

LA MUSICA AFRICANA

P O R

Daniel Gray

NUEVOS ASPECTOS DE SU DIFUSIÓN

AQUEL interés que favoreció a la música de los negros, hacia los comienzos de nuestra centuria, mantenido luego por la ingeniosa disposición tonal y una dinámica particular que aportaban ciertos cantos y bailes de los de los esclavos norteamericanos («rags», «blues», «spirituals»), ya había requerido a los grandes compositores de la época.

Hacia 1918 surgía la irresistible alteración del «jazz» llamada a precipitar una verdadera reforma en la música ligera y en la danza mundana. Sería inútil negar la difusión que por este medio indirecto lograba adjudicarse el arte de las tribus negras que habitan casi toda el Africa; y, como una credencial colectiva apareció una copiosa literatura relacionada con el tema. Luego se hicieron notar las innovaciones propiamente musicales en los más diversos géneros: la música del ballet, la del cinema, las revistas musicales («shows») y hasta el repertorio sinfónico acogieron la sollicitación.

Antes de desencadenarse la Segunda Guerra Mundial, ya la cátedra había hecho oír su palabra y fueron muchas las obras teóricas, anecdóticas y de pura divulgación, que planteaban el nuevo orden de cosas, en la espera de mayores revelaciones.

Terminado el conflicto, en 1945, se reanudaron las rebuscas; pero, esta vez mejor encaminadas con la investigación directa, en Africa misma, de un material sonoro que luego ha sido incorporado a los films musicales y sometido al examen inmediato de los estudiosos.

LAS NUEVAS FUENTES DE INFORMACIÓN Y DE ESTUDIO

SI bien desde 1920 pasaba el continente africano a ser teatro y lugar de acción de muchas películas mudas, la ilustración musical con motivos autóctonos vino a realizarse después de un cuarto de siglo y al favor del sistema sonoro implantado en el cinema. El film «La Atlántida», extraída de la novela de Pierre Benoit, había sido la verdadera primicia exótica, seguida por otros intentos en diversos continentes. Tanto esa fantástica cinta—con algunos «exteriores» filmados en el Sahara—como los documentales cinema-

tográficos de la «Croisière Noire», que, en el mismo París y por esos años, se daban a conocer, influyeron dignamente en la adopción de un nuevo y desconocido ambiente para la pantalla; pero, debió aún transcurrir una década para reanudarse las tentativas. El film italiano, con música de Rossellini, «Sotto la Croce dell Sud», aportó un cierto interés que luego sobrepasó la cinta yanqui «Trader Horn», realizada con auténtica música exótica, arriesgadas escenas de caza y combates de fieras. La iniciativa fué sin duda coronada por el éxito, pero no se pudo tan fácilmente repetirla en virtud del costo y las enormes dificultades para grabar y filmar en el terreno mismo.

La Segunda Guerra Mundial retardaba aún la prosecución de esos experimentos y solamente hacia 1943 empezaron de nuevo a interpolarse cuadros africanos con música auténtica en películas de argumento general. Un lustro después ya fué un acierto, en pleno, la filmación de «Savage Splendor» («Esplendor Salvaje»), con material recogido en Africa misma por el expedicionario yanqui Lewis Cotlow. Había recorrido éste 36.000 kms.—de Kenia al Sudán—en diez meses y con las grabaciones obtenidas de los bakuvvas, basongomeno, watusi, massai, fellah y los pigmeos del interior del Congo, había logrado recomponer una evocación sorprendente de tan extraños mundos. En la mayoría de las escenas surgía un realismo desconcertante y quedaron insinuadas muchas arcanas experiencias que venían a prestigiar particularmente al nuevo género. El procedimiento del Technicolor realzó a maravilla la visión colectiva, y el contenido sonoro del film significaba una ilustración fiel y castiza.

Marcando un jalón de ventaja apareció en 1950 «Congolaise» («Congo Salvaje»), impresionante film que, si no se destacaba por la policromía que había adornado al anterior, se excedía en longitud y en variedad argumental. Aprovechando la experiencia de aquellos intentos pudieron escalonarse y compaginarse fácilmente los episodios, al impulso del gran material recogido por la expedición francesa a los ríos Ogowe y Congo y con el mismo nexo de continuidad que había proporcionado la navegación fluvial. En sus dos horas de proyección la cinta se destacaba como una verdadera antología de africanismo, oponiendo los ambientes respectivos—en climas y latitudes opuestos—de siete grupos étnicos bien caracterizados. Coincidiendo con el itinerario de la Misión Ogowe-Congo en el Africa Occidental Francesa y el Congo Belga, la revisión daba comienzo con escenas dedicadas a los babingás (una primitiva colectividad de semi-pigmeos) para continuar con los

bakalés, los pagüinos, los azandés, los equibondós, los ubanguis y el más evolucionado grupo de los batekés, interesante tribu congoleña que, hasta muy avanzada nuestra centuria, constituía un vasto y poderoso imperio gobernado por el recordado rey Makokó.

Tan diversas etapas culturales no coinciden, en general, con las correspondientes capacidades musicales, pero el arsenal de sonos presentados integra la expresión máxima en esta clase de tentativas. El material sonoro de grabaciones fué entregado para su «arreglo», orquestación, compaginación y enlaces con la música de fondo al experimentado músico brasileño Bernardo Segall, profundo conocedor, en su país, de los secretos de la música negra legada por los esclavos. En su cometido este experto folklorista es digno de todo aplauso por su estricta sumisión a los originales. Jamás usa el «tutti» sino la vena instrumental reducida de los sonidos puros tan ventajosamente utilizada en nuestros tiempos por la música culta. Son ingeniosos algunos leves toques y simplistas aplicaciones encargadas de matizar los trozos de conjunto, con típicas melismas en sextas paralelas del xilófono, las breves llamadas de trompeta con sordina, los esfumados efectos percutantes de los balafones (en América conocidos con el nombre de marimbas), los corales lejanos, y los gráciles adornos de flautas, como si se fuera integrando el ambiente de una generosa exposición de música africana.

Cuando ya se creía agotado el material de sonos exóticos, aparecieron aún dos films con sendas revelaciones. Aquella sobajada serie cinematográfica del «Tarzán» que del Africa había aprovechado todo menos la música, tuvo, ante el desarrollo de los acontecimientos, que acogerse a la innovación con el más reciente episodio de «Tarzan's Peril» («Tarzan en peligro»), aprovechando grabaciones efectuadas en Kenia, Tanganyka y Uganda y la música de fondo de Michel Michelet. Simultáneamente se proyectaba la película «Jungle Stampede» («Africa rugie») con otras novedades musicales obtenidas en exploraciones llevadas a cabo en las regiones vecinas a los grandes lagos y en especial las que habitan los «massai» al oriente del Victoria.

Con esta lista de films el ciclo del Africa ecuatorial quedaba bien favorecido y en especial aquellas comarcas más desconocidas. Naturalmente se ha dado preferencia a las regiones privilegiadas por la caza mayor, como la selva Itouri en el poniente y los territorios de Kenia y Uganda en el oriente. Es por ello que el repertorio general de este ciclo significa un serio avance para la revelación

de un arte incipiente que en nuestros días ha retenido la atención de los estudiosos.

Las profesías que había vertido en sus estudios sobre esta materia el Prof. Erich von Hornbostel (1877-1935), aquel reputado folklorista que por tres lustros sentó cátedra en el Laboratorio de Psicología de la Universidad de Berlín, se vieron al fin enteramente confirmadas. En la época que él escribía no era aún posible disfrutar de las versiones documentarias que brinda, en esta especialidad, el cine sonoro; y, por supuesto, el folklorista tuvo que atenerse a las grabaciones africanas de la monumental discoteca de ese laboratorio. Sus observaciones personales quedaron después muy ampliadas con los espectáculos y audiciones realizados en la Exposición Colonial de París (1931); y, fué bien sensible que esos actos no se registraran para la ciencia y el arte.

POSTERIORES ENSEÑANZAS Y SUGESTIONES DEL ARTE NEGRO

AL considerar esa porción planetaria tan tardíamente revelada y aventurar un examen analítico de todo el material sonoro captado en las cinco películas precitadas, se exigiría una previa clasificación de orden musical concebida dentro de la mentalidad dominante en esas latitudes. Desde luego no se ve clara la posibilidad de estructurar esa ordenación en un plan de primitivismo porque las señales evidentes de ciertos refinamientos en el sentido acústico contradicen tan despectivo propósito. La enormidad del repertorio y sus variaciones e incursiones en campos estéticos desconocidos, no justificarían la tentativa de referirse a balbuceos; y, por último, la extralimitación, en Africa, de la magia sonora a sectores hasta, ahora tan desatendidos como el grito, el ruido y la palabra hablada, despliegan un abanico de posibilidades, a cual más prometedoras.

El programa de observaciones del Dr. Hornbostel, publicado en 1928, con toda la profundidad de su contenido, ya resultaba algo escaso e indeciso ante las demostraciones ofrecidas en 1931 durante los inolvidables «tamtams» nocturnos de la Exposición Colonial. Centenares de mimos, figurantes, danzantes, cantantes y ejecutantes de una decena de tribus diferentes de la raza de Cam prestaron su concurso y sugirieron a la crítica más de un punto de interrogación. Por último los perfeccionamientos del cinematógrafo situaron un palenque de observación en el ingenioso maridaje de la pantalla con el alto parlante; pero en buenas cuentas fueron las expedi-

ciones científicas de los franceses y las excursiones comerciales de los norteamericanos las iniciativas que previamente socorrieron la rehabilitación de un campo folklórico hasta ayer desatendido.

«Savage Splendor» jugó el papel de un irrefutable documental científico y «Congolaise» se encargó de confirmarlo con un despliegue de insinuaciones tan fehacientes como inesperadas. Esta tabla de adquisiciones consultaba una sorpresiva nómina de fenómenos relacionados con el oído humano y casi en su totalidad inadvertidos por la cátedra. Mejor que en los jardines zoológicos llegamos a conocer la gama de sollicitaciones que, desde el rugido al gorgeo, distinguen a cada especie del reino animal, pidiendo el concurso de todos los ruidos y rumores de la naturaleza para reconstituirmos la «voz de la selva». En el factor humano logramos conocer las posibilidades del grito y en especial de la musicalización de la palabra hablada sin salir del estado de parla. Nos fué dado verificar acoplamientos de dos temas vocales en estado de solos o de corales, de aquellos propiamente vocales con instrumentales y aún la reunión de tipos diferentes de estos últimos. En este asunto la preceptiva del Prof. Hornbostel—pese a la incompleta documentación de su época—aparece incólume en sus principios y postulados, distinguiendo las diversas etapas que pueden conducir a la estricta polifonía. Ante los progresos alcanzados ha sobrevenido el momento de recordar y comparar las arrobadoras cantinelas de los bogadores del Congo, registradas en cilindros y atesoradas desde 1920 por la discoteca berlinesa. El recitante divaga y el resto de la tripulación de la piragua le hace juego emitiendo notas sueltas al unísono, acordes plenos algo sostenidos y leves melismas graves o agudas; todo aquello infatigablemente repetido como un canto de trabajo. En 1951 este procedimiento ya se encuentra ampliamente registrado y se le puede observar extendido, en toda clase de conjuntos, a ambos sexos y en todos los cuadros sociales. Aún más: los orquestadores o «arregladores» los forjan artificialmente regrabando dos discos simultáneamente.

En la norma de posibilidades pueden enumerarse acentos desconocidos propios del xilófono en el sentido de la livianeza, elocuencias impensadas del «lenguaje del tambor», efectos flagrantes de clamores, de alaridos, lamentos y ululatos vertidos por los instrumentos de cuerda rascada o de soplo en determinados registros; y, una capacidad tan expresiva como ignota en la vibración y el juego estético de varillas metálicas al aire y apoyadas en un punto sobre una caja armónica. El ejecutante de este instrumento específicamente africano—conocido con el nombre de «pianillo cafre»,

«banza» y un centenar de denominaciones—lo asienta sobre sus rodillas y pulsa las puntas metálicas con los pulgares, sosteniendo la caja con los demás dedos. La ejecución es siempre animada y de un efecto de intimidad y recogimiento—derivados de sus exiguas dimensiones—dignos de estudiarse al contemplar el estado de éxtasis en que sumerge el que lo pulsa.

Es digna de notarse la atrayente sonoridad de los monumentales flautones emitiendo una sola nota gravísima similar a la de los tubos de órgano, pero con el grano más grueso que le confiere la materia vegetal. Asimismo implica una alta novedad del conjunto de ruidos y rumores de cascabeles y placas que agitan los saltarines y saltatrices en su incesante actuación coreográfica; como también aquella seudovocalización que presentan los gritos rasgados o quebrados con que mantienen su persecución los cazadores de antílopes.

A este ható de sugerencias hay que anteponer una bellísima enseñanza del arte africano: la musicalización de la estricta palabra hablada. Los ejemplos ofrecidos en «Savage Splendor», en «Tarzan's peril», en «Jungle Stampede» y en especial en «Congolaise», son primorosos. Se nota ahí la complacencia de los locutores africanos al verter sus repetidos fraseos completamente ajenos a la técnica peculiar del «recitativo» renacentista del Occidente; se observa que esta actividad es confiada solamente a los hombres de edad: el patrón de la barca en son de distraer al equipo, el casamentero en el momento de la alocución y el brujo o chusco de la tribu celebrando una proeza cinegética. Con o sin contenido de palabras o de sílabas, o por medio de vocales arbitrarias el solista asciende o descende—con sentido artístico—en la gama propia de su registro vocal, integrando un pie de un máximo de treinta valores parciales, hasta formar un diseño de incontrovertible lógica musical y tratado en «ostinato». Es perceptible su gimnasia de las cuerdas vocales para embocar las más agudas y graves notas del contenido o bien en otros casos un similar esfuerzo para alcanzar al fin de la tirada una nota agudísima, a la cual sigue una tónica de reposo. Todo esto queda reducido al mecanismo del «parlando» y las fluctuaciones al estado de canto son escasísimas y nunca tan obligatorias como aparecen en las grabaciones chilenas de los cantantes araucanos. En las funciones tonales se impone inmediatamente la complicidad de la tónica y de la dominante, desenvolviéndose el leve discurso con una lógica convincente y una desenvoltura ya bien probadas.

Todas estas virtuosidades en ejercicios tan desusados confir-

man, una vez más, aptitudes musicales ya tan honrosamente reconocidas como el sentido del ritmo que distingue a la estirpe negra. Por lo que a excelstitud de interpretación se refiere no está de más recordar otro episodio de este ciclo de grabaciones. Abren ahí cátedra los efectos de plenitud de un coral femenino, incansablemente repetido al final de «Jungle Stampede». La breve frase es capitolosa, enfática e inédita: se advierte en su curso melódico la proposición de dos o tres corcheas y la contestación de otras tantas, mantenidas imperturbablemente como un desafío de exactitud y una afirmación de musicalidad. Se diría una simplista cantinela, pero en la implacable repetición salta al oído la plenitud pasmosa del conjunto de voces con o sin apoyo instrumental. La comodidad y desprendimiento con que se va virtiendo, marcha a parejas con la elocuencia de la dicción, la elasticidad del «legato» y una convincente templanza o blandura en un flujo sonoro riquísimo en armónicas. Está a cargo de un conjunto femenino de la tribu masai. Refugiados en un dominio inglés del Africa Oriental nunca ellos se han dejado imponer la civilización occidental; y, mucho de esta soberbia actitud se transparenta en la transmisión de ese motivo folklórico retenido de los antepasados como un verdadero manifiesto racial.

Ante semejante acierto es de temer, en lo sucesivo, la intervención de los investigadores blancos a cargo de las grabaciones, para arrancarles efectos propios del arte sabio y adulterar esos incólumes legados. Es una iniciativa amenazadora que ya se hace deplorable en el arreglo escénico y en la vestimenta de los sujetos africanos tanto en el acto de filmar escenas típicas de guerra o de caza como en la reconstitución de ritos de bodas o de coronaciones.

La película «Las minas del Rey Salomón» presentada recientemente, en Technicolor, por artistas ingleses resulta una verdadera exposición de típicos y generales motivos africanos. Según la novela de Ridder Hagarid ha sido filmada en Tanganika, en Kenia y en el Congo Belga y en especial entre las tribus watusi. A lo largo del film son escasos los temas musicales auténticos y entre algunas versiones ya conocidas sobresale aquel coro que acompaña la salida de los expedicionarios. con una filiación congoleza bien patente. Se anuncia otra cinta sensacional de este orden, ya estrenada en el Festival Real del Cine (Londres) con gran éxito. Bajo el título «Where no vultures fly» (Donde no vuelan los buitres), se ha situado y desarrollado un argumento en los territorios africanos que quedan al sur de Nairobi y al oriente del lago Victoria, especializándose en las más diversas manifestaciones artísticas de esas ignotas regiones.