

PRIMERA CONFERENCIA INTERNACIONAL

PERSISTENCIA DE LAS CIVILIZACIONES AFRICANAS EN EL CARIBE

Río Piedras: 6 - 11 Septiembre 1989

INSTITUTO DE ESTUDIOS DEL CARIBE

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

PUERTO RICO - 00931

*Hicomedes Santa Cruz*  
MADRID, 1989

NICOMEDES SANTA CRUZ G.

FLUJO Y REFLUJO DE LA MAREA CULTURAL AFRO-CARIBEÑA

I N M E M O R I A M

Rafael Cortijo e Ismael "Maelo" Rivera.

## I. INTRODUCCION.

Desde Colón -y quien sabe si antes- las corrientes culturales en América han ingresado por el Caribe, continuando su rumbo Este-Oeste, para luego y haciendo un viraje de noventa grados desplazarse bien al Norte o al Sur.

Pero el caso de las culturas negroafricanas ha seguido un itinerario tan complejo que hemos tenido que recurrir, metafóricamente, a una terminología meteorológica para tratar de explicar los flujos y reflujos de esta marea cultural afrocaribeña. Verdadera "marea negra" que, a diferencia de esas inmensas capas de petróleo procedentes de los frecuentes navíos accidentados, llamada así porque va derivando por los mares, matando a su paso todo lo que es vida oceánica; en diametral diferencia -repetimos- esta "marea negra" fue sembrando vida y riqueza a costa de su propia miseria y a riesgo de su propia muerte.

Así y todo, la tarea desborda nuestras limitadas posibilidades, demandando esfuerzos titánicos. ¿Cómo rastrear la diáspora africana de 100 millones de seres, esclavizados en el Nuevo Mundo desde 1518 hasta 1888? ¿Cómo detectar sus aportaciones culturales bajo un régimen de deculturación, ejercido a rajatabla en las plantaciones y en las minas? ¿Por dónde empezar a contar nuestra verdadera historia?...



Hace poco, aunque no recuerdo dónde, leí algo de una encuesta que un español realizaba en La Habana sobre la cultura caribeña. Como es lógico, no podía faltar el clásico elogio a las mulatas, pero al llegar ahí, el encuestado dijo: "¡Un momento, señor, que la mulata no es un producto originariamente cubano. La primera mulata nació en España mucho antes que Colón descubriera América!". Y no le faltaba razón al despabilado habanero.

Valga la anécdota en nuestro caso porque de ella se desprende toda una tesis de trabajo, comenzando por la masiva presencia negroafricana en la Península Ibérica con anterioridad al descubrimiento de América. Reconozcamos que de esta temprana presencia nacieron mulatas y mulatos, pero además de estos "negros andaluces", predecesores de los "curros del manglar" y las "mulatas de rumbo" que novelara Cirilo Villaverde, pintara Landaluce y radiografiara don Fernando Ortiz, sépase que surgieron en la propia Península danzas de origen africano que el pueblo ibérico hizo suyas tras adaptarlas a su hispano sentir, exportándolas incluso a Francia e Italia. Nos estamos refiriendo a la sarabanda, el lundú, la chula, la chacona, el chuchumbé, la gayumba, el zarambeque, etc.

Luego, cuando comienza la colonización de América, ocurre un fenómeno bastante complejo, pues convergen en los mismos puntos del Caribe la morigerada sarabanda que porta la aristocracia metropolitana y la sarabanda original congoleza, llevada por algún Tata Nganga mayombero entre la cargazón del barco negrero.

~~Luego~~, la migración interamericana de estas dos versiones antípo- / 2  
das producía, dialecticamente, una tercera versión, que no era ni  
africana ni española sino criolla. La versión criolla de la sarabanda  
fue la chacóna y la versión criolla del lundú fue la calenda. Habien-  
do casos, como el tango congo que conservó su mismo nombre africano  
en sus vertientes andaluza, caribeña, rioplatense, etc. Y por si todo  
esto fuera poco, al iniciar su andadura las nacientes repúblicas ibero-  
americanas proliferan por sus principales ciudades capitales los negros  
maestros de baile, que reinventan las danzas surgidas entre la pobla-  
ción marginal, adaptándolas a la necesidad de la sociedad patricia,  
que en esos momentos de fervor nacionalista precisaba bailar algo "muy  
suyo".

Y ésto, que ocurrió en la euforia bolivariana de 1824, no había  
desaparecido cien años más tarde, cuando el 13 de marzo de 1927, en  
su primera conferencia de la Academia Nacional de Artes y Letras, dic-  
tada en el Teatro Prado, de La Habana, decía don Eduardo Sánchez de  
Fuentes:

Es preciso huir de falsas mixtificaciones que empequeñecen nues-  
tros cantos populares. Aunque el vulgo guste de escuchar los can-  
tos africanos, creo, firmemente, que es censurable caer en el  
error de hacerlos figurar en programas de conciertos llamados  
de música nacional ... Debemos impedir que los musicógrafos  
-como hizo Friedenthal, al ocuparse de la música cubana- digan  
que la Habanera y el Tango africano constituyen nuestros aires  
representativos. La obra nacional de engrandecer nuestra música  
no debe, por otra parte, sacrificarse a las exigencias de la  
moda ni a intereses bastardos. (Sánchez de Fuentes, 1927: 57-58).

Hace justamente una década fui invitado al Carifesta 79, que tuvo como sede la isla de Cuba. No era este el primer Festival del Caribe, pero sí el primero que se realizaba en una sede hispanoparlante. Yo no creo que ese hecho tuviera mayor relevancia para mí que el poder prescindir de la traducción simultánea cuando hablaban los anfitriones en las sesiones de trabajo; porque para los demás efectos la comunicación era total y espontánea a través del canto, la música y la danza.

Allí no se advertían diferencias entre Antillas Mayores y Menores, anglófonas y francófonas, caribeños insulares o continentales. Y si la propia organización de aquel inolvidable Carifesta consideró pertinente incluir en el ámbito caribeño a ese gran arco que va desde Tampa hasta Nueva Orleans, la propia experiencia participatoria tras los primeros días de Festival, nos justificó a nosotros, los que procedíamos de Lima, Montevideo, Guayaquil o Río de Janeiro. Porque si hay una identidad cultural caribeña incuestionable en su poliédrica unidad, hay también una proyección de la misma hacia todo el Continente, en cuyo proceso han contribuido desde los negros criollos y rellollos nacidos en la esclavitud caribeña y que los tratantes exportaban a los mercados negreros sudamericanos, hasta aquellas itinerantes compañías de zarzuela, originalmente españolas, pero que al radicar en las Antillas asimilaban lo mejor de la cultura caribeña enriqueciendo su repertorio, para luego difundirlo por todos los pueblos iberoamericanos que cubrían sus largas giras artísticas. De sus sopranos y tenores aprendieron nuestras abuelas

limeñas estos pícaros tangos y habaneras que yo alcancé a oír en mi niñez:

Los negros de Puerto Rico  
todos usan calcetines,  
y algunos más elegantes  
usan botines.  
Y los más castigadores  
usan ligas y corsé,  
y mueven sus cuerpecitos  
como la miel.

Y en los cafetales,  
allá en la espesura,  
usan tóo los negros  
dos platanitos  
en la cintura.  
Y no crean que es cuento,  
pero he visto yo  
que más de un negrito  
su trajecito  
se merendó...

Vaya también nuestro reconocimiento a esos músicos caribeños, tanto a los herederos de los ritos litúrgicos africanos de la vertiente guineana (yorubá, lucumí, nagó y carabalí, etc.) como del ámbito bantú (kimbisa y mayombe), así como a los músicos populares, folklóricos y profesionales. Creo que estos últimos tienen una deuda con el ancestro bantú congo, de donde se nutre la mayor parte de nuestro folklore afro-caribeño.



Mucho de congo hay en los tambores yuka, llamados "caja", "mula" y "cachimbo", o en el "mulero" que percute sus baquetas sobre el tronco del tambor yuka. Y qué decir del tambor makuta o del esotérico kinfuit. La comercializada "tumba" o "tumbadora" es originalmente la conga mam-bisa en la "regla de palo" cubana. Al igual que los tambores de los "nguleros", el tambor bocú y el palo mumbona. Y el laminófono cajón que integraba el conjunto del desaparecido Carlos Puebla, la marímbula, es de origen tan africano como la zanza, la kimbilia y la marimba. También rindamos tributo a la inventiva criolla, cuyo más logrado fruto afroamericano es el bongó, siguiéndole muy de cerca, pese a su ~~moesta~~ <sup>de</sup> origen, el cajón, ese paralelepípedo que don Fernando Ortiz llamara "tambor xilofónico" y que se da por partida triple en la rumba de cajón (yambú) o de manera solitaria en la marinera limeña así como en el ton-dero peruano, de dónde lo incorpora a su conjunto orquestal el tocador andaluz Paco de Lucía...

Nos gustaría cubrir en nuestra ponencia todo el periplo de esta beneficiosa "marea negra" de que hablara al comienzo. Y cómo ya en la Península va multiplicándose en una serie de variantes. Decir que nuestra "cumbia" también tiene que ver con las danzas de ombligada, si aceptamos que cumbe es un vocablo bantú que significa "ombligo". Al menos, por si no es posible el desarrollo, dejemos aquí un aproximación de la proyección iberoamericana de lo que originalmente fue el Lundú de Angola y la Kalenda ("calinda", "caringa") de Congo, dando origen a las siguientes danzas de rueda, fila o pareja (siglos XV al XIX) en los siguientes países:

PORTUGAL: lundum, lundu chorado, chula portuguesa, fado, etc.

ESPAÑA: zarabanda, rastro, tarraga, chacona, escarramán, zarandillo.

MEXICO: bamba, maracumbi, paracumbé.

CUBA: caringa (calenda), yuka (y de estas nace la gran variedad de rumbas).

HAITI: calenda o Kalenda, bámbula.

PUERTO RICO: bomba.

PANAMA: cumbia, tamborito.

COLOMBIA: bullarengue, currulao, patacoré, mapalé, cumbia, etc.

ECUADOR: bomba.

VENEZUELA: chimbanguelero, malembe, sangueo.

BRASIL: lundú, coco, samba, batuque, tambor de crioula, jongo...

PERU: landó, lundú, ondú, samba, zamacueca, zaña, tondero, etc.

BOLIVIA: zamba, cueca, zamacueca.

CHILE: cueca.

ARGENTINA: zamba.

NUEVA ORLEANS: bámbula.

LOUISIANA: calenda.

## II. AFRICA EN ESPAÑA.

Se dice que los primeros esclavos negros fueron introducidos en la Península Ibérica el año 1442 -medio siglo antes que Cristóbal Colón arribara al Nuevo Mundo con sus tres carabelas-, y citando a algunos historiadores -Saco, Ingran y Scelle- se añade que los negros eran diez, capturados en las costas de Guinea (Río del Oro) por el explorador Antonio Gonçalves, quien los obsequió al Príncipe Enrique de Portugal, afirmándose que "fue este el inicio del comercio de esclavos en Portugal y España" (Arthur Ramos, 1956, p. 19).

Sin embargo, dada la vecindad entre Africa y la arabizada Península de aquel entonces, y siendo los árabes inveterados traficantes de esclavos, nos parece un anacronismo ubicar el inicio del dicho comercio en fecha tan tardía. Abundan testimonios de negrísimas tropas guineanas en los ejércitos almorávides al mando de Yusuf-ibn-Tachfim (1069-1106), conquistador de Audaghost y Ghana, fundador de Marruecos, conquistador de Argelia occidental, vencedor de Alfonso VI, rey de Castilla, en la batalla de Zalaca (Badajoz 1086) y amo de la España musulmana y del Islam norteafricano desde el Ebro al Senegal; siendo estos los dos terminales en la "ruta del oro" de la franja sahelosudanesa, que era también la "ruta de los esclavos".

En la jerarquizada sociedad del medioevo africano, devenían esclavos los rechazados por sanciones de su propia etnia, así también los muchos prisioneros de guerra, producto de las frecuentes luchas tribales y del expansionismo en los florecientes estados de la época. A los esclavos de este ciclo, Robert y Marianne Corvenin (1969: 269) los llaman "verdaderos esclavos", ello, quizás para diferenciarlos del posterior ciclo negrero que se inicia a partir del siglo XVI, cuando los traficantes de Europa entera vuelcan en América la población más joven y fuerte del Africa negra, esclavizándola.

Hay una diferencia cualitativa y cuantitativa en el comercio de esclavos con la Península del ciclo precolombino. Hasta la misma fecha aducida por Ramos como inicio de la trata parece retroceder en los trabajos pioneros del historiador cubano José Antonio Saco (1797-1879), quien da 1415 como el año en que hicieron los portugueses su primera expedición, aunque también dice que el tráfico negrero crece y se regulariza con la erección de la Compañía de Lagos, "pues ésta, antes de 1460 ya importaba anualmente en aquella nación 700 ó 800 negros". (1982: 434-5).

Lo que si se hace evidente es que el comercio de esclavos a gran escala adquirió importancia en las costas de Guinea sólo cuando creció la demanda europea. Pero, geográficamente, ¿dónde estaba ubicada dicha Guinea?...



Los europeos del siglo XIV y de comienzos del XV tenían noticias muy confusas de Guinea, adquiridas en sus relaciones con los moros de Marruecos y toda el África septentrional, pues frecuentaban un país al que erróneamente llamaron Guinea, situado al Norte del cabo Bojador, enfrente de las Islas Canarias y a doce leguas de Fuerteventura.

Luego, cuando los navegantes portugueses progresaban en sus incursiones por las costas africanas, cruzando el Ecuador y llegando a su punto más meridional, arastraron consigo el topónimo, estableciéndose una Alta Guinea en la costa occidental desde Gambia al Calabar, y una Baja Guinea en la costa meridional atlántica, que iba desde la desembocadura del Senaga hasta la del Río Cunene.

En la geografía actual, el nombre de Guinea designa la franja (comprendida entre el litoral y la región sudanesa) que se extiende del Senegal al Camerún. En cuanto al Sudán geográfico, este se extiende del Atlántico al Mar Rojo, en el Sahel y por parte del Sahara meridional. Ahora bien, el vocablo "Guinea" es aféresis de la locución berber-marroquí Akal n-Iguinawen, que significa "tierra de negros". Al igual que Sudán proviene del árabe Bilad as-Sudán, que quiere decir "país de los negros". Porque entre la región húmeda y boscosa que baña el Golfo de Guinea y la zona superior del Sudán Occidental, se desarrollaron los grandes imperios africanos de la Edad Media: Ghana, Mali, Sonhay, Kânen-Bornu, y los reinos hausa de Kano, Fano, Zaria, Gobir, Katsena y Biram.

El término "Guinea" lo tomaron los portugueses del primer idioma africano que conocieron, el de los bereberes (Oliver-Fage, 1972: 302). El usarlo como topónimo dio origen a graves controversias entre España y Portugal, pues ambas potencias reclamaban la propiedad y el comercio exclusivo de las costas de Guinea. España, de buena fe, pensaba que las tierras de este nombre le pertenecían; Portugal, por su parte, trataba de excluirla como intrusa en los que consideraba "sus" territorios.

Pero tal parece ser que España antecedió a Portugal en el tráfico esclavista, y entre los muchos testimonios<sup>(\*)</sup> transcribimos éste, de Ortiz de Zúñiga, quien establece que la esclavitud de negros se conocía en España desde los tiempos de don Enrique el Doliente, detectando un tráfico directo Guinea-Sevilla:

Había años que desde los puertos de Andalucía se frecuentaba navegación á las costas de Africa y Guinea, de donde se traían esclavos negros de que ya abundaba esta ciudad, y que á la Real Hacienda proveían de los quintos considerables útiles; pero desde los últimos (tiempos) del rey don Enrique III (1390-1406), el rey don Alfonso de Portugal se había entrometido en esta navegación, y cuanto en ella se contrataba era por portugueses. (Ortiz de Zúñiga: Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla. 1628).

---

(\*) Vid. CORTES ALONSO, Vicenta: La esclavitud en Valencia durante el reinado de los Reyes Católicos (1479-1515). Valencia, 1964. DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna. Estudios de Historia Social de España. Tomo II. Madrid, 1952.

Sobre el número de esclavos habidos en España desde el siglo XV al XVII es difícil pronunciarse, ya que los registros y padrones de la época no incluían a los esclavos infieles, situación que tampoco era irreversible dadas las conversiones al cristianismo. Ortiz de Zúñiga en sus ya citados "Anales de Sevilla" dice que los esclavos negros "ya abundaban esta ciudad". Las contradicciones acerca del número de esclavos en la Península se comprueban en los siguientes datos:

Alvarez Nazario dice que de 1513 á 1516 entraron en Lisboa 2,996 negros y 378 en Andalucía; mientras que Beneyto, para las mismas fechas y esas propias regiones, afirma que fueron 4,000 y 4,000 respectivamente. Otros datos indican que en Lisboa, por 1552, había 10,000 esclavos y que en Sevilla, en 1565, su número era de 6,327; aunque la cifra máxima es de Beneyto que dice que en la última fecha eran 15,000 en Sevilla, 50,000 en toda Andalucía y otros 50,000 en el resto de España. (Masó, 1973: 13).

La diáspora africana encuentra en los cabildos de nación el último reducto donde defender su agredida identidad cultural. Los afroamericanos Cabildos de Nación constituyen el más temprano fundamento de una auténtica negritud liberadora.

Pero estos cabildos no surgieron espontáneamente en el Caribe o en Sudamérica, donde también se formaron cofradías. Puede hoy asegurarse que los cabildos de africanos se remontan al siglo XIV, a más de cien años antes del descubrimiento de América. De los cabildos negros en Andalucía y sus muy antiguos antecedentes históricos pueden encontrarse datos incuestionables en las ya citadas crónicas de Ortiz de Zúñiga,



el cual se refiere a los bailes y fiestas de los esclavos africanos en la capital andaluza y a la institución de un mayoral entre ellos para jefe y juez de todos, con el que se entendían las autoridades, al igual que con los mayordomos de las limeñas cofradías y con los capataces de los cabildos habaneros. Y dice el cronista sevillano: "Eran en Sevilla tratados los negros con gran benignidad desde los tiempos de Don Enrique III, permitiéndoles juntarse a sus bailes y fiestas en los días feriados, con que acudían gustosos al trabajo y toleraban mejor el cautiverio".

Cuando en el Caribe sólo campeaban los arawacos y su secuela de si-boneyes, guanahatabeyes y demás miembros de la cultura taíno, ya hacía mucho tiempo que por las calles de Sevilla paseaba su sabrosura la "mulata", porque la mulatez es inicialmente española.

En las cofradías sevillanas convivieron los gitanos y los negros. Por ello, don Fernando Ortiz Fernández, que fuera el primero en estudiar a los negros "curros" y "curras"<sup>(\*)</sup>, sabía con certeza de que en Sevilla

todavía se puede estudiar en sus rasgos y costumbres para descubrir algo de lo que debió ser en los siglos XV a XVII la posición social de los negros sevillanos, con los que compartieron si no todas sus persecuciones, sí muchos de los menosprecios de que fueron víctimas. Gitanos y negros tuvieron en Sevilla cosas comunes por la análoga inferioridad social que hallaron, por su exótico lenguaje y costumbres, su color, sus supersticiones contagiosas, sus agrupaciones tribales, etc. (1973, pp. 126-7).

---

(\*) Vid. FERNANDO ORTIZ. Los negros curros. La Habana, 1986.

### III. MAREJADA AFROHISPANA.

¿Qué bailes y fiestas practicaban los negros en Sevilla y qué repercusión tuvieron tales manifestaciones en la sociedad europea del siglo XV? Indudablemente eran danzas africanas, oriundas de la Alta y Baja Guinea, como el lundú, la sarabanda y otras citadas por los cronistas bajo los nombres de chula, calenda, etc. En líneas generales -y con todo el riesgo que entraña una generalización- se puede decir que desde un comienzo fue la cultura bantú de Congo y Angola la más abierta a brindar sus valiosas aportaciones musicales y danzarias, asumiendo los riesgos que nunca estuvo dispuesta a correr la cultura del Golfo de Guinea, celosa guardiana del panteón yoruba cuya ortodoxia supo mantener pese a la diáspora africana.

La imagen musical y danzaria del complejo cultural congo se concreta en un sistema mítico religioso con dos vertientes principales: Kimbisa y Mayombe. Ambas tienen a Zambi como deidad o potencia rectora (Urfé, 1977: 222). Muchos de estos bailes africanos tenían una coreografía basada en una pantomima del acto copular. El ya citado lundú puede servirnos de ejemplo. Esta danza de la cultura angolense forma parte de la ceremonia nupcial. Al finalizar el m'lembe ( boda), los novios inician una danza cuya coreografía mima la unión carnal, en base a ocasionales golpes pélvicos que se da la pareja. Se pretende con ello que por la magia simpática o contaminante, los novios

compartan su fecundidad con todos los elementos del entorno; la simbólica cópula desatará las fuerzas cósmicas fecundando la tierra, los animales, las plantas y las gentes...

Tal vez puedan explicarse la energía de las danzas negras por esta identificación con los espíritus: "Nosotros bailamos con nuestros antepasados. ¡Oh madre! ¡Ellos bailan con nosotros!" -dice el pueblo negroafricano. La originaria ritualidad religiosa o mágica de los bailes entre los negros explica también por qué éstos se entregan a ellos con tanta frecuencia y por tantos motivos. Embebida su existencia en lo preternatural, la danza no es sino una cooperación funcional con los antepasados. (Ortiz, 1981, 196).

Vistas así, dentro de su propio medio sacromágico, el lundú y toda esta saga de danzas de ombligadas y golpes pélvicos -a las que se podría añadir las orientales danzas de vientre-, mantienen un armonioso equilibrio entre su fuerte erotismo y la religiosidad ritual. Fuera de su entorno social, estas danzas negroafricanas con su crescendo erótico provocaron en todo el mundo un estallido sexual cuya onda expansiva aun hoy es perceptible.

Tanto el pueblo portugués como el español toman para sí estos bailes africanos que ponen rápidamente en boga, con la consiguiente alarma del clero y la inmediata prohibición por parte de las autoridades, que penan su práctica con terribles sanciones: a galeras los infractores, a destierro las infractoras y doscientos azotes por tan sólo entonar sus versos!!!... ¿Cuándo cómo y por qué ocurrió ésto en Europa?

Todo empezó cuando los navegantes portugueses comenzaron a bordear las costas de Africa por el Hemisferio Sur, buscando de pasar del Atlántico al Indico <sup>tentando</sup> buscando nueva ruta a las islas de las especias. Tras cada incursión retornaron a Lisboa llevando a bordo muchos negros capturados en los puntos que iban tocando allende las Azores: Cabo Verde, Guinea, Congo, Angola y Mozambique. A poco empezaron a popularizarse en Portugal algunas danzas africanas, como el lundú de Angola, que no tardó en ser baile prohibido, tal como lo consigna Luis da Cámara Cascudo:

...foi em Portugal o doce lundu chorado de que fala Nicolau Tolentino. Dança irresistivel, e confundida com o samba e a chula portuguesa, já era tradicional em Portugal no século XVI. Rodney Gallop informa que El-Rei D. Manuel (1495-1521) proibira o lundum. (1962, 434-5).

La zarabanda aparece en España hacia 1580, pues algún tiempo debió transcurrir antes de que la prohibición de 1583 prescribiera doscientos azotes a los cantores, condenara a galeras a los infractores y desterrara a las infractoras. Por su parte, Curt Sachs, en su socorrida "Historia Universal de la Danza", dice: "En este punto coinciden todas las fuentes antiguas: la zarabanda es una pantomima sexual de insuperable expresividad." (1943: 371).

Por la misma obra de Sachs, sabemos que ya hacia 1618 la tan difamada zarabanda pudo bailarse en el marco de una comedia representada en la corte española. Que en 1621, en la comedia de Lope de Vega "La



villana de Jetafe", una dama desprecia la zarabanda por estar fuera de moda. En esta época salta los Pirineos y se introduce en Francia. Y en 1623 encontramos la zarabanda en Italia. "¡Maldito sea el desvergonzado que nos ha traído esta barbarie!" -se lamenta Giambattista Marino:

Las muchachas con castañuelas, los hombres con panderos, se exhiben descaradamente en mil posiciones y gestos. Balancean las caderas y entrechocan los pechos. Cierran los ojos y danzan el beso y la consumación del amor. (Item, Ibidem)

Italianos y franceses saben que la zarabanda fue importada de España, pero también se preguntan ¿procede realmente de este país? Porque la zarabanda no se conocía hasta fines del siglo XVI. Cervantes señala que al comenzar el siglo XVII, "el endemoniado son de la zarabanda" era cosa nueva. Y otro tanto dice el historiador jesuita Juan de Mariana (1536-1623), estableciendo que "ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta pegar fuego aun en las personas muy honestas"...

La clave de este misterio nos la da el sabio cubano Fernando Ortiz, cuando nos dice que Sarabanda es una deidad guerrera muy frecuente en todos los ritos sacraménticos de los congos, agrupados en la liturgia Kimbisa. Y a continuación don Fernando transcribe dos cantos kimbisa, el primero es un himno pentatónico dedicado al dios Sarabanda por haberles ganado una batalla a los kimbisa sobre sus enemigos naturales, los hechiceros de la secta byumba:



Sarabanda Mpema ñungo

Sarabanda Kimbisa Kimbansa. (\*)

El otro himno kimbisa es un canto heptatónico a Chamalongo (ente sobrenatural) cuyo nombre es formado por las voces congas Xioma = "muy fuerte, irresistible", y longo = "lujuria, apetito sexual". Ma parece voz enfática: "!aquí!, !toma!"...

Por todo esto nos ratificamos en lo dicho anteriormente. En su ámbito y contexto africanos, estas danzas rituales divinizan su erotismo endosándolo a su propia cosmogonía negroafricana. Es el clero quien califica de satánico lo erótico y es Europa la que lleva a la obscenidad el baile originariamente ritual, de ombligadas y golpes pélvicos entre la pareja mixta. Como un ejemplo de pornografía sin atenuantes, vamos a transcribir algunos estribillos y coplas de las más típicas zarabandas europeas del siglo XVI, como aquellas que escandalizaran al Padre Mariana:

Cómo lo pones, amores (bis)  
ay, vida, cómo lo pones.

Póngome a la jineta  
encima de su bragueta,  
y dígole !meta, meta  
el zumo de sus riñones!... (\*\*)

Y aquí los textos copiados en 1589 por el hispano-italiano Alfonso

---

(\*) ("Sarabanda (es) también guerrero de la tierra Kimbisa"). (F.ORTIZ, 1965, 314-5)

(\*\*) DANIEL DEVOTO: "¿Qué es la zarabanda?". En MUSICA, Boletín Interamericano de, Nº 45, Washington, D.C., 1965.

de Navarrete. Esta pieza repite un chiste en boga a fines del siglo XVI, sobre la receta que envió el autor (Sebastián de Covarrubias Orozco) a una dama que deseaba empreñarse:

Si os queréis hacer preñada  
tomad sin que se publique  
(zanahoria encañutada  
con zumo de riñonada  
sacado por alambique)... (\*)

Nos hemos explayado en la proyección europea de esta danza africana (y otro tanto pudimos haber hecho con el lundú o la calenda) porque más adelante la volveremos a encontrar en el Nuevo Mundo y bajo el nombre de chacona; aunque siempre maldecida por el ya citado Giambattista Marino:

Chiama questo suo gioco empio a profano  
Saravanda e Giaccona il novo Ispano (\*\*)

Al fin, morigeradas, estas danzas populares y picarescas, subirán a escena con el teatro español del Siglo de Oro, mientras que su tema musical llegará a los salones cortesanos, previo arreglo para orquesta de cámara. Para entonces, nadie que al leer una partitura observe al encabezamiento que el género musical pertenece a la saraband, sarabande, fado, chacona o tango, ni remotamente pensará que, en sus muy cercanos orígenes, estos fueron los primeros aportes africanos a la cultura universal.

Además de proporcionar a Europa nuevas concepciones rítmicas, armónicas, melódicas y polirrítmicas, el negro africano liberó a los pueblos

---

(\*) Item, Ibid.;

(\*\*) Sachs, op. cit.

→ mexicanos, de la Nueva España.

esclavistas europeos de la represión erótica a que los había sometido el clero gradualmente durante los últimos siglos, magnificando la castidad, exaltando la virginidad y relacionando lo sexual con lo pecaminoso bajo un catolicismo mal entendido y peor practicado. (\*)

Muy pronto comprendió el pueblo europeo del Renacimiento que, desde su férrea cautividad, el negro esclavo podía evadirse a través de la música, del canto y de la danza. A su manera empezó a imitarlo, y si exageró la nota fue porque dicho pueblo venía padeciendo mil años de represión erótica.

Solo: Sarabanda me dá...

Coro: Mi Sarabanda para curá.

Solo: Sarabanda me vá...

Coro: Mi Sarabanda para curá.

Solo: Sarabanda me verá...

Coro: Mi Sarabanda para curá.

---

(\*) "La vida sexual de la pareja era parte de las obligaciones matrimoniales, la resistencia partía de la aureola de pecado que imponía la Iglesia, y del código moral vigente." (CH. HUNEFELDT, 1988, pp. 12-13).

#### IV. AFRICA EN EL CARIBE

Sin embargo, mientras no se resuelva el caso de la influencia negra en la coreografía española, las actitudes del cuerpo de los bailarines del lundú darán siempre que pensar al musicólogo que intente averiguar su origen, puesto que es evidente que tanto en el Brasil como en Portugal, donde también se ha bailado mucho el lundú, fueron corrientes muchas danzas españolas. (O. Alvaregna, 1947, p. 127)

El africano lundú formaba parte de la ceremonia matrimonial (m'lemba) en Angola, pues era la danza nupcial de los contrayentes; y su coreografía de ombligadas fue prejuiciosamente calificada por todos los misioneros, cronistas y viajeros (\*), era una suerte de magia simpática, por la cual los novios convocaban las fuerzas de la naturaleza para que multiplicaran su fecundidad sobre los seres y las cosas de la comunidad, pero a través de ellos en su noche de bodas.

Estas "ombligadas" son sólo parte de la coreografía del lundú, pues la danza se inicia con un golpe de pelvis contra pelvis que el varón propina a la hembra a manera de invitación para iniciar el baile. Esta suerte de "saludo" danzario recibe el nombre de semba en kimbundo, y como quiera que en esta lengua angolana "danza" significa cuque, la antedicha figura inicial del "saludo de danza" se pronunciaría semba-cuque.

---

(\*) Tollenare vio bailar lundú en la ciudad de Salvador (Bahía) en 1818, y aunque la danza formaba parte de una comedia teatral, le pareció "esta danza, la más cínica que se pueda imaginar, no es nada más ni menos que la más cruda representación del acto carnal". (C. Cascudo, 1962, p.434)



En estas lenguas de la familia bantú el plural se forma con el prefijo ba, y tenemos que "danzas" es ba-cuque, término que los lusitanos corrompieron, convirtiéndolo en batuque como sinónimo de danzas afro-brasileras en general (\*).

Igualmente corrompieron el vocablo semba, trocándolo en samba. Y samba se le llamó en la América colonial al primer producto criollo del africano lundú: samba de umbigada (\*\*) en Brasil y samba-landó en el Perú, donde el lundú se convirtió en landó para la costa central, en tanto que al bailarín de lundú se le llamó lundero en la costa norte peruana.

Es posible que en la Lima del siglo XVIII se corrompiera el ya citado semba-cuque al igual que en Brasil, pasando a samba-cuque. Derivando luego a samba-cueca y, finalmente, a zamacueca, nombre con el que empieza su andadura por el Cono Sur a partir de 1824 (\*\*\*) , dando origen a la Cueca chilena y a la Zamba argentina. En esa misma época y consolidada la independencia, la zamacueca se convierte en Baile Nacional del Perú. (+)

---

(\*) "Na região de Luanda, de acordo pelo observado por Sarmiento, o batuque consiste ... num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um prêto ou preta, que depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada, a que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo". (Carneiro, 1961, p. 10)

(\*\*) "Umbigada": ombligada (de umbigo = ombligo)

(\*\*\*) Vide. JOSE ZAPIOLA: Recuerdos de treinta años (1810-1840). Stgo. de Chile, 1881.

(+) "La zamacueca ha sido el baile nacional más eminentemente popular; hoy en que la galopa, la polka y el valse tempestuoso han lanzado de los aristocráticos salones al minué, al lundú y á la cachucha, bailes favoritos de nuestros padres." (Fuentes, 1867, p. 151).

¿Cómo se explica que en los aristocráticos salones limeños y al lado del minué figure este londú, que viene a ser un hijo espurio del africano lundú?... (Por no citar la dudosa cachucha) ¿Y qué fenómeno motiva este pendular de la zamacueca, que en menos de medio siglo pasa del favoritismo de "nuestros padres" (los de Atanasio Fuentes) a los chongos y lupanares del Rímac?...

!El criollo negro Maestro de Baile!..., ese es el único responsable. Personaje decimonónico infaltable en las grandes ciudades de nuestra América, lo encontramos en La Habana, Luisiana, Montevideo, Buenos Aires... El mismo Fuentes nos lo describe en su versión limeña:

"La profesión de maestro de baile era ejercida solo por negros y zambos, entre los cuales, había diversas categorías; unos no usaban, para sus lecciones, mas música que la vocal; otros cargaban su guitarra, y los terceros de mas elevado rango, se servían de la guitarra de sus discípulas. Los primeros profesores daban por lo general lecciones á la gente de su clase y color, entre la cual figuraron las muy acreditadas bailarinas, favorecidas por señores oidores, muchas de ellas, que concurrían á los famosos bailes con mulatas. Entre estos maestros descollaba un negro Tragaluz (no sabemos si tal era su nombre ó su apodo) que tenía el talento de hacer con solo su boca una orquesta completa, imitando desde el trombon hasta el flautin. Tragaluz tenía además su tecnología especial; así, daba á sus pasos los nombres de figura real; tras-pies circunflejo; paso de la sirenita; coquete de sogá falso, etc.

"Componía además bailes, y son obras suyas el londú floreado; el londú con intenciones; el valse de aguas y la cachucha intencional" (1867: 151).

Si Fuentes hubiera ingresado a las cofradías de nación, cuyas danzas describe en su libro, quizás habría reconocido en ella la fuente de inspiración del Maestro Tragaluz para "crear" esas "obras suyas", pues nos parece que el tal "londú floreado" no es sino un lundú morigerado; mientras que una leve insinuación de la ombligada ritual podría producir ese "londú con intenciones" o esa "cachucha intencional". Pero sigamos con Fuentes y los criollos maestros de baile:

"En la segunda categoría debemos recordar á los maestros Elejalde y Monteblanco, ambos negros del mas puro negro. Elejalde se distinguía en el valz y en la zamacueca de sociedad. Monteblanco, hombre de maneras excesivamente finas y de facciones excesivamente toscas, mereció ser, en su tiempo, el profesor predilecto de las señoritas de Lima, y en algunos colegios... A mas elevada clase perteneció el maestro Martinez que no cargaba, como Elejalde y Monteblanco, la estupenda guitarra adornada con grandes lazos de cintas de todos colores. Martinez era un negrito fino, elegante, siempre bien vestido y de buenos modales. Sus discípulas eran todas señoritas de buen tono"(Ibid.).

Se advierte, nuevamente, que Fuentes relata hechos ocurridos buen tiempo atrás. Y esto nos permite ubicarlos tras los primeros años de independencia, cuando el fervor patriótico de la sociedad limeña, luego de aborrecer todo lo que le recuerde el pasado realista, vuélcase



hacia adentro y descubre que la verdadera cultura nacional es la que durante tres siglos han venido desarrollando clandestinamente los negros, indios, mestizos, zambos y mulatos; vale decir, el pueblo. Los señoritos "calaveras" lo supieron desde siempre, y por eso sus nocturnas escapadas a los "tambos", "casas de jarana" y prostíbulos de los suburbios, para bailar mano a mano con la negra más pintada o con la mulata de más rumbo. Pero las señoritas, que nunca pudieron ¡ay! correr las juergas suburbanas de sus hermanos y novios, necesitaban a gritos toda suerte de bailes populares, sí, pero decentes, vamos, de salón. Por eso el Maestro Monteblanco es "el profesor predilecto de las señoritas de Lima". ¡Ah, pero mucho ojo, que el patriarca de la mansión señorial está presente en las lecciones que imparten a sus virginales niñas los Tragaluz y los Hueso y los Elejalde!...

Los negros maestros de baile en la Lima de antaño, no hicieron otra cosa que adaptar las danzas populares afroperuanas al sentir de las señoritas de la sociedad limeña. Por eso hubo un lundú o landó de galpón o barracón y un londú floreado; por eso hubo una zamacueca de larza, que te han visto! y de "zamba componte, que se te ve la raya del horizonte" y otra zamacueca de sociedad o zamacueca décente. Pero, ¿era el maestro de baile quien hacía la adaptación?... ¿No sería el propio patriarca quien tácitamente y con su sola presencia "castraba" los bailes de ombligada?... La ambigua figura del Maestro de Baile, como intermediario entre el cabildo y el salón señorial, mereció un estudio severo, porque nunca se sabrá lo que aportó o mermó al criollismo.



Lo decimos, claro está, pensando en las clases populares, siempre tan permeables a las deformaciones que le trae de vuelta la servidumbre. Y eso lo hemos visto en los maestros de baile de la actualidad, así como en los Estados Unidos, cuando se popularizaron los bailes antillanos, naciendo las organizaciones de dance-teacher que difundieron sus adulteradas versiones de la rumba, la samba y la conga.

Afortunadamente, hay en el propio Caribe todo un movimiento de rescate, defensa, dignificación y proyección de estos valores culturales de herencia africana. Los Festivales del Caribe (CARIFESTA) han coadyuvado decisivamente al logro de tales objetivos. Queremos transcribir lo que en el Carifesta 79, realizado en Cuba, se dijo respecto a las danzas de "vacunao" con el "golpe de frente", que ayer se practicaban en el baile yuka y hoy se dan en algunas modalidades de rumba, como el guaguancó. El texto pertenece al audio de un documento fílmico sobre la historia de la Rumba, he aquí un fragmento:

Pañuelo y saya evitando el vacunao, posiblemente se deban a una evolución en las costumbres de la época, o más bien a que dicha evolución permitía rescatar la danza en toda su fuerza. Pero el guaguancó la refleja sin ninguna actitud pecaminosa. Y ese hecho, que debiera ser nuestra consideración más estimable, es la fuente que de seguro alimentó el prejuicio: evitar la grosería sin limitarse la fuerza vital del hecho natural, es precisamente el verdadero valor de esta rumba.

Cuando el baile dejó de tener un contenido religioso (ritual) y se convirtió en "la rumba", no pasó a ser una manifestación fr-

vola. Fue y es esa fiesta que el Hombre se da a sí mismo.

La historia nos estaba entregando no sólo una de las manifestaciones más legítimas de este pueblo, sino uno de los rasgos más fuertes de nuestro carácter.

Por eso la Rumba no es una simple herencia musical o danzaria. La Rumba es una forma de ser del cubano. La Rumba no es algo que hacen "algunos" cubanos. La Rumba somos nosotros, todos nosotros.

Madrid, 31 de julio de 1989.

O B R A S   C O N S U L T A D A S

- ALVARENGA, Oneyda, Música Popular Brasileña. Fondo de Cultura Económica, México, 1947.
- CAMARA CASCUO, Luis da, Dicionário do Folclore Brasileiro. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1962.
- CARNEIRO, Edison, Samba de umbigada. Ministerio de Educación y Cultura, Río de Janeiro/GB, 1961.
- CORNEVIN, Robert y Marianne, Historia de Africa. Ediciones Moreton, S.A., Bilbao, 1969.
- FUENTES, Manuel Atanasio, Lima, apuntes históricos, descriptivos, y de costumbres. Lib. de Firmin Didot hermanos, hijos y C<sup>o</sup>, París, 1867.
- HUNEFELDT, Christine, MUJERES: esclavitud, emociones y libertad, Lima 1800-1854. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1988.
- MASO, Calixto C., Juan Latino: gloria de España y de su raza. North-eastern Illinois University, Chicago, 1973.
- OLIVER, Roland - FAGE, J.D., Breve Historia de Africa. Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- ORTIZ, Fernando, Africanía de la música folklórica de Cuba. Editora Universitaria, La Habana, 1965.
- 1973, Orbita de Fernando Ortiz. U.N.E.A.C., La Habana.
- 1981, Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba. Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- 1986, Los negros curros. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- RAMOS, Arthur, O negro na civilização brasileira. Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro.
- SAGO, José Antonio, José Antonio Saco. Acerca de la esclavitud y su historia. Edit. de Ciencias Sociales. La Habana.
- SANCHEZ DE FUENTES, Eduardo, Influencia de los ritmos africanos en nuestro Cancionero. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1927.
- URFE, Odilio, "La música y la danza en Cuba". En Africa en América Latina. Siglo XXI-Unesco, México, 1977.