de todos, tuvo un éxito clamoroso. Desde entonces se ha extendido por todo el mundo y convertido en baile de sociedad, habiendo mantenido su popularidad a través de los años y de las distintas generaciones, en un caso sorprendente y sensacional de supervivencia musical en el Nuevo y en el Viejo continente. En opinión de Janheinz Jahn, antes citado, "en todos los libros de Fernando Ortiz se trasluce una cierta tristeza de que se haya extendido por todo el mundo justamente la rumba y no otra de las incontables danzas que el musicólogo cubano ha descrito..." [10]. Y a continuación añade: "Ortiz se muestra claramente perplejo ante el hecho de que precisamente una danza que ha per-

[8] J. Jahn: Obra antes citada, págs. 105 y 106.

[9] **Ibid, pág. 107.**

[10] **Ibid, pág. 114.**

BOLETÍN AEPE Nº19, OCTUBRE 1978. Roberto HERRERA. LA MÚSICA Y LA DANZA EN EL ARTE AFRO
Centro Virtual Cervantes

dido casi totalmente su significado litúrgico y que, entre las danzas profanas, es la más pobre en expresión, sea la que haya conseguido fama mundial. Pero esto no es ninguna casualidad; sólo una danza que haya perdido su carácter sagrado y pantomímico y pueda satisfacer las necesidades eróticas individuales reúne las condiciones necesarias para ser aceptada por la cultura occidental"» [11].

Lo que ha ocurrido con la rumba en nuestros días como baile derivado del arte africano ha ocurrido también con ciertas danzas europeas, muchas de las cuales tuvieron su origen en Cuba y después se fueron extendiendo por todo el mundo, tal y como ocurrió con la **Zarabanda,** que, en opinión de muchos críticos autorizados, es sin duda la música más característica cubana, que encontró desde siempre eco en todos los países. Esa música, nacida del torrente del africanismo, pasada por el crisol del sol tropical, es el producto de una mezcla cultural blanquinegra que se mantuvo durante siglos, desde los tiempos de la citada zarabanda y el cumbé hasta el día de hoy. Esos mismos críticos han probado que en Cuba no ha habido ningún tipo de influjo indio en el arte musical y danzario, ya que incluso el baile que más tarde se llamó Areíto de Anacaona es apócrifo y no tiene nada que ver con el areíto de los indios que el padre Las Casas describió en sus escritos ni con la reina india Anacaona, sino que, por el contrario, proviene del vudú haitiano.

Lo que hemos dicho en relación con la sarabanda es «igualmente aplicable a la **chacona,** que originariamente es igual a la sarabanda y a la que Cervantes llamó "indiana amulatada" y Quevedo "chacona mulata". Al referirse a esta danza, nada menos que Lope de Vega dice de ella:

"De las Indias a Sevilla
ha venido por la posta"» [12].

También esta danza, siguiendo el mismo camino de la sarabanda, a través de los Pirineos pasó a Francia, donde se convirtió en **chaconne.**

El pasacalle, la folía y **el cumbé** son derivaciones de la sarabanda y la chacona y tienen, por lo tanto, el mismo origen afrocubano.

Un siglo más tarde, igualmente de los «Reinos de las Indias», llegó también a España **el fandango,** que, en consecuencia, se considera de origen indio, ya que **las Indias** era el modo de señalar geográficamente a América en aquellos tiempos. Este fandango, al ser introducido en el suelo español, conservó «la herencia bimilenaria fenicia de un rito de castañuelas provocativo. A pesar de que se trata de una danza igualmente "impúdica", según el criterio de aquella época, gracias a la decencia natural del español, sin la cual el simbolismo de la danza hubiera traspasado todas las fronteras de la censura moral, el fandango se convirtió en **el baile nacional español.** De él se derivan **la malagueña, la rondeña, la granadina, la murciana** y otros bailes, incluidos **el bolero** y **la seguidilla,** que aparecen hacia el año 1780» [13].

---

[11] **Ibid,** págs. 114 y 115.

[12] **Ibid,** pág. 120.

[13] **Ibid,** pág. 121.

BOLETÍN AEPE Nº19, OCTUBRE 1978. Roberto HERRERA. LA MÚSICA Y LA DANZA EN EL ARTE AFRO
Centro Virtual Cervantes

El siglo XIX, en su mojigatería burguesa, no importó danzas afroamericanas, sino que acogió en su sociedad bailes populares europeos. Sin embargo, un poco antes de finales del siglo, los burgueses vieron con horror una nueva y duradera invasión de bailes afroamericanos, que seguían no ya el camino tradicional Cuba-España, sino el rodeo Sudamérica-Francia o Norteamérica-Inglaterra, tales como la maxixe en 1890, el one step o turkey trot, que surgió a principios de 1900, y el cake-walk, que se popularizó en 1903. A estos bailes les siguieron el foxtrot en 1912, el shimmy en 1920, el charlestón y el black-botton en 1926 y, posteriormente, la rumba, la conga, la samba, el mambo, el baiao, el merengue y el cha, cha, cha. Después seguirán otros bailes afrocubanos, como el bembé, el son y el danzón, y los derivados de la rumba, entre los cuales debemos mencionar la comparsa, la guaracha y el guaguancó.

Todos estos bailes, desde la sarabanda hasta el cha, cha, cha, son, por su sentido rítmico y su estructura musical, un único y mismo baile, descendientes directos de la rítmica de percusión del oeste africano y derivados, en forma más o menos ostensible, de la pantomima africana de la fecundidad, que en algunos casos ha quedado tan reducida en su coreografía y tan estilizada en sus movimientos, que ya no se la puede reconocer.

Hay que llegar a la conclusión, pues, compartiendo el criterio expresado por el estudioso de estas cuestiones, tantas veces citado en este trabajo, Janheinz Jahn, «que la danza de Ochún y Changó perdió su obscenidad, entendida en el sentido europeo; se hizo "decente" y se extendió por todo el mundo» [14].

Y por ese mundo, y aunque parezca increíble, afirmamos nosotros, sigue vagando y divagando a través del mensaje musical de las nuevas generaciones, que, sin ni siquiera darse cuenta de ello, y mucho menos reconocerlo, siguen bailando y moviéndose al compás de los ritmos eróticos y sensuales derivados de los más ancestrales ritos africanos.

[14] **Ibid**, pág. 122.

BOLETÍN AEPE Nº19, OCTUBRE 1978. Roberto HERRERA. LA MÚSICA Y LA DANZA EN EL ARTE AFRO
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes