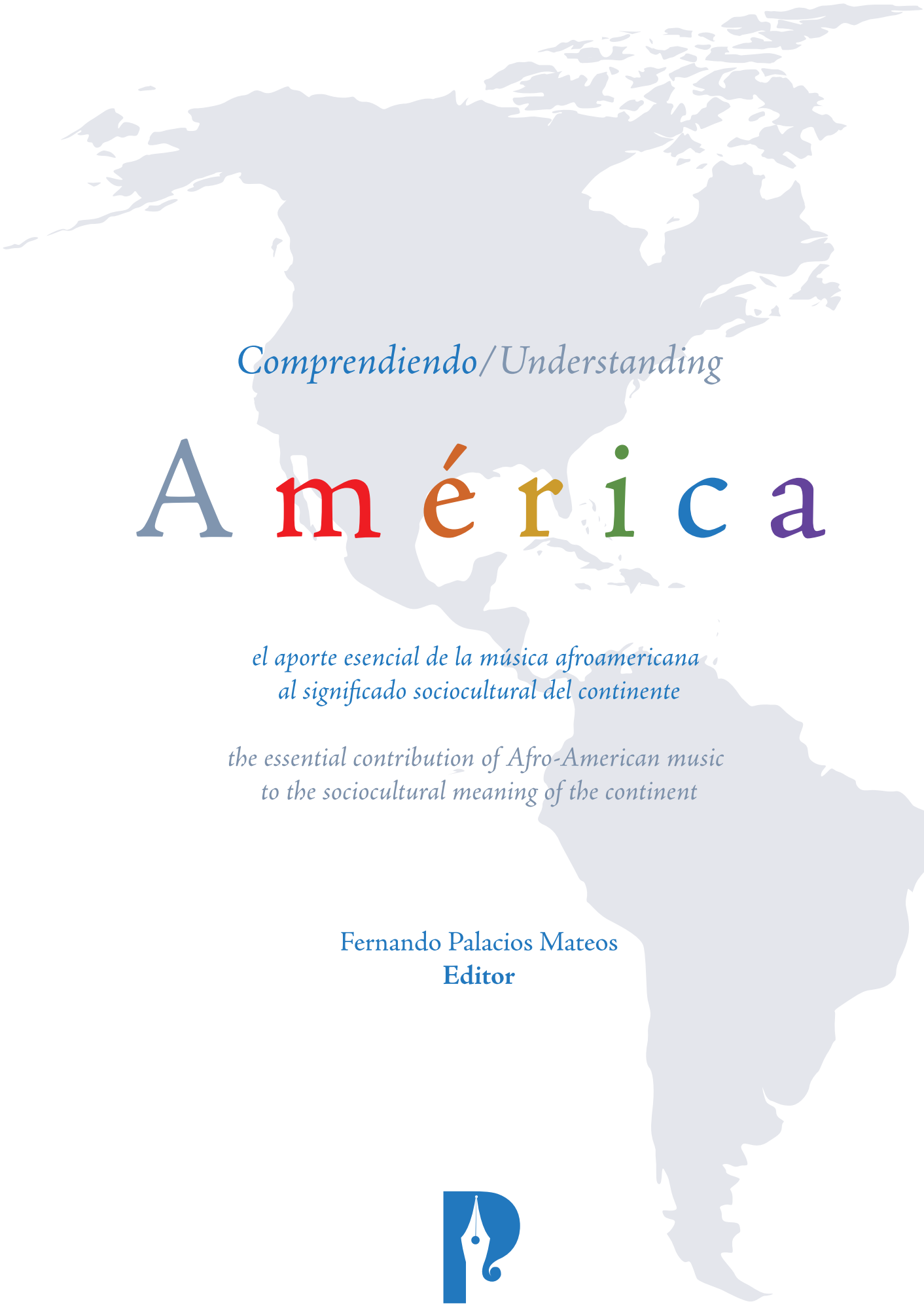


Comprendiendo/Understanding

América

el aporte esencial de la música afroamericana al significado sociocultural del continente

the essential contribution of Afro-American music to the sociocultural meaning of the continent

Fernando Palacios Mateos
Editor

Comprendiendo/Understanding

América

el aporte esencial de la música afroamericana
al significado sociocultural del continente

the essential contribution of Afro-American music
to the sociocultural meaning of the continent

Fernando Palacios Mateos
Editor

Comprendiendo/Understanding
América
el aporte esencial de la música afroamericana al significado sociocultural del continente
the essential contribution of Afro-American music to the sociocultural meaning of the continent

© 2022 Pontificia Universidad Católica del Ecuador
© Fernando Palacios Mateos, editor.

Centro de Publicaciones
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

Centro de Publicaciones PUCE
www.edipuce.edu.ec
Quito, Av. 12 de Octubre y Robles
Apartado n.º 17-01-2184
Telf.: (5932) 2991 700
e-mail: publicaciones@puce.edu.ec

Diseño: Rafael Castro

ISBN: 978-9978-77-613-1
Quito, junio 2022

CC BY NC SA

Comprendiendo/Understanding

América

el aporte esencial de la música afroamericana
al significado sociocultural del continente

the essential contribution of Afro-American music
to the sociocultural meaning of the continent



Índice/table of contents

Dedicatoria (11)
Agradecimientos (13)
Foreword (15)
Prefacio (17)
Preface (23)

0. Introducción/Introduction (27)

1. *La afrodescendencia en las Américas: introducción ontológica y epistemológica para comprender su carácter originario civilizatorio.* **(28)**
John Antón Sánchez. Instituto de Altos Estudios del Ecuador (IAEN).

I. Desde la memoria/from memory (43)

2. *Music in Aluku life, yesterday and today.* **(44)**
Kenneth Bilby. Smithsonian Institution.

3. Ámbitos de diálogo en la música afroecuatoriana, desde el contexto sonoro al social y cultural. **(64)**
Fernando Palacios. Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).

4. *From sound culture to sound system culture: grounding Jamaica's ultramodern music in an ancestral livity.* **(86)**
Kenneth Bilby. Smithsonian Institution.

5. *Contribuciones de la música puertorriqueña de herencia africana a una "cosmovivencia musical inclusivista Nuestroamericana".* **(104)**
Juan José Vélez. Universität Bremen.

6. *Persistence of common traits in Afro-Brazilian musical traditions despite the diversity of social-cultural contexts.* **(124)**
Gérald Guillot. Paris-Sorbonne Université.

7. *Candombes y más allá: música y danza de origen africano en Uruguay.* (**149**)
Marita Fornaro. Universidad de la República de Uruguay.

II. Desde la performance y la creación/from performance and creation (176)

8. *Chile también "repica" cuero. El Tumbe Carnaval en la movilización y en la protesta social afroariqueña.* (**178**)
Ignacio Carrasco Meza. Universidad de Tarapacá. Daniel Domingo Gómez. Universidad de Santiago de Chile.

9. *Assimilating Afro Caribbean Carnivalesque Culture.* (**197**)
Clarence N. Charles. Leiden University, University of West Indies.

10. *Garifuna Music, Competition, and Indigeneity – Preserving Culture from Within (Belize, Guatemala and Honduras).* (**206**)
Oliver N. Greene. Georgia State University.

11. *La Saya Afroboliviana and Afrobolivian Identity Politics.* (**240**)
Moritz Heck. University of Freiburg.

12. *Un nuevo tambor. Percepción afro-centrada del contrabajo en el tango por Ruperto Leopoldo "el Africano" Thompson (1890-1925).* (**257**)
Norberto Pablo Cirio. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

13. *The Sound System as Infrastructure and the Mixtape as Archive: Afrosonic Life in Canadian context.* (**275**)
Mark V. Campbell. University of Toronto Scarborough.

III. Desde la narrativa/from narrative (289)

14. *De lo criollo a lo afro. Augusto Ascuez y Nicomedes Santa Cruz: tensiones en la construcción del universo musical afrolimeño durante el siglo XX.* (**290**)
Fred Rohner. Grupo de investigación Pensar la Música.

15. *Rhythms of Resistance: Jamaican Popular Music and the Politics of Identity in the Americas.* (**308**)
Carolyn J Cooper. The University of the West Indies, Mona, Jamaica.

16. *The Akan Concept of Ungratefulness Espoused in Ampofo Agyei's Lyrics.*
Kofi Agyekum and Adwoa Arhine University of Ghana. (**327**)

17. *"Hurdle the System 'Cause Hate Penetrates Multiculturalism": Reading (Black) Canada in the Work of Maestro Fresh Wes.* (**345**)
Francesca D'Amico-Cuthbert. York University, Canada.

18. *Después Del Currulao: Creación A Partir De Las Músicas Tradicionales De Marimba De Chonta Del Pacífico Sur Colombiano.* (**362**)
Héctor Tascón Hernández. Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle.

19. *Estado actual y perspectivas en los estudios sobre música afrovenezolana.* (**379**)
Mariantonia Palacios y Juan Francisco Sans. Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

IV. Desde la religión, espiritualidad y rito/from religion, spirituality and ritual (403)

20. *Ideology and Religion in African American Jazz: 1920s through Bebop.* (**404**)
Eddie S. Meadows UCLA. Los Angeles.

21. *Une approche sémiotique de la musique rituelle du vaudou haïtien.* (**417**)
Claude Dauphin. Professeur émérite UQAM.

22. *El gagá de la república dominicana: análisis, características musicales y vinculación con áfrica, haití y el vudú.* (**436**)
Marco Antonio de la Ossa Martínez. Universidad de Castilla la Mancha. (UCLM).

23. *Folia de Reis: An Afro-Brazilian Experience in Rural Brazil.* (**451**)
Welson Tremura. University of Florida.

24. *Vestigios de las culturas africanas sub-saharianas en Cuba.* (**468**)
Victoria Eli. Universidad Complutense de Madrid.

25. *Remix/Skirt & Blouse: A Compositional Technique used by Ghanaian Choral Art Music Composers.* (**482**)
Joshua A. Amuah University of Ghana-Legon.

V. Desde la migración de vuelta/from reverse migration (503)

26. *The return journey: The impact of African American and Afro-Latin/ Caribbean popular performance on anglophone West Africa (1800-1950s).* (**504**)
John Collins. University of Ghana, Legon.

27. *Music and memories: Tabom's agbe in perspective.* (**530**)
Ben Amakye-Boateng. University of Ghana, Legon.

28. *Movimientos afroatlánticos desde América y su reflejo en la música de Guinea Ecuatorial en los siglos XIX y XX.* (**545**)
Isabela de Aranzadi. Universidad Autónoma de Madrid.

29. *'Reaping the Harvest of Her Own Seed': Afro-Americanisms in Ghanaian Popular Musics.* (**564**)
Moses Nii-Dortey & Akwetteh Laryea. University of Ghana, Legon.

30. *Reverse Migration in the Musical Careers of Three Ghanaian Jazz Female Singers.* (**580**)
Adwoa Arhine. University of Ghana-Legon.

31. *Bɔbɔɔbɔ Music: An Eve Cultural Phenomenon and its Diasporan Contributions.* (**597**)
Sylvanus K Kuwor and Eyram E. K Fiagbedzi. University of Ghana, Legon.

Short Biographies (611)

A quienes, de una manera u otra, sienten, viven, interpretan, crean o recrean, las músicas y prácticas sonoras afrodescendientes y africanas

To whom, in one way or another, feel, live, perform, create or recreate Afro-descendant and African music's and sound practices

La existencia de este libro debe su agradecimiento, en primer término, al conjunto de la población afroamericana que, durante siglos, y a pesar de las adversidades, ha desarrollado y compartido numerosas prácticas musicales y sonoras, las que ahora nos resultan imprescindibles para tener una aproximación, desde los ámbitos social y cultural, hacia el continente americano. De igual modo, agradece a la población afroamericana que volvió al continente africano, generando así un intercambio cultural que devino en nuevas y enriquecedoras sonoridades, así como a los artífices sonoros que, hoy día, habitan ese territorio.

Muy especialmente, el agradecimiento se dirige a todos/as los/as autores/as que, desde un inicio, creyeron de manera entusiasta en este proyecto y siguieron el proceso, paso a paso y con un trabajo minucioso, desde su origen hasta la publicación. Su actitud propositiva y generosa ha permitido que este trabajo se convierta en realidad, dando lugar a un proyecto colectivo, un espacio de encuentro de autores/as, de muy diversas procedencias, bagajes culturales y contextos de investigación muy enriquecedor.

Agradecimiento, igualmente a Karla Araya y Gustavo Córdoba por sus valiosos comentarios y consejos; a Edison Higuera por su acompañamiento en el proceso editorial; a José Luis Palacios, Carlos Corrales, Michel Baillard y Patricia Erazo por sus colaboraciones en la revisión de textos; a Andrey Astaiza y Alex Schlenker por su entusiasmo respecto al proyecto; al equipo de dirección de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Pontifica Universidad Católica del Ecuador, Diana Calderón y Alexandra Yépez por creer en esta propuesta; a Daniel Avorgbedor por su respaldo desde la Universidad de Ghana; y por supuesto, de manera muy afectuosa, a la familia y amigos que acompañaron en este proceso.

****

The existence of this book thanks, in the first place, the Afro-American population that, during centuries, and in spite of adversities, has developed and shared numerous musical and sound practices, which are now essential for us to have an approach, from the social and cultural spheres, towards the American continent. The appreciation also extends to the Afro-American diasporas whose return to the African continent generated an enriching cultural exchange for the emergence of new sonorities and sound artists that currently inhabit that territory.

Special thanks to all the authors who believed enthusiastically in this project from the beginning, and who followed the process step by step with meticulous work to achieve this publication. Their generous and proactive attitude has produced a collective project; a space to meet authors from very diverse backgrounds with very enriching cultural, academic and research backgrounds.

Thanks also to Karla Araya and Gustavo Córdoba for their valuable advice and comments; to Edison Higuera for his editorial support; to José Luis Palacios, Carlos Corrales, Michel Baillard and Patricia Erazo for their revision of texts; to Andrey Astaiza and Alex Schlenker for enthusiastically believing in this project as well as to the management team of the Faculty of Education Sciences of the Pontifica Universidad Católica del Ecuador, Diana Calderón and Alexandra Yépez; to Daniel Avorgbedor for his support from the University of Ghana; and and of course, most affectionate gratefulness to the family and friends for the accompanying in this process.

Foreword

"Nunyaa, adidoe; asi metu nee o."
(Knowledge is like a baobab tree, no human's two arms
can completely encircle it.)

The above Ewe proverb seems to capture, albeit oxymoronically, the challenges associated with any attempt at "embracing" any site of knowledge and cultural production, especially in the contexts of the African diasporas. More so, continous regeneration of life (human procreation), free will or lack thereof, thought and belief patterns, and aesthetic-symbolic forms of life as expressed in various time-spaces must ultimately challenge us toward revising conventional cartographical practices. Dr. Fernando Palacios Mateos is a bold, well-read thinker and a pragmatist-- we need this combination in order to sew, germinate, and nurture to a fuller bloom a subject of this scope and intensity.

Dr. Fernando Palacios Mateos has consistently worked with scholars across three continents not only in formulating the themes and final title of this work, Understanding America: the essential contribution of Afro-American music to the sociocultural meaning of the continent, but he has also undertaken specific multi-sited field-work projects that are indispensable in facilitating collaborations and now in producing a volume that must counted among the prized possessions of individuals, institutions, libraries and beyond disciplinary borders or conventions. No doubt, we are situated differentially in transient spatio-temporalities, but any questions or manner of resources of historical depths and human failings such as those associated with slavery, oppression, and their legacies must temporarily give way for the release of some positive fresh air and hope, an expiration with exhilaration as represented in this volume.

We have seen several monographs and collective volumes of recent times devoted to the various aspects of the African diasporas and yet there is always much space that still needs to be filled and refreshed constantly. As you strike at one location, reverberations and ripples are produced and which are all necessary in awakening dormant areas, as well as in breaking new grounds in our knowledges, experiences, and appraisals of the African diasporas. Thus, Palacio's edited volume is necessary in filling some of the gaps; it also challenges us to revise past and current analytical-categorical constructs along which the African diasporas are often framed, regardless of time, place, or population. The focus on music and related performance traditions in multiple locations, time periods, contexts and along types of discourse actually allows the reader to appreciate the extended transdisciplinary visions, processes and resources often associated with the existentialities of the African diasporas.

Daniel Avorgbedor, PhD

Prefacio

La presente obra establece una aproximación hacia la comprensión del significado del continente americano desde los contextos sociales y culturales a través de las manifestaciones musicales afrodescendientes, destacando el aporte imprescindible que estas prácticas sonoras suponen a la configuración del territorio. Además, aborda algunos de los procesos sincréticos ocurridos en diversas regiones de África originados con la llegada de las músicas e instrumentos musicales afroamericanos a sus tierras originarias.

Muchos de los aspectos que podrían abordarse en este prefacio serán tratados en profundidad en los distintos capítulos que conforman el presente volumen. Por ello, y con ánimo de no redundar en detalles ni de desalentar su lectura, procuraré aquí ser conciso.

La idea de la obra

Han pasado ya algunas décadas desde que Anthony Seeger tratara de descifrar por qué los Suyá, de la Amazonía brasileña, cantaban. Esta aparente sencilla aproximación, extrapolable a otras culturas, me resuena internamente como imprescindible en el contexto sonoro afroamericano. No por el hecho de atender a cuestiones de carácter práctico, en un sentido asociacionista como la relación sonido-actividad, sino por la capacidad de profundizar en las distintas lecturas de los procesos ocurridos en los contextos sociales y culturales en los que la música juega un rol clave. Al respecto me surgen algunos interrogantes: ¿cuál es el significado subyacente de sus prácticas musicales? y ¿qué aportes y/o significados se desprenden a partir de lo sonoro hacia estos contextos, de los que este grupo cultural forma parte? Esta vez, la respuesta, o respuestas, precedieron a las preguntas. La música afroamericana tenía un claro significado para mí antes de acometer el proyecto de este libro: es la voz de un proceso, la necesaria y enriquecedora consecuencia de la diáspora africana en América, una herramienta imprescindible de resiliencia que, además, enriquece a muchas otras culturas en un intercambio musical y sonoro desprejuiciado. Probablemente, los/as autores/as que colaboran en este volumen, lo entendieron así también, bajo su propia percepción, mostrándose abiertos, de manera entusiasta, desde un inicio a la participación en el proyecto.

La idea de este libro surge bajo el presupuesto de la imposibilidad de conceptualizar las culturas americanas sin la música afrodescendiente y, por ende, sin la importancia fundamental que supuso la presencia de la población afrodescendiente en el continente. Bajo esta premisa, el libro se propone establecer una aproximación a la música afrodescendiente desde cada país y/o territorio americano, sumando a ello las contribuciones que en diversas regiones de África

posibiliten una lectura de la migración sonora "de vuelta" ocurrida aquí a partir de las prácticas sonoras afroamericanas.

Planteamiento de la obra

Este libro está compuesto por treinta y un capítulos. Comenzando con una introducción esclarecedora y fundamental, que expone el carácter originario y civilizatorio de la población afrodescendiente en el territorio americano, el contenido se organiza en cinco ámbitos epistemológicos desde los que consideramos preciso abordar la comprensión de América a través de su música; son los siguientes: desde la memoria, entendida como elemento central que posibilita procesos dinámicos de conocimiento; desde la *performance* y la creación, como espacios dialógicos de resignificancia social y cultural; desde de la narrativa, como herramienta fundamental de autodeterminación de la afrodescendencia; desde la religión, la espiritualidad y el rito, como escenarios de representación esenciales de las cultura afroamericanas, y que han permitido también la pervivencia de estas manifestaciones sonoras en tierras americanas desde sus orígenes africanos; y, por último, desde la migración "de vuelta" al continente africano, un proceso histórico que visibiliza las posibilidades dialógicas de enriquecimiento mutuo entre culturas mediante las prácticas sonoras. Bajo la óptica de estos cinco ámbitos podremos comprender, inmersos en las manifestaciones sonoras y musicales de la población afrodescendiente, los procesos sociales y culturales ocurridos en América y el aporte que de manera imprescindible ha supuesto al significado sociocultural del territorio americano y de buena parte de África.

Los idiomas

El libro está escrito en dos idiomas fundamentalmente, español e inglés, más un capítulo en francés, según la lengua materna de los/as autores/as participantes en el proyecto. Aunque estas tres lenguas se gestaron en América durante el período colonial, y relegaron a las numerosas lenguas originarias, tan variadas y preciosas, a un segundo plano, hoy día, sin embargo, permiten que desde una óptica panamericana e intercontinental, podamos dialogar conjuntamente en un eje común, la afrodescendencia en América, a través de sus prácticas sonoras y su música.

Los colores

Cada ámbito epistemológico planteado está representado en el libro por un color. Los seis colores que conforman la paleta básica -rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta- figuran cada una de estas aproximaciones. Este aspecto se plantea, además de para facilitar visualmente la presentación de los contenidos, por establecer una analogía temática de los colores con la diversidad de manifestaciones culturales, sonoras y musicales afrodescendientes por las que está

conformado el continente americano. Si bien es cierto que existen muchos rasgos comunes en las músicas de los distintos pueblos afroamericanos, cada uno de ellos, según la región y el proceso histórico vivenciado, desarrolla sus característica propias, convirtiendo así a América en un tapiz sonoro diverso y rico.

Posibilidades de lectura

La diversidad de perspectivas de la obra permite una aproximación de lectura múltiple. Sin necesidad de transitar el contenido de principio a fin (aunque no niega esta posibilidad) el libro se adecúa de manera flexible a distintos intereses, pudiendo abordarse por países o territorios; centrándose en uno de los cinco ámbitos epistemológicos planteados; o según la temática específica tratada cada capítulo (organología, procesos históricos, ámbitos performativos, herramientas compositivas y procesos creativos, etc.)

Antecedentes

Muchos son los trabajos que anteceden a esta obra y desde los que los contenidos aquí presentados se originan, pretendiendo, de este modo, constituir un nuevo aporte al medio investigativo. Aunque buena parte de la literatura, en lo que a las distintas prácticas sonoras y musicales afroamericanas se refiere, está tratada en los distintos capítulos de esta obra, creemos importante hacer un breve repaso a diversos trabajos que abordaron globalmente el fenómeno de la música afroamericana. Estos textos clave proporcionan, a su vez, una gran cantidad de fuentes, necesarias para el estudio o aproximación a la música que nos ocupa. Podemos distinguir varios tipos de obras:

- Pioneras, que establecen una visión de conjunto sobre la música afroamericana: Herskovits, 1941; Oderigo 1944, Argeliers 1969, De Carvalho Neto 1971; Storm, 1998, Charters, 2009.
- Trabajos que versan sobre la música latinoamericana con referencias a la afrodescendencia en alguno de sus capítulos: Béhague, 1979; Aretz 1997; Schechter, 1999; Borras, 2000; Ulhôa y Ochoa, 2005; Recasens, 2010; Barrios, 2011; Leymaire, 2015; Brill, 2016; Marín, 2018.
- Estudios sobre la afrodescendencia en América con uno o varios capítulos dedicados a la música y/o a la danza: Ortíz, 1981, 1983; Whitten, 1992; Torres, 1998; De la Fuente, 2018.
- Investigaciones sobre músicas de diversas latitudes que aluden a la afrodescendencia en alguno de sus capítulos: Merriam, 1982; Myers, 1993; Bohlman, 2013; Nettl *et al*., 2020.
- Obras editadas sobre música afroamericana con contribuciones de varios autores: Jackson, 1985; Béhague, 1994; Kuss, 2004; Monson, 2003; Aharonián, 2013.

Algunos trabajos ofrecen igualmente esta visión transnacional en la región del Caribe bajo una perspectiva histórica o desde los procesos transformativos de carácter social y cultural,

reflejados en las manifestaciones musicales: Manuel, 1995; Monestel 2010, Moore, 2010; Rommen, Neely y Tannehill, 2014.

Las enciclopedias, diccionarios y manuales constituyen un sustancioso aporte no solo como información relativa a los territorios que abordan, sino como recurso bibliográfico. Sobresalen: *The Garland Encyclopedia of World Music* (Olsen y Sheehy, 1998), revisado y condensado posteriormente por los mismos editores en un Handbook en el año 2000; el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares, 1999); el *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography* (Gates *et al*., 2016); y *The Routledge Handbook to the Culture and Media of the Americas* (Raussert *et al*., 2020).

En cuanto a recopilaciones bibliográficas, destacan el trabajo de coordinación y recopilación de Husbey (1992) y las sistemáticas relaciones bibliográficas de Gray sobre música afrocaribeña, afrojamaiquina, afrocubana y afrobrasileña (2014).

Sin embargo, tras unos años de ausencia bibliográfica al respecto, un libro como el que presentamos aquí, que compendia miradas contemporáneas sobre el territorio americano desde la práctica sonora afrodescendiente en una perspectiva continental, abre de nuevo la vía que posibilita una plataforma dialógica no solo en cuanto a la música que nos ocupa y sus implicaciones sociales y culturales con las regiones americanas, sino en general con el fenómeno de práctica sonora como ámbito epistemológico exponencial del ser humano y como canal comunicativo prolífico y pacífico.

Aportes

Este trabajo invita a las poblaciones afroamericanas a reconocerse, a explorar la red de prácticas sonoras entrelazadas que se distribuyen a lo largo del continente y que también vuelven a África generando nuevas sinergias sonoras. Igualmente, invita a la sociedad americana multicultural a que, en un continuo proceso de (re)conocerse y aceptar la multiplicidad de orígenes y posteriores desarrollos que el territorio implica, se aproxime a la población afroamericana y valore el aporte que desde el ámbito sonoro este grupo supone para la sociedad actual.

El libro se presenta también como una herramienta de estudio, una ventana que permite a los/as interesados/as aproximarse a trayectorias investigativas experimentadas a través de la relación bibliográfica detallada en cada capítulo.

Por último, esperamos que este trabajo en equipo suponga una contribución sustancial al conocimiento tanto de la música afroamericana como de los aportes que ésta supone a los diversos contextos sociales y culturales que hoy día conforman lo que damos en llamar América.

Fernando Palacios Mateos, editor.

Bibliografía

- Aharonián, C. (Coord). (2013). *La música entre África y América*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

- Aretz, I. (Ed). (1997). *América Latina en su Música*, México D.F.: Siglo ventinuno editores.
- Barrios, P. (Ed.). (2011). *Danzas rituales en los países iberoamericanos*. Badajóz: Junta de Extremadura.
- Béhague, G. (1979). *Music in Latin America: An introduction*. Bloomingtonf: Prentice-Hall.
- Béhague, G. (Ed). (1994). *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. Miami: University of Miami North-South Center.
- Bohlmann, P. V.(Ed). (2013). *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Borras, G. (2000). *Musiques et sociétés en Amérique latine*. Rennes: PU Rennes.
- Brill, M. (2016). *Music of Latin America and the Caribbean*. New York: Routledge.
- Casares, E. (Ed.). (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: AEDOM Asociación Española de Documentación Musical.
- Charters, S. (2009). *A language of song, Journeys in the musical world of the African diaspora*. London: Duke University Press.
- De Carvalho Neto, P. (1971). *Estudios afros: Brasil, Paraguay, Uruguay, Ecuador: apuntes biográficos, crítica, bibliografía, antologías, cultura material, poesía folklórica, prosa folklórica, fiestas, antropología física, sociología*. Caracas: Instituto de Antropología e Historia Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- De la Fuente, A. y A. George Reid, (Eds.). (2018) *Estudios afrolainoamericanos: Una introducción*. Buenos Aires: Clacso, Harvard University.
- Gates, H. L. *et al*. (2016). *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography*. Oxford: Oxford University Press.
- Gray, J. (2014). *Afro-Brazilian Music: A Bibliographic Guide*. New York: African Diaspora Press.
- Herskovits, M. (1941). *The myth of the negro past*. New York: Harper & Brothers.
- Huseby, G. (Ed). (1992). *Bibliografía musicológica latinoamericana*. Santiago de Chile: Revista Musical Chilena, 177 y 178.
- Jackson V. I. (Ed.) (1958). *More than Drumming. Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians*. Washington D.C.: The Center for Ethnic Music, Howard University.
- Kuss, M. (2004). *Music in Latin America and the Caribbean : an encyclopedic history*. Austin: University of Texas Press.
- Leon, A. (1968). *Música popular de origen africano en America Latina*. Sl: Organizacion de las Naciones Unidas para la educacion, la ciencia y la cultura.
- Leymarie, I. (2015). *Del Tango al Reggae: músicas negras de América Latina y del Caribe*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Manuel, P. Bilby, K. y Lagey, M., (Eds). (1995). *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press.
- Marín, J. (Ed.) (2018). *Músicas coloniales a debate, procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: ICCMU.
- Merriam, A. P. (1986). *African Music in perspective*. New York: Garland Publishing Inc.
- Monestel, M. y Valencia García, M. (Eds.). (2010). *En clave afrocaribe*. Guatemala: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

- Monson, I. (Ed.) (2003). *The African diaspora: a musical perspective*. New Yok: Routledge.
- Moore, R. D. (2010). *Music in the Hispanic Caribbean: experiencing music, expressing culture*. New York, NY: Oxford University Press.
- Myers, H. (Ed.) (1993). *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*. New York: The Mcmillan Press.
- Nettl, B. *et al*., (Eds.) (2020). *Excursions in world music*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Oderigo, N. R. (1994). *Panorama de la música afroamericana*, Buenos Aires: Claridad.
- Olsen, D. A. y Sheehy, D. E., (Eds.) (1998). *The Garland Encyclopedia of World Music. Volume 2, South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York: Garland Publishing, ICN.
- Ortiz, F.
  - (1981). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Ciudad de la Habana: Letras Cubanas.
  - (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* Ciudad de la Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Raussert, W. *et al*., (Ed.) (2020). *The Routledge Handbook to the Culture and Media of the Americas*. New York: Routledge.
- Recasens Barberà, A. (Ed.) (2010). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Ediciones Akal.
- Rommen, T. y Neely, D. T. (Eds.) (2014). *Sun, sea, and sound: music and tourism in the circum-Caribbean*. New York: Oxford University Press.
- Schechter, J. M. (Ed.) (1999). *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*. New York: Cengage Learning.
- Storm, R. J. (1998). *Black Music of two worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American Traditions*. Belmont: Thomson Learning.
- Torres, A. y Whitten, N. E. (Eds.) (1998). *Blackness in Latin America and the Caribbean. Social Dynamics and Cultural Transformations, Vol.1: Central American and Northern and Western South America*. Bloomington and Indianapolis: Indian Univ. Press.
- Torres-Santos, R. (Ed.) (2017). *Music Education in the Caribbean and Latin America: A Comprehensive Guide*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Ulhôa, M. y Ochoa, A. M. (Eds.) (2005). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre. Editora da UFRGS.
- Whitten, N. E. (1992). *Pioneros negros. La cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia*. Quito: Centro Cultual afroecuatoriano.

Preface[1]

The present work aims to establishing an approach in order to comprehend the meanings of the Afro-descendant musical manifestations in the American continent diverse social and cultural contexts, highlighting the essential contribution these sound practices made to the configuration of the territories. In addition, the different texts address some of the syncretic processes that occurred in various African regions with the arrival of Afro-American music and musical instruments to their original lands.

Many of the aspects that could be addressed in this preface will be dealt with in depth throughout the different chapters of this volume. For this reason, and in order to avoid redundancy in details or to discourage reading, I will try to be concise here.

The idea of the work

Some decades ago, Anthony Seeger tried to decipher why the Brazilian Amazon Suyá sing. This seemingly simple approach, extrapolable to other cultures, resonates with me internally as indispensable in the Afro-American sound context. It is not because any intention of attending to questions of a practical nature, in an associationist sense such as the sound-activity relationship, but because of the ability to delve into the different readings of the processes occurring in the social and cultural contexts in which music plays a key role. In this regard, some questions arise: what is the underlying meaning of their musical practices, and what contributions and/or meanings are derived from sound to these contexts, to which these cultural groups are part? This time, the answer, or answers, preceded the questions. African-American music had a clear meaning for me before undertaking the project of this book; it is the voice of a process, the necessary and enriching consequence of the African diaspora in America, an essential tool of resilience that, in addition, enriches many other cultures in an unprejudiced musical and sonorous exchange. Probably, the authors who collaborate in this volume, also understood it this way, under their own perception, showing themselves open, in an enthusiastic way, from the beginning, to participate in the project.

The idea of this book arises under the assumption that conceptualizing continental American cultures without Afro-descendant populations and music is simply impossible. Under this premise, the book aims at establishing an approach to Afro-descendant music from each

1 Translation by Gustavo Cordova, University of Costa Rica.

country and/or American territory, as long as the contributions that the Afro-American sound practices make to the sound in diverse regions of Africa.

Approach to the book

This book is divided in thirty-one chapters. Beginning with a fundamental introduction, which exposes the original and civilizing character of the Afro-descendant population in the American territory, the content is organized in five epistemological areas from which we consider it necessary to approach the understanding of America through its music; they are the following: from memory, understood as a central element that enables dynamic processes of knowledge; from performance and creation, as dialogic spaces of social and cultural resignificance; from narrative, as a fundamental tool of self-determination of Afro-descendants; from religion, spirituality and ritual, as essential representation scenarios of Afro-American cultures, which have also allowed the survival of these sound manifestations in American lands since their African origins; and, finally, from "reverse" migration to the African continent, a historical process that makes visible the dialogic possibilities of mutual enrichment between cultures through sound practices. From the perspective of these five areas, we will be able to understand, immersed in the sound and musical manifestations of the Afro-descendant population, the social and cultural processes that have occurred in America and the contribution they have made to the socio-cultural significance of the American territory and a large part of Africa.

The languages

The book is written mainly in two languages, Spanish and English, plus a chapter in French, according to the mother tongue of the authors participating in the project. Although these three languages were developed in America during the colonial period, and relegated the numerous native languages, so varied and precious, to the background, today, however, they allow us to dialogue together from a Pan-American and intercontinental point of view on a common axis, the Afro-descent in America, through its sound practices and its music.

The colors

Each epistemological field is represented in the book by a color. The six colors that make up the basic palette -red, orange, yellow, green, blue and violet- appear in each of these approaches. This aspect is not only to visually facilitate the presentation of the contents, but also to establish a thematic analogy of the colors with the diversity of Afro-descendant cultural, sound and musical manifestations that make up the American continent. Although it is true that there are many common features in the music of the different Afro-American peoples, each one of them,

according to the region and the historical process experienced, develops its own characteristics, thus turning America into a diverse and rich sound tapestry.

Reading possibilities

The diversity of perspectives of the work allows for a multiple reading approach. Without the need to go through the content from beginning to end (although it does not deny this possibility), the book adapts flexibly to different interests and can be approached by countries or territories, focusing on one of the five epistemological areas proposed; or according to the specific subject matter of each chapter (organology, historical processes, performative fields, compositional tools and creative processes, etc.).

Background

Many are the works that precede this book and from which the contents presented here originate, pretending, in this way, to constitute a new contribution to the research environment. Although a large part of the literature on the different Afro-American musical and sound practices is dealt with in the different chapters of this work, we believe it is important to make a brief review of several works that globally approached the phenomenon of Afro-American music. These key texts provide, in turn, a large number of sources, necessary for the study or approach to the music that concerns us. We can distinguish several types of works:

- Pioneers, which establish an overview of African-American music: Herskovits, 1941; Oderigo 1944, Argeliers 1969, De Carvalho Neto 1971; Storm, 1998, Charters, 2009.
- Works dealing with Latin American music with references to Afro-descent in some of its chapters: Béhague, 1979; Aretz 1997; Schechter, 1999; Borras, 2000; Ulhôa and Ochoa, 2005; Recasens, 2010; Barrios, 2011; Leymaire, 2015; Brill, 2016; Marín, 2018.
- Studies on African descent in the Americas with one or more chapters devoted to music and/or dance: Ortíz, 1981, 1983; Whitten, 1992; Torres, 1998; De la Fuente, 2018.
- Research on music from various latitudes that refer to Afro-descent in some of their chapters: Merriam, 1982; Myers, 1993; Bohlman, 2013; Nettl et al., 2020.
- Edited works on African-American music with contributions by several authors: Jackson, 1985; Béhague, 1994; Kuss, 2004; Monson, 2003; Aharonian, 2013.

Some works also offer this transnational vision in the Caribbean region under a historical perspective or from transformative processes of social and cultural character, reflected in musical manifestations: Manuel, 1995; Monestel 2010, Moore, 2010; Rommen, Neely and Tannehill, 2014.

Encyclopedias, dictionaries and manuals constitute a substantial contribution not only as information related to the territories they address, but also as a bibliographic resource. The following stand out: The Garland Encyclopedia of World Music (Olsen and Sheehy, 1998), later revised and condensed by the same editors into a Handbook in 2000; the Diccionario de

la Música Española e Hispanoamericana (Casares, 1999); the Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography (Gates et al., 2016); and The Routledge Handbook to the Culture and Media of the Americas (Raussert *et al*., 2020).

In terms of bibliographic compilations, Husbey's (1992) coordination and compilation work and Gray's systematic bibliographic relations on Afro-Caribbean, Afro-Jamaican, Afro-Cuban, and Afro-Brazilian music (2014) stand out.

However, after a few years of bibliographical absence in this regard, a book like the one we present here, which compiles contemporary views on the American territory from the Afro-descendant sound practice in a continental perspective, opens again the way that enables a dialogical platform not only in terms of the music that concerns us and its social and cultural implications with the American regions, but in general with the phenomenon of sound practice as an exponential epistemological field of human beings and as a prolific and peaceful communicative channel.

Contributions

This work invites the Afro-American populations to recognize themselves, to explore the network of intertwined sound practices that are distributed throughout the continent and that also return to Africa generating new sound synergies. Likewise, it invites the multicultural American society, in a continuous process of (re)learning itself and accepting the multiplicity of origins and subsequent developments that the territory implies, to approach the Afro-American population and to value the contribution that this group makes to today's society in the field of sound.

The book is also presented as a study tool, a window that allows those interested to approach experienced investigative trajectories through the bibliographical relation detailed in each chapter.

Finally, we trust this teamwork will make a substantial contribution to the knowledge of Afro-American music and contributions to the diverse socio-cultural contexts that today constitute what we call America.

Fernando Palacios Mateos, editor.

Bibliography[2]

2 See page 23



0.
Introducción
Introduction

1. La afrodescendencia en las Américas: introducción ontológica y epistemológica para comprender su carácter originario civilizatorio.

John Antón Sánchez.
Instituto de Altos Estudios del Ecuador (IAEN).

Resumen

Esta introducción parte de elementos antropológicos, sociológicos, históricos y demográficos para la comprensión de la afrodescendencia en las Américas. Se trata de una cultura de raigambre africana, que en la región se ha configurado como un pueblo o grupo étnico, indígena, tribal o comunidad étnica, demarcado por la experiencia de la esclavitud, la modernidad europea y el surgimiento del capitalismo. Este contexto establece la necesidad de interpretación de los afrodescendientes como cultura originaria.

Para comprender esta tesis el artículo aborda el fenómeno de la diáspora africana de las Américas, teniendo en cuenta el proceso de construcción epistemológica del *ethos* negro por parte de las ciencias sociales. También se estudia la problemática de la política de denominación

hacia la población descendiente de africanos en el mundo. El texto realiza una caracterización antropológica y demográfica, proponiendo un marco interpretativo del proceso de construcción de la cultura afrodescendiente, y termina con una mirada a las contribuciones culturales de los afrodescendientes a humanidad. El ensayo se esfuerza por plantear una discusión antropológica que permita comprender, desde los campos político y jurídico, el carácter de pueblo originario de estas poblaciones en las Américas.

Palabras claves: Diáspora Africana, afrodescendiente, cultura negra, América Latina, descolonización.

Abstract

This introduction aims to raise anthropological, sociological, historical and demographic elements for the understanding of African descent population in the Americas: a culture with African roots, that has been configured in the region as people, or ethnic group, indigenous, tribal or ethnic community, demarcated by the experience of slavery, European modernity and the emergence of capitalism. This stablishes the need for interpretation of Afro-descendants as an original culture.

To achieve this thesis, the article addresses the Afro-American diaspora phenomenon considering the development of the black *ethos*, an epistemological construction by Social Sciences. It takes into account the policy of designation towards the population of African origin around the world, focusing in the Americas. The text makes an anthropological and demographic analysis, proposing an interpretative framework of the formation process of the Afro-descendant culture, and ends with view on the cultural contributions of Afro-descendants to humanity. The essay strives to raise an anthropological discussion that allows us to understand, from the political and legal frame, the character of original people of these populations in the Americas.

Keywords: African Diaspora, afrodescendants, black culture, Latin America, decolonization.

1. La invención de lo Negro como categoría colonial racial en Occidente

¿Qué es lo negro, la persona negra o el sujeto racializado como negro? Una pregunta directa merece una respuesta directa: podemos afirmar que lo "negro" es una expresión del triunfo de la colonialidad de Europa sobre América y sobre África. La colonialidad es una herencia de dependencia política, social, cultural y económica. Y esta, según Aníbal Quijano (2000), no solo trata de imaginarios o discursos que se traducen en "aparatos" de poder y patrones disciplinarios (leyes, instituciones, burocracias coloniales) sino también de formas concretas de subjetividad, modos de vida, estructuras de pensamiento y acción incorporadas al *habitus* de los distintos grupos sociales. Visto así, "lo negro" es una incorporación a la subjetividad del africano y su diáspora. Por lo tanto, lo negro no existe, es una invención colonial.

A partir del Atlántico Negro, la cultura negra o afrodescendiente en las Américas se configuró bajo poderosos marcadores raciales identitarios. El color de la piel, la raza, el mestizaje fueron los principales rasgos. De la misma manera, el proyecto de identidad que las elites locales impulsaron para construir sus modelos de estados naciones, se basó en tres categorías básicas: raza, etnicidad y nacionalidad. De acuerdo con Balibar y **Wallenstein** (1991), las tres tuvieron como objetivo la esencializacion y naturalización del sujeto. Principalmente desde la raza se construyeron identidades y entidades que con el tiempo sirvieron de sustrato común para la cultura hegemónica de la modernidad capitalista euroamericana.

Como bien lo advierte María Eugenia Chávez (2007), con la categoría social de la raza se establecieron formas jerarquizadas de clasificación etnoracial y de dominación de las poblaciones coloniales. Según Chávez, los criterios de origen, color y pureza de la sangre sirvieron para justificar la inferioridad natural de los pueblos conquistados y colonizados, y para imponer la hegemonía colonial y justificar la esclavización de africanos. Entonces, al hablar de raza se alude a estrategias de jerarquización social ligadas a la explotación del trabajo, a la conquista de pueblos y a desarraigos culturales. En este contexto de la modernidad colonial se crean nuevas categorías globales de dominación de los sujetos. Es así como la categoría racial de "negro" e "indio" se imponen para naturalizar, inferiorizar, homogenizar y agrupar distintas identidades locales (pueblos y naciones) tanto de África como de América para ser sometidos por el poder colonial.

De este modo, lo negro alude entonces a una narrativa de dominación y homogenización del sujeto africano (bantu, fon, ewe, mandinga, congo, zape, etc.) dentro del discurso racial colonial. Lo "negro" se situó en la base inferior de la "pigmentocracia". Ser negro significó ocupar un sitio de exclusión dentro de la jerarquía social, lo que contrastaba con lo "blanco", símbolo del poder, la civilización y la valoración de un espíritu positivo. Pero la construcción social del negro no solo anuló la capacidad humana del africano y sus descendientes, sino que, contradictoriamente, en medio de la ideología liberal de la igualdad, se le negó la ciudadanía.

En términos más concretos, y desde una perspectiva filosófica decolonial, "lo negro" como ser humano no existe. No habría tal sujeto "negro". Lo negro sería una construcción discursiva racial, inventada por Occidente como una poderosa categoría de dominación y sometimiento a los sujetos africanos. Estamos hablando de una categoría o dispositivo de control, tanto del sujeto como de la población africana por parte del europeo. Desde la modernidad hasta hoy, "lo negro" ha operado en la sociedad como agencia racial de poder. Tal categoría se mantiene vigente incorporada en el campo social y en el *habitus* de los sujetos, siendo alimentada día a día por el racismo.

En este punto, cabe preguntarse: ¿Cómo se instaló la categoría de "negro" en el campo y estructura social y en el *habitus* del sujeto? Veamos algunos antecedentes: al devenir la filosofía liberal romántica, gracias al racismo científico imperante en el período de construcción de los estados nacionales, el discurso identitario -pese a que se basó en un paradigma del mestizaje como el símbolo marcador de la identidad nacional- buscaba imponer el blanqueamiento como la meta máxima para adquirir la ciudadanía (Antón, 2007). De allí, es comprensible el pronunciamiento de Frantz Fanon (1973) -al intentar explicar la tragedia psicológica del negro enajenado y colonizado- de que el problema del negro es el blanco. O, dicho de otro modo, el problema de la ciudadanía del negro es alcanzar la ciudadanía del blanco. Es decir, para que el negro se

convierta en ciudadano debería blanquearse, subir por la escalera del orden racial estatuido -el mismo que se configura en medio de una estructura social racializada de tipo piramidal- que ubica al blanco en la posición social de privilegio ciudadano y humanidad civilizada.

En una escala intermedia, hacia abajo, se ubica al mestizo, un concepto racial ambiguo, que abraza a todo aquel que se define no-indio y no negro, pero que tampoco es blanco. Es decir, lo mestizo es un concepto fronterizo, abarcador de toda combinación racial que tenga tendencia de mejoramiento de la raza o de blanqueamiento: mulato, mulato claro, tercerón, cuarterón, moreno, trigueño, canela o blanco-mestizo (Hoffman, 2000).

Al final de la estructura del orden racial se sitúa el indio o indígena, un ser inferior pero posible de civilizar, un ciudadano de segunda clase que habla a través de ventriloquias o protectores de indios, un ser racializado que para alcanzar su humanidad entera deberá blanquearse. (Guerrero, 2000). Ya en la base excluida de la pirámide del orden racial está el negro, el esclavo, el no ciudadano (Rahier, 1999). Entonces, la única redención del negro para la alcanzar la ciudadanía sería mejorar la sangre, blanquear la piel a como dé lugar.

Finalmente, sobre la construcción social del negro hay que advertir que su significancia obedece a una situación relativa. No siempre lo negro es lo mismo. Lo que es negro en un contexto polarizadamente racializado, como los Estados Unidos, no significa lo mismo en un contexto caracterizado por la continuidad del color en la estructura social, o de la pigmentocracia, como América Latina. Así mismo, la significancia de lo negro para aquel que pertenece al grupo cultural difiere de aquella valoración que le da aquel que no pertenece al grupo. La categoría negro, por tanto, depende de las relaciones raciales y sociales construidas, y no tanto de criterios biológicos.

Sin embargo, no se puede renunciar fácilmente al concepto de negro pues, aunque sea incómodo, ya ha sido naturalizado, interiorizado en el *habitus* más profundo de la persona creada o imaginada como negro. Es decir, lo negro como categoría racial poderosa ya no es tan imaginada, es más real, es concreta, hasta el punto de que muchos "negros" se sienten negros, sin pensar en que esto nunca existió en la naturaleza, solo es una producción colonial propia de los blancos dominantes.

Hoy lo negro ha sido resignificado. Tiene una vigencia histórica. Quizá desde un punto de vista subalterno radical ha permitido creaciones históricas de identidades raciales deviniendo en terminologías -aún aceptadas- como "cultura negra", o "identidad racial negra". Por ello, no resulta fácil obviar este concepto, aunque para muchos (nos) resulte incómodo.

Por otro lado, dentro del discurso de la raza se afianza no solo la racializacion del sujeto sino la racialización de la cultura. En medio de las narrativas de poder y dominación se construyen nuevas formas de identidades, que portan dialécticamente un mensaje simbólico, tanto de subalternitad como de resistencia. Una de esas nuevas formas fue la cultura negra, más tarde afrodescendiente. En este contexto, la cultura negra, resultante del Atlántico Negro, termina estructurándose como una nueva forma de modernidad en América, quizá alternativa o complementaria al proyecto de modernidad colonial que Europa logró imponer en la región desde el siglo XV. Pero esta nueva modernidad que significó la cultura de la diáspora africana, no solo fue expresión de características especificas culturales, sino que ella también fue resultado de las lógicas perversas de la esclavitud, la colonización, el racismo y la desigualdad socioeconómica, las mismas que caracterizaron las posteriores relaciones raciales, culturales y sociales en América.

Cuando hablamos de cultura negra nos referimos al fenómeno identitario que caracterizó a las poblaciones descendientes de africanos esclavizados en el Nuevo Mundo. Pero este concepto debería usarse en plural, pues estamos frente a un hecho que no se entiende singularmente, dada la complejidad de sus composiciones. Según Livio Sansone (2004), las poblaciones negras en América han creado una variedad de culturas e identidades relacionadas con los sistemas locales interraciales. De allí que, en todo caso, no debemos hablar de cultura negra, sino de culturas negras, las cuales existen en distintos contextos, en diferentes realidades. Estas culturas negras fueron determinadas por las relaciones de poder especificas que se tejieron en el Atlántico Negro. De allí que hoy observemos las diferencias culturales entre aquellas culturas afrodiaspóricas propias de la geopolítica del poder colonial ingles y el holandés; el francés, el poder colonial portugués y el español. Según este planteamiento, surge la necesidad de estudiar las culturas afrodescendientes desde tres escenarios específicos: Brasil, América del Sur y Central; Los Estados Unidos, y las Islas del Caribe.

En suma, y siguiendo a los autores mencionados, la "cultura negra" es por definición sincrética y mixta. Toma prestadas raigambres culturales tanto africanas como europeas e indígenas, y la relación de tales raigambres se da de acuerdo a las relaciones raciales imperantes y el sincretismo posible dentro de las propuestas de construcción de las identidades de los estados nacionales, bien sean amparados en el mestizaje, el blanqueamiento, la negritud o el indigenismo. Por tanto, la construcción de una determinada cultura negra se asocia al desarrollo específico del contexto local o nacional en que se encuentra. De allí que la identidad negra, como todo proceso identitario, puede ser relacional y contingente.

Bajo esta perspectiva, lo que hoy popularmente se conoce como "cultura negra" prefiero denominarla "cultura afrodescendiente". Pasar de "negro" a "afrodescendiente" no es un asunto caprichoso o casual. Este movimiento indica una ruptura con el pasado colonial. No es tarea sencilla pues, aun en la psiquis más profunda de los sujetos racializados, el imaginario de lo "negro" se mantiene latente, deviniendo incluso en una meta-narrativa de la re-significación de lo "negro" como algo conscientemente asumido y traducido desde una perspectiva axiológica positiva, donde se refiere "lo negro" o "la cultura negra" como algo bello, bonito, propio y reinventado. Pero mírese por donde se mire, lo negro siempre será un concepto racial ligado al pasado colonial. De allí que al plantear cambiar el significante de negro por el significante de afrodescendiente se hace desde un plano epistémico radical, donde se renuncia sin contemplación a las ataduras del pasado colonial. En términos de Fanon (1973), es un gesto revolucionario contra la enajenación.

2. Caracterización de lo afrodescendiente en las Américas.

El concepto de afrodescendiente es usado hoy en día como una nueva forma de expresión identitaria de las poblaciones de la diáspora africana en América. Ya lo hemos dicho, significa una ruptura epistemológica con el concepto racial colonial de "negro". El uso de afrodescendiente comenzó a tomar fuerza en el año 2000, cuando las organizaciones sociales de la diáspora africana se movilizaron en torno a la preparación de la III Cumbre Mundial contra el racismo. En

Santiago de Chile -donde se realizó la conferencia regional preparatoria- Romero Rodríguez (2004) declara "entramos negros y salimos afrodescendientes". De manera sencilla, este concepto, en términos sociológicos, alude a la politización de la identidad de la diáspora africana y a la construcción autodeterminada como pueblo. Por tanto, se entiende por afrodescendientes a todos los pueblos y personas descendientes de la diáspora africana en el mundo. En América Latina y el Caribe el concepto se refiere a las distintas culturas "negras" o "afroamericanas" que emergieron de los descendientes de africanos, las cuales sobrevivieron a la trata o al comercio esclavista que se dio en el Atlántico desde el siglo XVI hasta el XIX". (Antón y Del Popolo, 2008)

Sin embargo, hoy día, con los fenómenos migratorios expandidos, que generan movilidades muy fuertes alrededor el mundo, el concepto de afrodescendiente se replantea, ampliándose para incluir nuevas poblaciones descendientes de africanos que no necesariamente han pasado por la esclavitud. Nos referimos aquí a las oleadas recientes de miles de africanos esparcidos por el mundo, y que en Europa, Rusia, América, Australia y demás países del Pacífico Sur germinan nuevas expresiones culturales y sociales de la diáspora africana.

Pero, ¿se puede determinar, de manera aproximada, el número de población afrodescendiente? Con el fin de contabilizar a la población afrodescendiente, en el caso de las Américas, en los instrumentos censales se han desarrollado distintas estrategias sociológicas, antropológicas y demográficas que pudieran identificar los matices que componen la identidad afrodescendiente. Aquí, se introducen variables que pretender agrupar los prolegómenos de la autoidentificación afrodescendiente teniendo en cuenta incluso los escenarios de negación y blanqueamientos productos de la colonización y el racismo: la raza (color de piel y rasgos físicos), la etnicidad (valor de la cultura y la identificación política), la lengua, e incluso la pertenencia regional. Esto implica decir que, para poder captar la identidad de los afrodescendientes, suponiendo sus particularidades, es necesario al menos considerar: a) la capacidad política de auto reconocimiento; b) la historia común; c) el origen común; y d) las condiciones regionales y lingüísticas comunes. Con estas cuatro dimensiones de la identidad negra o de la cultura negra, se constituye el concepto de afrodescendiente como variable matriz usada como una nueva forma de expresión identitaria de las poblaciones de la diáspora africana en América.

La literatura demográfica sobre afrodescendientes es relativamente escasa, principalmente la relacionada con datos sociodemográficos. Y, aunque hay un esfuerzo por delimitar cuantitativamente a la población afrodescendiente en América, este vacío enfrenta limitantes de diversa índole: i) la dificultad de las definiciones en cuanto al universo afrodescendiente; ii) el desconocimiento del volumen de la población; iii) la calidad de los datos disponibles; iv) la dificultad para discernir objetividad de prejuicio e ideología, cuando se trata de identificar quién es realmente afrodescendiente (Véase: Wolf y Antón, 2015).

3. Proceso de construcción de la cultura afrodescendiente en las Américas

Hasta aquí hemos definido a la cultura afrodescendiente como una manifestación especifica de la diáspora africana en América. Esta se encuentra estrechamente relacionada con la cultura

occidental hegemónica. Pero advertimos que esta cultura tiene rasgos tanto compartidos como diferenciadores. Peter Wade (2008) intenta ubicar algunas características generales de la cultura de la diáspora africana en América: el primer rasgo es su dimensión transnacional, la cual precisa un pasado común, ligado al África imaginada, unos orígenes pluriétnicos y una experiencia de la esclavitud compartida; otro rasgo es la función dialéctica entre el universalismo y los particularismos como poderosos marcadores identitarios globales, pero con acento local, por ejemplo, la ideología de la negritud, la música o el caracter espiritual; el tercer rasgo es la creatividad para recrear (y crear) nuevas expresiones culturales; y un cuarto aspecto reside en la capacidad de adaptación a los cambios culturales.

Nuestro argumento defiende que la cultura afrodescendiente en las Américas se ha construido como una expresión identitaria colectiva bajo matices y condiciones muy diferentes a otras expresiones culturales como la de los indígenas y mestizos. La cultura afrodescendiente se ha conformado en medio de un proceso histórico de largo aliento, mediado por circunstancias propias de esclavización, la colonización y la exclusión, que han durado medio milenio. De acuerdo con Jesús "Chucho" García, lo que hoy se conoce como "cultura afroamericana" o "cultura afrodescendiente" de las Américas y el Caribe es "resultado de un largo proceso de conservación, recreación y transformación de acuerdo a las condiciones socio históricas y económicas que les ha correspondido vivir a los hijos de la diáspora africana en las Américas" (García, 2001, p. 49).

De este modo, la cultura afrodescendiente representa una complejidad sociohistórica enmarcada en un fenómeno de la larga duración, caracterizado por lo que Manuel Zapata Olivella (1997) denomina "rupturas y continuidades". Rupturas por cuanto el comercio negrero, la trata trasatlántica y el régimen esclavita le significó al africano un rompimiento violento y doloroso con sus raíces y su propia sociogénesis. Continuidad; pese a todo, el africano tuvo la suficiente creatividad para re-crear una nueva civilización en América a partir de los legados ancestrales. De allí que Rogers Bastides (1969) identifique la cultura afroamericana dentro de un contexto neorético que se alimentó sincréticamente de distintas cosmovisiones o distintas expresiones culturales.

Dentro del proceso de larga duración que significó la cultura afrodescendiente en las Américas hubo dos características esenciales: la resistencia y la autoconciencia. Según García (*op. cit.*) la africanía resistió dignamente, en una acto de cimarronaje silencioso, buscando mecanismos de supervivencia. Este fenómeno obligó a romper con una conciencia ingenua y colonizada, para asumir otra crítica y decolonial. Esta sería la semilla para la revaloración cultural, la búsqueda de la libertad, la conquista de la ciudadanía, la politización de la identidad y, luego, para la lucha frontal contra el racismo y la pobreza. Este fenómeno de la doble conciencia ya fue matizado por Du Bois (1961), quien explicó que los sujetos afrodescendientes, dada su condición subalterna, en la búsqueda incesante de la inclusión social, deben argumentar su pertenencia tanto a la nación donde han nacido, como a su pertenencia cultural de donde provienen: África. La doble conciencia reivindica una condición hemisférica de la búsqueda de la igualdad ciudadana en medio de la diferencia cultural.

El carácter de doble conciencia del afrodescendiente le exige romper con la dominación colonial sin olvidar el oprobio del pasado. De allí que rememorar la esclavitud, más que la catarsis de un hecho traumático, para los afrodescendientes tiene un significado político. De acuerdo con

Le Goff (1991), recordar la esclavitud involucra un problema de conciliación y reparación. Para los afrodescendientes esto es una cuestión clave. Tal como Stuart Hall (1996) lo había planteado: retomar la memoria como un elemento clave de la cultura posee ciertas intencionalidades.

La esclavización no solo podría mirarse como un pasado oprobioso del pueblo afrodescendiente. La resistencia, la libertad y la autonomía marcaron los procesos de doble conciencia de la cultura afrodescendiente tanto en el tiempo como en el espacio. Rebeliones y sublevaciones se dieron a lo largo de todo el continente americano y hasta bien adentrado el siglo XIX. Desde 1522 en Cuba; 1553 en Ecuador, con los africanos Antón, Illescas y Pedro de Arobe, quienes fundaron el reino de los Zambos en las costas de Esmeraldas (Tardieu, 2006); en 1597 los esclavizados en Brasil comienzan a huir hacia el Quilombo de Palmares, liderados por el legendario Rey Zumbí.

Justamente la semilla de la libertad y el establecimiento de repúblicas autónomas del régimen colonial fueron sembradas por los mismos africanos y sus descendientes antes de que las élites criollas lograran sus propósitos emancipadores. En 1801 Toussain Louverture declara la libertad en Santo Domingo; para 1804 Jean Jackes Dessalines y Henry Christopher proclaman la independencia de Haití. Más tarde, Alexandro Petión apoya la campaña libertadora de Simón Bolívar, bajo la condición de que éste otorgara la libertad a todos los esclavizados en los territorios del Virreinato de la Nueva Granada y del Perú. (C.L.R. James, 2003).

Por otro lado, el papel de los afrodescendientes en el período revolucionario que vivió América Latina durante el siglo XIX aún no ha sido reivindicado. Más bien la historiografía oficial muestra los procesos emancipatorios como un proyecto burgués y liberal propio de las élites ilustradas y mestizas (Burns: 1990). Pero, poco a poco, la historia de los sujetos subalternos, como los afrodescendientes, va tomando su lugar. Marixa Lasso (2005) destaca a los afrocolombianos tanto en la Independencia en Cartagena (1811) como en la independencia de la Nueva Granada (1819); allí el papel del "negro" Almirante Prudencio Padilla fue decisivo. En Ecuador, destaca la presencia del general "negro" Juan Otamendi Anangonó en las filas del Mariscal Antonio José de Sucre. Casos como estos se podrían describir para otros países de la región, dejando claro que la participación de los descendientes de africanos en la independencia de América fue crucial tanto como soldados del lado de la causa liberal como líderes.

Durante el siglo XIX, al tiempo en que avanzaba el proyecto emancipatorio de las colonias españolas y francesas en la región, la esclavización ya comenzaba a agotarse como sistema económico y social. El desarrollo del capitalismo mercantil y la ideología liberal que caracterizaban el rostro de la modernidad europea obligó a que la institución de la esclavitud fuera reemplazada por otras formas de explotación. Desde 1807 y 1808, cuando Inglaterra y Estados Unidos prohíben el tráfico de esclavos, los vientos abolicionistas del régimen se imponen: la declaratoria de la libertad de vientres en Chile (1811), Antioquia (1814) o la Gran Colombia (1821). A mediados del XIX la mayoría de los países abolen definitivamente la esclavitud. Solo Brasil y Cuba lo instituyen tardíamente,1888 y 1890 respectivamente.

Sin embargo, la abolición de la esclavitud no significó, en principio, un gran avance social para los afrodescendientes. Aunque décadas antes muchos esclavizados ya habían conseguido su libertad legal mediante procesos de coartación o manumisión, alegados por ellos mismos, la falta de garantía de las élites para que los recién libertos se incluyeran en la vida plena significó

un retraso sustancial en las oportunidades y en el logro de la ciudadanía a los afrodescendientes. Además de esta restricción fundamental en el plano de los derechos ciudadanos, estas comunidades debieron enfrentarse a un problema mayor: una sociedad liberal que no renunció a los patrones de dominación racial que se instauró desde la colonia (De la Torre, 2002), y que, más bien, profundizó la desigualdades culturales y avivó el racismo y la discriminación. En Colombia, por ejemplo, el gobierno republicano generó indemnizaciones a los "amos" por la pérdida de su "mano de obra" (Mosquera, 1997). En Ecuador, se decretaron nuevas formas de explotación a los libertos, mediante la obligatoriedad del servicio militar o la servidumbre en las antiguas haciendas, en la condición de conciertos o huasipungueros (Guerrero, 2000). En Perú, ante las precarias condiciones de vida, algunos libertos buscaron alternativas como asaltantes o bandoleros en las afueras de Lima (Flores Galindo, 1987)

En efecto, durante el siglo XIX, cuando el republicanismo abrazó al liberalismo y sus modernas tendencias de nación y ciudadanía, no previó un problema: la heterogeneidad de una población étnica, social, racial, sexualmente diferenciada, que debía ser cobijada bajo el manto de la igualdad ciudadana. Las nuevas naciones, ahora independientes del antiguo régimen colonial, habían heredado una sociedad diversa y estratificada, profundamente desigual, donde la escala social distinguía entre blancos y no blancos, amos y esclavos, patrones y siervos. Muy pronto, las elites sociales se dieron cuenta de que aplicar los principios de igualdad a todos presentaba un enorme peligro a su *statu quo*. No era posible entonces garantizar la ciudadanía a un inmenso grupo, excluido de derechos políticos, como los negros, indígenas y mujeres, sobre todo si éstos son esclavos, domésticos, analfabetos, campesinos y pobres.

Sin embargo, a medida que las ideas revolucionarias iban tomando fuerza, los derechos ciudadanos comenzaban a otorgarse mediante poderosas estructuras de racialización y exclusión. Sirva de ejemplo Ecuador, Perú, Nicaragua o México, entre otros países, donde, pese a que los indígenas comenzaban a ser tomados en cuenta en el contexto social ciudadano, sus derechos encontraban la barrera de una poderosa estrategia identitaria fundada en el modelo del mestizaje. En Bolivia, por ejemplo, desde 1839 hasta 1952 el modelo de ciudadanía se restringió solo a los hombres alfabetos, censatarios y con patrimonio.

En el contexto afrodescendiente, el caso de Brasil fue especial. Aquí los "negros" y mulatos en 1872 eran las dos quintas partes de la población. De acuerdo con Graham (1990), desde 1824 con la Constitución que promulgó el emperador Pedro I, se le otorga el derecho ciudadano y del sufragio a todos los brasileños, hombres, con renta, incluyendo a los negros libres y, aunque en 1881 se impone el requisito de saber leer y escribir a los electores, en 1889, cuando se abole la esclavitud, se aplica la igualdad a todos los brasileños, sin importar el color de piel.

Otro caso muy particular fue Cuba: en 1912 los afrodescendiente libran una guerra con corte racial y con claras reivindicaciones ciudadanas. Producto de esta frustrada sublevación se constituye el primer movimiento político reivindicador de la ciudadanía negra: el Partido Independiente de Color (Portuondo Linares: 2002)

En suma, tras los procesos independentistas en América Latina, el reconocer la ciudadanía universal a los afrodescendientes y a otros grupos sociales subalternos provocó fuertes controversias. Aquí el liberalismo no resolvió las barreras de igualdad impuestas desde la dominación racial colonial. Incluso ya en el siglo XX, la cuestión étnica y la diferenciación cultural aún se mantuvo

como un paradigma problemático, incapaz de garantizar un marco de igualdades ciudadanas para todos, sin distinción. Quizá en este contexto no resuelto descansen las agudas dificultades que, en términos de gozo de sus derechos económicos, sociales y culturales, cerca 150 millones de afrodescendientes enfrentan en la región. Estamos frente a las raíces del racismo estructural.

4. Dimensión política del concepto afrodescendientes en las Américas hoy en día.

Gracias a los procesos de politización de la identidad cultural, las poblaciones negras desde el discurso de sus líderes y elites intelectuales han asumido el nuevo concepto de afrodescendientes, fortaleciendo con ello un proceso de "etnización" que les permite auto determinarse como un pueblo compuesto por comunidades afrodiaspóricas, que comparten características étnicas y culturales comunes. La condición de pueblo alude a una condición política y sociológica que, como modelo, les ha permitido a los indígenas conquistar reivindicaciones de derechos colectivos, sustentadas jurídicamente dentro del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo OIT, y de otros instrumentos jurídicos internacionales vinculantes con los países en los cuales son ciudadanos. Precisamente, la definición de pueblos, que establece el citado convenio, "cuyas condiciones sociales culturales y económicas les distingan de otros sectores de la colectividad nacional, y que estén regidos total o parcialmente por sus propias costumbres o tradiciones o por una legislación especial" (OIT, 2014, p.19), se emplea para el caso afrodescendiente, por cuanto estos también se autoproclaman como pueblos,

Igualmente los afrodescendientes son pueblos por "el hecho de descender de poblaciones que habitaban en el país o en una región geográfica a la que pertenece el país en la época de la conquista o la colonización, o del establecimiento de las actuales fronteras estatales y que, cualquiera que sea su situación jurídica, conserven todas sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas" (OIT, 2014, p.20). Además, de acuerdo con el Convenio, los afrodescendientes se definen étnicamente, dado que poseen "conciencia de su identidad". Esta conciencia de identidad, conlleva a que los afrodescendientes interpelen un carácter de grupo étnico, y por tanto reivindiquen el desarrollo de políticas étnicas, como los derechos colectivos al territorio, a la identidad cultural, a la consulta previa e informada, entre otros.

Las circunstancias de esclavización y negación de derechos, que ha caracterizado la construcción de la cultura afrodescendiente en la región, ha generado una situación estructural frente a la pobreza, la desigualdad, el racismo y la exclusión. Este escenario, adverso a la garantía de los derechos humanos y al ejercicio pleno de la ciudadanía, ha obligado a que actualmente la sociedad civil, y el pueblo afrodescendiente, se movilicen en torno a proclamas sociales que promuevan políticas culturales dentro del marco de una estrategia de inclusión.

Este fenómeno ha sido estudiado por Peter Wade (2000), quien considera que en América Latina, justamente la cuestión de raza y clase, o de etnicidad o colonialismo interno, ha suscitado movimientos sociales de resistencia y de continuidad cultural por parte de afrodescendientes e indígenas, quienes desde sus organizaciones y a través de distintas acciones colectivas han interpelado al Estado, demandando la aplicación de políticas multiculturales de reconocimiento.

Producto de la discriminación étnica y racial practicada a los descendientes de africanos en las Américas, los factores de desigualdad socioeconómica, de pobreza y marginalidad se han convertido en uno de los principales desafíos para la ciudadanía afrodescendiente (Rangel: 2005). Durante la Primera Cumbre Afrodescendiente del 2011, se discutió el hecho de que estas comunidades, en pleno siglo XXI, aun enfrentan problemas estructurales del desarrollo. La identificación de este fenómeno obedeció a la necesidad de encontrar una relación entre modelos de desarrollo de los países y las condiciones sociales de personas pertenecientes a la Diáspora Africana

Se estima que el 30% de la población de América Latina y el Caribe es afrodescendiente, y que más del 92% se encuentra en condiciones de Necesidades Básicas Insatisfechas. El analfabetismo en zonas rurales afrodescendientes aún se mantiene sobre el 25%; en las zonas urbanas el desempleo en afrodescendientes dobla al índice de las poblaciones mestizas. En Ecuador y Colombia 30 de cada 100 jóvenes blancos estudian en la universidad, y apenas 8 de cada 100 jóvenes afrodescendientes dispone de plaza. En las zonas rurales los territorios afrodescendientes siguen deteriorándose. No solo es la deforestación, la agroindustria, los megaproyectos y las empresas mineras y turísticas vulneran el derecho al territorio ancestral; sino que el narcotráfico y las bandas criminales agravan la vulnerabilidad a lo que se considera la base del desarrollo con identidad afrodescendiente: las tierras ancestrales. De este modo, en América Latina, la pobreza y la desigualdad de los afrodescendientes toman una dimensión estructural demarcada no solo en el contexto de exclusión social, sino en el racismo, la discriminación racial y la negación de las identidades étnicas y raciales.

Conclusión

A lo largo de este ensayo hemos tratado de responder al concepto "afrodescendiente", desde el marco conceptual y epistemológico que lo contiene. Hemos descrito que el término reemplaza el tradicional sustantivo de "negro", e inscribe a los descendientes de africanos que sobrevivieron a la trata esclavista en América, abarcando a todos los pueblos pertenecientes directa o indirectamente a la diáspora africana en el mundo. Cuando hablamos de afrodescendientes nos referimos a todos los grupos socio raciales identificados como negros mulatos, morenos, zambos, trigueños, niches, prietos, cafecitos, entre otros.

El concepto de afrodescendiente fue acuñado políticamente durante la Conferencia Regional de Santiago de Chile, realizada entre el 5 y 7 de diciembre de 2000, preparatoria de la III Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, organizada por la ONU en Durban, Sudáfrica en el año 2001. En principio se planteó como característica de auto identificación de los descendientes de africanos en América.

Afrodescendiente implica también los etnónimo de afrocolombiano o afroperuano, afrocubano, etc. Es decir, un conjunto de comunidades y troncos familiares de ascendencia africana que viven en un país, tienen una identidad común, poseen una misma historia, comparten un territorio ancestral, virtual o imaginado, conservan una organización social, económica y política y su conformación y presencia es anterior a la creación de la República.

La definición de afrodescendiente tiene poderosas connotaciones políticas y jurídicas. En el caso de Colombia, la Constitución de 1991 reconoce a los afrocolombianos como parte de los pueblos y grupos étnicos que conforman la Nación Pluriétnica y Multicultural. En Ecuador, en la constitución del año 2008, el reconocimiento de "pueblo afroecuatoriano" se explicita como configuración del Estado Plurinacional e Intercultural.

Sin duda el reconocimiento político y sociológico de "pueblo" a los afrodescendientes es de gran trascendencia y tiene un doble significado. Por un lado les da el tratamiento jurídico, dentro de la normatividad nacional e internacional, que reconoce a los pueblos como sujetos de derechos colectivos. Por ejemplo, al ser determinados los afrocolombianos y los afroecuatorianos como pueblo, se presentan, sociológicamente, como una comunidad cultural con unos derechos en relativa equidad e igualdad con los derechos de los pueblos indígenas. Se subsana así una discusión sobre la aplicabilidad del derecho internacional de los pueblos a los afrodescendientes, en especial el convenio 169 de la OIT. Así, se asegura que, los afrodescendientes, en tanto pueblo y en tanto grupo étnico, tienen derechos colectivos relacionados con la no discriminación, la protección de su identidad, la consulta previa, el uso colectivo del territorio y los recursos naturales, conservar sus propias instituciones, e incluso a aplicar sus formas tradicionales de justicia, si es que las hubiere.

El otro aspecto significativo del hecho tiene que ver con el carácter de la doble conciencia según Du Bois (1961), cuando expresó que los hijos de la diáspora africana en las Américas tienen una conciencia de pertenencia africana y otra de pertenencia a las naciones donde han nacido. De modo que al hablar del término afrodescendientes, estamos refiriéndonos a esa gran civilización que emergió desde el siglo XV durante el periodo de la esclavización que se dio en el área transnacional llamada por Gilroy (1993) como Atlántico Negro.

La importancia de denominarse "afrodescendiente" tiene otra importante connotación, y es que se reemplaza al concepto racial de "negro" y a todas su variables socio raciales que de él se desprenden. Recordemos que la denominación "negro" obedece a rasgos de identificación socioracial de la persona, cuyas características básicas tienen que ver con la pigmentación de la piel y la constitución somática del cuerpo. En principio, cuando hablamos de negro estamos hablando de una categoría social inventada, imaginada solamente. Es decir, el negro solo existe en el discurso. Cuando vemos a una persona negra no vemos a la persona, sino que vemos el imaginario racial que se le ha impuesto, y que, por lo tanto, lo inferioriza y lo discrimina. Sin embargo, como ya comentamos en el texto, no es sencillo renunciar al concepto de negro pues, aunque nos resulte incómodo, ya ha sido naturalizado, interiorizado en el *habitus* más profundo de la persona creada o imaginada como negro. Es decir, lo negro como categoría racial poderosa, en el devenir histórico, ya no es tan imaginada, es más real, es concreta. Hoy lo negro ha sido resignificado. Tiene una vigencia histórica. Quizá desde un punto de vista subalterno radical ha permitido creaciones históricas de identidades raciales. Así existe la cultura negra, o la identidad racial negra, que aun es aceptada.

Las propuestas de políticas culturales para implementar un modelo de nación multiétnica, implican una política de resignificación de la ciudadanía, y de reconocimiento de sus derechos culturales. Y es precisamente este el núcleo de nuestro aporte: lo afrodescendiente apela a un nuevo concepto de ciudadanía cultural, el cual es explicado no solo desde un proceso estructurado

de derechos civiles individuales, sino comprendido desde una concepción moderna sobre la base de la diferenciación identitaria, de la diversidad, la pluralidad cultural y el reconocimiento de derechos colectivos. De este modo, la ciudadanía, definida como la titularidad de los derechos humanos, se amplia en aras de un tipo de participación basado en la riqueza de la diferencia, la interculturalidad y el multiculturalismo.

Bibliografía.

- Álvarez, E. Dagnino, E. y A. Escobar (eds.). (1998). *Cultures of Politics, Politics of Cultures: Re-Visioning Latin American Social Movements*. Ney York: Routledge.
- Antón Sánchez J. y del Popolo F. (2008). *Visibilidad estadística de la población afrodescendiente de América Latina: aspectos conceptuales y metodológicos*. Santiago de Chile: Cepal.
- Antón Sánchez. J. (2007). Afroecuatorianos: Reparaciones y Acciones Afirmativas. En C. Rosero-Labbé y L. Barcelos. (eds) *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. (pp.155-181). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES).
- Arocha, J. (1993). Sentipensamiento, cacharreo y conviviencia en Baudó. *Señales abiertas*. Nº 4. Bogotá.
- Balibar, E. y Wallenstein Y. (1991). *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. New York: Verso.
- Bastides, R. (1969). *Las Américas negras*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burns. E. B. (1990). *La pobreza del progreso: América Latina en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chávez, M. E. (2007). Color, inferioridad y Esclavización: la invención de la diferencia en los discursos de la colonialidad temprana. En: Mosquera, C., Rosero-Labbé, L. Y Barcelos, C. (Eds.) *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales* / eds. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES).
- Colmenares G. (1979). *Popayán: una sociedad esclavista (1680- 1800)*. Medellín: Editorial La Carreta.
- De la Torre, C. (2002). *Afroquiteños: ciudadanía y racismo. Estudios y análisis. Centro. Andino de Acción Popular*. Quito: CAAP.
- Del Popolo, F. (2008). *Los pueblos indígenas y afrodescendientes en las fuentes de datos: experiencias en América Latina*. Santiago de Chile: Cepal – Celade.
- Du Bois, W. (1961). *The Souls of Black Folk*. Greenwich: Fawcett.
- Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas
- Flores, A. (1984). *Aristocracia y plebe. Lima, 1760-1830 (estructura de clases y sociedad colonial)*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Frazier, E. F. (1949). *The Negro in the United States*. New York: Mcmillan
- García, J. (2001). Deconstrucción, Transformación y construcción de nuevos escenarios en las practicas de la Afroamericanicidad. En Mato D. (Comp.) *Estudios sobre*

cultura y transformaciones sociales en tiempo de globalización. (pp. 79-88). Buenos Aires: UNESCO-CLACSO.

- Gilroy, P. (1993). *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência, Slavery and the rise of the Atlantic System*. Cambridge: Hardvard University Press.
- Graham, R. (1990). *The idea of race in Latin America, 1870-1940*. Austin: University of Texas Press.
- Gros, C. (1997). *Indigenismo y etnicidad: el desafío neoliberal. Antropología en la Modernidad*. Bogotá: ICAN- Colcultura.
- Guerrero, A. (2000). El proceso de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquia y transescritura. En Guerrero A. (Comp.) *Etnicidades*. Quito: Flacso.
- Hall, S. (1996). New ethnicities. En: Morley, D. Y Kuan-Hsing, C. (Eds.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies* (pp. 441-449). London-New York: Routledge.
- Hoffman, O. (2006). Negros Afromestizos: nuevas y viejas lecturas de un mundo olvidado. *Revista Mexicana de Sociología*. 68 (1), 103-135.
- Hopenhayn, M. y Bello, A. (2001). *Discriminación étnico-racial y xenofobia en América Latina y el Caribe*. Santiago de Chile: CEPAL, Serie Políticas Sociales, 47.
- James, C. (2003). *Los jacobinos negros. Toussaint L´Ouverture y la Revolución de Haití*. México D. F. : Fondo de Cultura Económica.
- Kymlicka, W. (1996). *Ciudadanía Multicultural, una teoría liberal de los derechos de las minorías*. México D. F.: Paidos.
- Lasso, M. (2005). *Race-War and Nation in Caribbean Colombia: Cartagena, 1810-183*. New York: Cornell University, Latin American Seminar Series.
- Lao Montes A. (2007). Sin justicia étnico-racial no hay paz: las afro-reparaciones en perspectiva histórico-mundial. En: Mosquera, C., Rosero-Labbé, L. Y Barcelos, C. (Eds.) *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales* / eds. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES).
- Le Goff J., (1991). *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Mosquera, S. (1997). *De esclavizadores y esclavizados en Citará. Ensayo etno-histórico. Siglo XIX*. Quibdó: Promotora editorial de autores chocoanos.
- OIT. Oficina Regional para América Latina y el Caribe. (2014). *Convenio Núm. 169 de la OIT sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes. Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. Lima: OIT/Oficina Regional para América Latina y el Caribe.
- Okpewho, I, Boyce, C. y Mazrui A. (Eds.) (2001). *The African Diaspora: African Origins and New World Identities*. Bloomington: Indiana University Press,
- Organización Mundo Afro Uruguay. (2007). *Guía de los Afrodescendientes de las Américas y el Caribe*. Ciudad de Panamá: UNICEF.
- Ortiz, F. (1981). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Ciudad de La Habana : Editorial Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1984). *Los Cabildos afrocubanos. Ensayos etnográficos*. Ciudad de La Habana : Editorial de Ciencias Sociales.

- Pardo, M. (Ed.). (2001). *Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*. Bogotá: ICANH.
- Price, R. (1973). *Maroon Societies: Rebel slave communities in the Americas*. New York: Anchor Books.
- Portuondo L. S. (2020). *Los independientes de color: Historia del Partido Independiente de color*. Barcelona: Linkgua.
- Quijano, A. (2005). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-242). Buenos Aires: Clacso.
- Rangel, M. (2005). *Propuestas para el análisis comparado de casos destacados de los derechos humanos de los afrodescendientes en América Latina*. Santiago de Chile: CEPAL, Serie Población y Desarrollo, 59.
- Rahier, J. (1999). Mami que será lo que quiere el Negro: Representaciones de gente negra en la revista Vistazo 1957-1991. *ICONOS* (7), 73,109.
- Restrepo, E. y Walsh, C. (2005). *Pueblos de descendencia africana en Colombia y Ecuador: Compilación bibliográfica*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Rodríguez, R. (2004). Entramos negros y salimos afrodescendientes. *Revista Futuros*, 2 (5), 1-9.
- Sansone. L. (2004). *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Sao Pablo: Pallas Editora.
- Sidney, M. (1974). *Worker in the Cane*. New York: W.W. Norton
- Tardieu, J. P. (2006). *El Negro en la Real Audiencia de Quito. Siglos XVI- XVIII*. Quito: Abya Yala.
- Wade, P. (2000). *Raza y Etnicidad en América Latina*. Quito: Abya Yala.
- Wade P. (2008). Población negra y la cuestión identitaria en América Latina. *Universitas humanística*, (65), 117- 137
- Walker, S. (Ed.). (2001). *African Roots/American Cultures: Africa in the Creation of the Americas*. Rowman & Littlefield, 2001
- Walsh, C. y García, J. (2002). El pensar del emergente movimiento afroecuatoriano. Reflexiones desde un proceso. En Daniel Mato (Coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. (pp. 317-327). Caracas: CLACSOFACES/ Universidad Central de Venezuela-Caracas.
- Whitten, N. (1972). *Black frontersmen: Afro-hispanic culture of Ecuador and Colombia*. Illinois: Heighits.
- Whitten, Norman y Friedemann, N. S. de. (1974). La cultura negra del litoral Pacífico ecuatoriano y colombiano: un modelo de adaptación étnica. *Revista Colombiana de Antropología*. (17), 75-116.
- Whitten, N. (1969). Strategies adaptative mobility in the Colombian-Ecuatorian Littoral. *American anthropologist*. 71 (2), 228-242.
- Zapata Olivella, M.
  - (1989). *Las claves mágicas de nuestra América*. Bogotá: Plaza y Janés.
  - (1997). *La rebelión de los genes*. Bogotá: Altamir.



I.
Desde la memoria
From memory

2. Music in Aluku life, yesterday and today

Kenneth Bilby.
Smithsonian Institution.

Abstract

The Aluku (also known as Boni) are one of the six present-day Maroon peoples living in Suriname and French Guiana (the others being the Saamaka, Ndyuka, Matawai, Pamaka, and Kwinti). The ancestors of the Aluku escaped from Dutch slave plantations on the coast of Suriname during the 18th century and built new Afro-American societies and cultures in the interior forest that have survived until today. Their music and dance traditions are among the most African in the Americas. In 2018, the Aluku heritage of music and dance was registered in France's National Inventory of Intangible Cultural Heritage (a precondition for official recognition by UNESCO).

The author was invited to the Aluku territory in 2019 to participate in the celebration of this honor and to discuss the recordings of traditional Aluku music he made there as part of a long-term anthropological and ethnomusicological study that began in 1984. This contribution is an expanded version of the talk he gave on that occasion. It discusses the role of several Aluku music and dance genres in traditional social life in the past and reflects on changes to these traditions over the last few decades. It also addresses some of the challenges previous generations have faced -and the current younger generation continues to face- in attempting to maintain

the integrity of this cultural heritage following the incorporation of the Aluku territory into the French state in 1969.

Keywords: Aluku music, Maroon people, Suriname, French Guiana.

Introduction

The Aluku (also known as Boni) are one of six Maroon peoples living in Suriname and French Guiana on the northeastern coast of South America (the others being the Saamaka, Ndyuka [also known as Aukan or Okanisi], Pamaka, Matawai, and Kwinti).[1] During the 17th and 18th centuries, the enslaved African ancestors of these people seized their freedom by escaping from coastal plantations in the Dutch colony of Suriname (also known as Dutch Guiana) and fleeing into the Amazonian rain forest of the interior, where they built new lives and societies. After decades of war against the coastal slavocracy, they were finally recognized by the Dutch and French governments as free, semi-sovereign peoples. Today they remain culturally and politically distinct societies within the Republic of Suriname and the neighboring French overseas department of French Guiana (Guyane Française).

The Guianese Maroons have long occupied a special place in the study of the African diaspora in the Americas, not only because they are by far the largest of the surviving Maroon peoples in the Western Hemisphere, but because they have maintained a degree of cultural autonomy and political sovereignty not shared by other contemporary Maroon societies. Like other aspects of their cultures, the musical traditions their ancestors forged in the isolation of the forest remain, despite much evidence of innovation and change over the centuries, among the most African in the Americas.

1 This paper is a translation and revision of a talk I gave to a primarily Aluku audience in Maripasoula, French Guiana (in the traditional upriver Aluku territory) at the invitation of the Aluku cultural association Lavi Danbwa. The occasion was a "Célébration des Traditions Aluku des Musiques Dansées et de Parler en Musique" (Celebration of Aluku Traditions of Danced Music and of Talking through Music), which was sponsored by Lavi Danbwa and took place on August 21, 2019. The festivities included a conference with speakers addressing the question of preservation of intangible cultural heritage. I was asked to speak about my long-term ethnomusicological work in Aluku, and to illustrate this by playing some of the field recordings I had made there during the 1980s. I prepared the talk in French (as requested), and while delivering it, regularly paused to allow time for a young language teacher (and native Aluku-Ndyuka speaker) from the area to provide simultaneous interpretation into Aluku. Sharing some of my research in this way with an Aluku audience, many of whom were still young children or had not yet been born when I started my work in the area, was a most gratifying experience. I would like to thank Yvan Ho-You-Fat, President of Lavi Danbwa, for the invitation to participate in this event (and for laying the groundwork that made my visit possible); as well as the interpreter, Gilbert Banda, for the skill and graciousness with which he approached the challenging task of translating the ideas conveyed in my talk into an oral form that would be intelligible to all members of the audience.

In the early 1980s, I embarked on an ethnographic study of the Aluku, which was to serve eventually as the basis for a doctoral dissertaion in anthropology.[2] The scope of my fieldwork in Aluku, however, expanded beyond my original plans for doctoral research, and I ended up spending nearly three years (between 1983 and 1987) working on various ethnographic projects in both the traditional Aluku territory in the interior rain forest and among Aluku migrant communities in coastal towns. (I also returned to Aluku for shorter periods of fieldwork between 1989 and 1991, and again in 1995.) As part of this long-term, multi-sited fieldwork, I undertook -in tandem with my broader ethnographic project- one of the first focused ethnomusicological studies of musical life in a Guianese Maroon society.[3]

Aluku culture

When I first arrived in Aluku, more than thirty-five years ago, in 1984, many people already feared the imminent loss of Aluku culture as a result of the French assimilationist policy then reigning in French Guiana. I was often told by local observers from various backgrounds that the traditional culture of this society was on the brink of vanishing because of the ongoing imposition of French cultural values, to say nothing of the social and economic shocks resulting from the recent implantation of the French governmental system in the Aluku territory.[4] Among Alukus who had migrated to the coastal region to work as wage laborers and were now living in the towns of Cayenne, Kourou, or Saint-Laurent-du-Maroni, I often heard talk of how younger people attending schools outside the traditional Aluku territory seemed to feel a sense of shame about the culture of their elders. Sometimes, I was told, these youths even refused to speak the Aluku language openly, because of fear of being ridiculed by their Creole schoolmates.[5]

2 The dissertation was completed in 1990. See Bilby (1990).

3 The only in-depth ethnomusicological work among Guianese Maroons before the 1990s (other than mine) was carried out by Terry Agerkop, who focused on Saamaka traditions. See Agerkop (2000). Publications on music resulting (in whole or in part) from my own study include Bilby (1989), Bilby (1999), Bilby (2000), Bilby (2001), Bilby (2010), and Bilby and Jaffe (2019). See also the website I prepared for the Médiathèque Caraïbe Bettino Lara in Guadeloupe, *Musique Marronne des Guyanes* (http://www.lameca.org/publications-numeriques/dossiers-et-articles/musique-marronne-des-guyanes/), which provides a broad overview of Guianese Maroon music and includes links to many audio and video examples of both traditional and popular music and dance from Aluku, Saamaka, Ndyuka, and other Maroon peoples. Basic background information on Guianese Maroon performing arts can also be found in Price and Price (1980, pp. 166-187) and Price and Price (1999, pp. 237-275).

4 The jarring, and sometimes overwhelming, effects of the French governmental policies imposed on the Aluku during this period are described in detail in Bilby (1990).

5 Creole, in this instance, refers to French Guianese Creoles, descended primarily from Africans who, unlike the Maroons, remained enslaved on plantations in coastal French Guiana until the abolition of slavery in the French Caribbean colonies in 1848. When I began working in French Guiana, the Creoles were the largest ethnic group in this polyethnic French overseas department and occupied a dominant position in local political life (Their relative numbers and their political advantage have declined to some extent since then). The strongly French-influenced culture and language of the Creoles are clearly distinct from the

There were also quite a few young Alukus at this time who had begun to organize themselves in an effort to defend the integrity of their traditional culture. On local radio, one could hear animated discussions of the need to ensure the survival of Aluku culture. I made a recording of one such broadcast during the early 1980s. Speaking in Aluku, the host of the program exhorted his listeners to take defensive action:

> We have a lot of things to talk about. One of them is the Festival of Cayenne [*La Fête de Cayenne*] that took place some days back. It makes me a little sad that when I see a big event like that, I don't see anything like an *aleke* band. I don't see any band that does other things, such as *awasa* or *songe* dancing.[6] Why isn't there one? I'm telling you that you yourselves must form it. Nobody will form it for you, you yourselves must form it, so that we'll know that we're showing our culture, what they call "dancing," what they call "playing drums"…. You must be the first to begin…. You mustn't leave yourself behind. When you leave yourself behind, it's the same as debasing yourself. They mustn't be able to say, "look, those people, that ethnic group, they are people who don't have anything worthwhile." Then they'll oppress you…. I had a few more words for you people, so that you won't forget yourselves, so that you won't feel inferior for having an aleke band, you won't feel inferior when you speak your language. It's your language that must carry you forward, brother. It's your language, it's your dancing. The thing that they call "dance," it's a good thing. It's your culture. It's *that* which must carry you forward. It shouldn't be that way, putting something of your own behind you, so that when you see your friend on the street, you can't speak it. I think that your language is an important thing, something that you need. Your mother gave birth to you with that language. You mustn't be ashamed to speak your own language. Why can't you have your own band, perhaps a little aleke band

cultures and languages of the various Maroon peoples living in French Guiana, which, in contrast, form part of Dutch-influenced Afro-Surinamese culture. The Aluku and other Maroon peoples have long been severely stigmatized by middle- and upper-class coastal Creoles, who have tended to view them as backward "primitives." For background on French Guiana Creole society, see Jolivet (1982). For more on the complicated history of relations between Creoles and other ethnic groups in French Guiana, viewed from various perspectives, see Collomb and Jolivet (2008). The often fraught relationship between Maroons from various groups and French Guianese Creoles is discussed at some length in Price and Price (2003, pp. 93-101). For more on relations specifically between Alukus and Creoles in French Guiana, see Bilby (1990, pp. 430-457).

6 Aleke is a drum-based, neo-African genre of music developed by young Ndyuka Maroons in the 1950s and adopted by Aluku and Pamaka Maroons soon thereafter. The genre, which combines features of both older Maroon styles and coastal Surinamese Creole musical traditions, has crossed generations and over time spread to urban areas, where it became the basis of voluntary associations organized along ethnic lines (Bilby, 1990, pp. 462-465). Today it continues to be associated with youth and ideas of "modernity," even as it serves as an emblem of "traditional" Maroon identity. For more on aleke, see Pakosie (1999), Bilby (2001), and Campbell (2014). Awasa and songe are older genres of Guianese Maroon music and dance that are further described below.

so that you can make some nice music. I think that the government will do something for you too, to help you have an aleke band.[7]



Figure. 1 Mixed Ndyuka-Aluku aleke band and cultural association Sapatia, Saint-Laurent-du-Maroni, French Guiana,1987. Photo: Kenneth Bilby.

Over the course of the 1980s and 90s, the cultural activism of young Alukus gained momentum (see Figure 1). Several new cultural associations were established during this period to safeguard the Aluku heritage. Most of these organizations concerned themselves primarily with educational projects aimed at fostering the transmission and preservation of traditional Aluku music and dance. These voluntary associations bore meaningful names such as Abedé Bifo ("it was so in the past"), Mi Wani Sabi ("I want to know"), Mi Sa Libi ("I will survive"), and Fanti (the name of a mythic African place of origin). Some of these early organizations, in fact, still exist. Other cultural associations soon followed, for example, Mi Sa Luku ("I will look"), Wi Kan Du ("we can do it"), Afiikan Pikin ("African children"), and Lavi Danbwa ("life in the forest" [in French Guianese Creole]).[8] Given the proliferation of such cultural groups in recent times, and the evident enthusiasm of their members in learning, performing, and passing on the music and dance of their elders, it is not difficult to imagine a promising future for these traditions. And the fact is that some four decades after the first efforts at Aluku cultural and political mobilization, the music and dance genres cited by that Aluku radio host in the early

7 Excerpted from Bilby (1990, pp. 488-489). The original transcription (and translation) was made by the author from a tape recording of a radio program broadcast on October 23, 1983 on local Cayenne station RTM (Radio Tout Moun).

8 See Campbell (2020) for an in-depth ethnomusicological study of a number of somewhat similar cultural organizations and performance troupes formed more recently by Ndyuka (Okanisi) and Pamaka Maroons living in the Surinamese capital of Paramaribo,.

1980s -awasa, songe, and aleke- do not appear to be at risk of disappearing anytime soon. But these genres have never represented the totality of musical life in Aluku.

The fate of the Aluku musical heritage was very much on my mind as I carried out my main fieldwork in the Aluku territory during the 1980s. I wanted to learn as much as I could about Aluku musical life in its entirety, a quest that took on some urgency because of all the warnings of cultural deterioration that were being sounded around me. It was glaringly clear during this period that Aluku society was under tremendous pressure as the French state continued to push its way into their territory. Shortly after arriving in the upriver Aluku village where I was to live for the next year and a half, I met a French anthropologist who had preceded me by a few months. She prepared me for what I was about to encounter by offering the opinion that the traditional culture of the Aluku was no longer viable. The Aluku way of life, including their tradtitional arts, in her view, had already been destroyed by the enormous social and economic pressures to which their society has been subjected. As I carried out my work through the 1980s, it was indeed easy to see a rapid disintegration of traditional cultural patterns taking place among the Aluku. Yet I was also greatly impressed by the continuing importance of music and dance of various kinds in Aluku life during this period.

Musical genres

In Aluku, music has never been simply a form of entertainment. Music and dance in this society, as in many others, have long been an indispensable part of everyday life. While it is true that *awasa* and *songe* -traditions that have long been treated as emblematic of Aluku musical life- could be freely performed at any time, especially if there was some reason for celebration, these important genres had a special association with death rites. When performed in the traditional context of funerary ceremonies such as *booko dei* and *puu baaka*, they served as a kind of offering to a recently deceased person and other family ancestors, celebrating that person's transition from the world of the living into the ancestral realm.[9] If denied this performative honor, the deceased would be unable to complete his or her ultimate journey and to dwell at peace among the ancestors. We can see from this that *songe* and *awasa* have profound significance and traditionally play a very serious role in Aluku life and death. One might even wonder whether these musical traditions could actually survive, in any meaningful sense, without their social and spiritual meanings remaining intact. While it might be possible for outsiders observing *awasa* or *songe* from a distance to value these traditions for their visual and sonic qualities alone, and to advocate for their preservation on this basis, for the Aluku themselves, the question of cultural survival is more complex (see Figures 2 and 3).

9 Aluku funerary traditions, including booko dei and puu baaka, are described in detail in Hurault (1961, pp. 159-190) and Bilby (1990, pp. 365-378).



Figure. 2 Drummer from Aluku cultural association Lavi Danbwa performing on the lead drum (*gaan doon*), Cayenne, French Guiana, 2007. Photo: Kenneth Bilby.



Figure. 3 Dancer performing with the Aluku cultural association Lavi Danbwa, Cayenne, French Guiana, 2007. Photo: Kenneth Bilby.

Much has changed since the time of my initial fieldwork in the 1980s, but it appears that the major funerary rites of the Aluku, *booko dei* and *puu baaka*, are still practiced regularly, and that the music and dance genres most closely associated with them, such as *mato*, *susa*, *songe*, and *awasa*, remain vibrant and retain their traditional meanings in these contexts.[10] But we must also give some attention to musical genres that are less celebrated, some of which are closely tied to cultural traditions that even in the 1980s were already on the wane. During my initial fieldwork, specialists in these less prominent traditions would often share with me their sense that these genres, like the cultural practices with which they were strongly associated, were on the verge of disappearing. Sensitive to this reality, I made a special effort to record examples of music and dance traditions that, according to my Aluku interlocutors (as well as my own observations), were only sporadically practiced at that point in time.

Kumanti

One genre that was of particular interest to me was what the Aluku called *Kumanti*. Kumanti is an esoteric spiritual tradition devoted to bodily protection and healing (associated in oral traditions with the ancestral war against the Dutch slavocracy in Suriname) (see Figure 4).

10 Examples of each of these may be heard on Bilby (2010).



Figure. 4 Aluku men demonstrating spiritually-induced invulnerability to machete cuts during a staged Kumanti performance, Cayenne, French Guiana, 1989. Photo: Henri Griffit.

It is derived in part from cultural traditions of the Akan-speaking peoples of Ghana and Côte d'Ivoire. The *Kumanti* tradition of the Aluku is also closely related to the *Kromanti* tradition of the Maroons of Jamaica, among whom I had previously carried out fieldwork, and this also contributed to my special interest in the Aluku tradition.[11] The Aluku *Kumanti* tradition is of great importance to the study of the broader African cultural heritage of the Americas, not just because of the evidence it provides of historical and cultural connections linking French Guiana, Suriname, Ghana, Côte d'Ivoire, and Jamaica, but because the Aluku have always been recognized in French Guiana and Suriname (where other Maroon peoples such as the Ndyuka and Saamaka, as well as coastal Surinamese Creoles, practice their own versions) as the most knowledgeable and powerful practitioners of *Kumanti*.[12] Indeed, according to Ndyuka Maroon practitioners, the earliest *Kumanti* specialists and the greatest experts in this tradition in the past were Aluku (Thoden van Velzen, 1995, p. 126; Thoden van Velzen & van Wetering, 2004, p. 30).

During the 1980s I was able to make only a handful of recordings of *Kumanti* music, partly because there were only a few recognized *Kumanti* practitioners still active in Aluku by that time.[13] The majority of these were elders. Full-blown *Kumanti* ceremonies were rare, and *Kumanti* gods manifested on human mediums relatively infrequently. Because I have not worked

11 For more on the Jamaican Maroon Kromanti tradition, see Bilby (1981), Bilby (1992), and Bilby (2005). Both the Aluku term *Kumanti* and its Jamaican Maroon cognate *Kromanti* are dervied from Kormantse, the name of a 17th century fort on the Gold Coast (and a fishing village near the same location in present-day Ghana). This historic site became highly significant for many diasporic Africans as a mythicized point of Gold Coast origin in the context of the slave trade. See Agorsah (2014).

12 The importance of the Akan diaspora in several parts of the Americas, including Suriname and Jamaica, is discussed at length in Konadu (2010). See also Rucker (2015) and Hanserd (2019).

13 Examples of Aluku *Kumanti* music may be heard on Anakesa (2008), Bilby (2010), and Anakesa (2019). A few earlier recordings of Aluku *Kumanti* are featured on Hurault (1968).

in Aluku since the mid-1990s, I am unable to say how many *Kumanti* mediums there are today. But there is reason to suspect that their numbers have continued to diminish, and one may well wonder whether the Aluku *Kumanti* tradition will exist at all a generation from now.

Kwadyo

Another lesser-known Aluku musical tradition -one that is seen as being closely related to *Kumanti-* is *kwadyo*. This genre can be heard from time to time during certain portions of traditional funerary rites. Like the music of *Kumanti*, *kwadyo* -both the name and the musical genre- appears to be derived in part from traditions of the Akan-speaking peoples of West Africa. In Ghana, for example, the Asante people have a type of sung poetry known as *kwadwom*, performed as dirges at funerals and on other momentous occasions to commemorate ancestors and their heroic deeds.[14]

In one example of kwadyo that I recorded in Aluku in the 1980s, a man can be heard singing the words, "Adyaini-oo, mi na man!," meaning, "Adyaini, I'm a man!"[15] Performing a ritual display of spiritual power and warrior prowess during a funeral ceremony, the man was extolling a jaguar spirit for its fierceness. The word *adyaini* belongs to the esoteric *Kumanti* language of the Aluku and refers to the type of jaguar spirit the man was invoking, which is known to possess and lend its power to human mediums from time to time. *Adyaini*, it turns out, is derived from the word *a-gya-héne*, the plural form of *gya-héne*, which means "leopard" or "panther" in the Akan languages of Ghana and Côte d'Ivoire (Bilby, n.d., p. 10).[16]

Aluku *kwadyo* music has never, to my knowledge, been studied in depth. More careful study would likely be well worth the effort, for this tradition comprises a range of cultural phenomena that deserve to be properly documented and situated in a broader historical and cultural context. For instance, there exists a variant of *kwadyo* known as *naki pali lontu a kee osu*, which means, literally, "strike the paddle while circling the mortuary hangar." In this variant of *kwadyo* music, sometimes also called by the synonym *agobaa*, the participants perform funerary songs to the rhythms of paddles and machetes struck together as percussion instruments. The basic

14 Christaller (1933, p. 278) defines Asante-Twi *kwá-dwóm* or *kwaádwóm* as "a song of mourning, a song expressive of sorrow and lamentation, delivered in a dramatic manner; an elegy," and Fanti *kwadwom* or *kwadwem* as "lamentation." Nketia (2005, p. 262) describes kwadwom as "a kind of dirge, sung nowadays by male minstrels attached to the courts of great chiefs." *Kwadwomfoo*, as the singers of kwadwom are called, specialize in songs praising "self-sacrifice" and "a brave death," which Kaminsky (2012, p. 78) characterizes as "the epitome of Asante heroism." For further background on this "special epical song-type" among the Asante and other Akan peoples, see Nketia (2005, pp. 48-51). Konadu (2009, p. 267 n 5) notes that kwadwom songs are also sometimes performed by women, "at the funerals of deceased men to recall their prowess in war."

15 This recording can be found on Bilby (2010).

16 Christaller (1933, p. 153; 435) defines Asanti-Twi *gya-héne* as "the leopard; a species of leopard or panther, black and brown."

rhythmic patterns played by the performers as they process in a ring around the mortuary hangar are shared by a broad range of musical styles belonging to the Akan peoples of West Africa.

Tuka

Kwadyo is related to yet another Aluku musical tradition known as *tuka*. For me, *tuka* is one of the most moving musical contexts that form part of daily life in Aluku. This genre of music and dance is associated with a series of ceremonies that take place immediately following a person's death, in the days preceding burial. To properly manage the departure of the spirit of the deceased from the world of the living, the person's family and friends dance around the shrouded body while singing to the rhythm of a single drum (in fact, during the 1980s, the instrumentation consisting of just one drum was typical of only more traditional versions of *tuka*; what people referred to as "the modern variety" incorporated an ensemble of two or three drums). One of my most vivid memories of making field recordings in Aluku during the 1980s goes back to a ceremony with *tuka* dancing that I attended in the village of Asisi early in 1984. The image remains indelible: late at night, under the thatched roof of the mortuary hangar, bathed in the soft light of a petroleum lamp, the dancers process slowly around the lifeless body of an old woman shrouded in beautiful, multicolored patchwork cloths, while the principal singer, at the head of the revolving ring, leads a plaintive call-and-response chant.[17] Newly arrived in Aluku, I left this ceremony with the feeling that I had witnessed something of singular beauty.

Papa

Another Aluku musical tradition that has a strong spiritual dimension is *Papa*. Associated with the divinities known as *Papa gadu* or *Vodu gadu* -spirits that inhabit the bodies of boa constrictors- *Papa* music, like the larger spiritual complex to which it belongs, is derived in part from religious and musical traditions of the Fon people of Benin and Nigeria and the Ewe people of Togo and the eastern part of Ghana. This Aluku musical genre is also clearly related to the traditional religious music of Haiti, with which it shares some of its West African roots. *Papa* music is highly complex, relying on an ensemble of three drums and a large repertoire of esoteric songs used to attract *vodu* (boa constrictor) spirits to ceremonies, where they manifest on their chosen mediums.

During the time I was making recordings of *Papa* drumming and singing in the 1980s and 90s, *Papa* ceremonies were held only occasionally in Aluku. Yet, only thirty years earlier, according to the available documentation, such ceremonies were a very common part of everyday life. Today, I must admit, I do not know whether *Papa* still exists as a fully living tradition in Aluku.

17 A recording from this very ceremony is featured on Bilby (2010).

Work songs

I do not want to give the impression that the only Aluku musical traditions in danger of disappearing are those with fundamentally religious or spiritual purposes. Consider, for instance, work songs. Traditionally, certain kinds of communal labor among the Aluku were accompanied by music, including songs intended specifically for that purpose. When women would assemble, for instance, to beat rice, cassava, or sugarcane in mortars as part of the lead-up to major ceremonies, they would often sing together, using the rhythm of their chants to synchronize the pounding of their pestles. On certain special occasions, such as the communal preparation of fermented cane juice for *puu baaka* ceremonies, villagers would gather around a large mortar carved out in the shape of a dugout canoe, known as a *ken boto*. Taking turns, they would circle the mortar, pounding pieces of sugarcane in rhythm, while a surrounding group of singers would perform traditional songs associated specifically with this kind of communal labor.[18] By pooling both material and performative resources in this way, a village could easily -and with much enjoyment- produce a large enough amount of food and drink to fulfill its obligations to visitors from other villages as well as local residents and ancestors, all of whom expected to be fed during major ceremonies.

It is well known that work songs are typically among the first musical traditions to fade as new technologies and labor-saving machines spread to various parts of the world. It seems likely that these Aluku work songs will eventually fall victim, as has happened elsewhere, to the rapid economic and technological changes confronting Aluku society. This would be a significant loss, for these songs, like work songs in many other parts of the world, carry significant value, both practical and aesthetic (Gioia, 2006).

Other musical traditions

We must not forget a number of other Aluku musical traditions that have no explicit religious or spiritual significance and are practiced on a smaller scale, sometimes by unaccompanied individual singers and instrumentalists. There is, for instance, the *agwado* (alternately pronounced *agbado*), an ancient stringed instrument of African origin, which experienced something of a revival in the Aluku territory in the 1990s. The *agwado* is an example of the class of instruments known to organologists as pluriarcs (also called bow-lutes), a type of instrument that is widespread in West and Central Africa but has been documented in only a handful of African diasporic locations.[19] The Aluku version consists of a large gourd resonator (made from *Lagenaria siceraria*) through which three small bows strung with plant-fiber cords are inserted.

18 An example of this communal musical tradition, known as *fon ken*, can be heard on Bilby (2010).

19 It is known that pluriarcs were played by enslaved Africans in some parts of Brazil during the 18th and 19th centuries, but according to a number of sources, they no longer exist there. See Kubik (1979, pp. 46-47), Fryer (2000, pp. 83-84), and Budasz (2014).

The instrument -sometimes used to accompany a solo singer (usually the player), sometimes without singing- is played by alternating between plucking the strings and tapping the surface of the gourd (see Figure 5).[20]



Figure. 5 Papa Adiso, *kapiten* (village chief) of Asisi, playing *agwado*, Asisi, French Guiana, 1984. Photo: Kenneth Bilby.

Botoo tutu

Another kind of music practiced primarily by individuals is the paralinguistic musical tradition known as *botoo tutu*, a type of flute language originally played on horns (*tutu*), performed nowadays on imported plastic recorders. According to oral traditions, the wooden horns on which this language was once played were used for strategic military communications during the 18th century wars against the Dutch. After the time of war, the wooden horns disappeared, but the horn language was retained by being transferred, at first, to wooden flutes manufactured by French convicts exiled to the infamous penal colony located in the coastal portion of French

20 For more on *agwado* (which also exists among the Ndyuka and Saamaka), see Bilby (1989, pp. 64-65), Pakosie (1992), vand Price and Price (1999, pp. 262-263). For a brief description (and photograph) of the Saamaka version of the instrument, which is known as either *agbadó* or *gólu-bèntá*, see Price and Price (1980, pp. 182-183). Examples of Aluku agwado playing can be heard on Aubert (1992), Bilby and McKee (1993), Bilby (2010), and Anakesa (2019).

Guiana (of which Devil's Island was a part). Young Aluku men would buy the flutes from the prisoners, using them both for courtship and for communication between canoes on the river. When the source of these flutes disappeared with the closing of the penal colony in the early 1950s, the Aluku managed nonetheless to retain the horn language, transferring it once again to a new instrument, this time, the plastic recorders of Japanese manufacture that became available in coastal French Guiana and Suriname soon after.[21]

Apinti tongo

The example of *botoo tutu* reminds us that there are yet other musical instruments in Aluku on which "languages" are sometimes played, for example, the drum language known as *apinti tongo*. In contrast to the language of the flutes, which is used purely for sending messages between the living, *apinti tongo* has powerful spiritual associations, for the drums can be used to communicate not just with living persons but with the spirits of ancestors. In addition to its spiritual uses, *apinti tongo* has traditionally been one of the most important means of transmitting local historical knowledge across generations in Aluku.[22] By the 1990s, many younger Alukus seemed resigned to the likelihood that the loss of *apinti tongo* was imminent. Less than three decades later, it is less clear than ever whether this tradition will survive much longer. The few remaining experts I know of are now approaching old age and, to the best of my knowledge, few if any younger Aluku drummers have received thorough training in this complex form of surrogate speech (see Figures 6 & 7).

21 Audio examples of botoo tutu, and further information on the tradition, can be found on Bilby (2010). See also Price and Price (1999, pp. 260-261) and Carter (2021) for further background on the use of signalling horns (known as *tutu*), both historically and in recent times, by Guianese Maroons of various groups (including Aluku, Saamaka, and Ndyuka). For extensive information on one of the African horn traditions that might have contributed to Aluku *botoo tutu*, see Kaminski (2012). Interesting for comparison is the Jamaican Maroon *abeng*, a blown instrument made from a cow horn, which was similarly used by the Maroon ancestors in Jamaica for signalling when fighting against the British during the 18th century, and is still used to send messages. See Bilby (1992).

22 Very little has been written about Guianese Maroon drum languages, but see Pakosie (1991) on *Ndyuka apinti tongo*, and Price and Price (1999, pp. 257-259) and Price (2008, pp. 313-319) on the Saamaka version, known as *apínti*. Examples of Aluku *apinti tongo* can be heard on Anakesa (2008) and Bilby (2010), *Ndyuka apinti tongo* on Anakesa (2019), and *Saamaka apínti* on Price and Price (1977) and Gillis (1981).



Figure. 6 Papa Dakan (Dacan Amaïkon), Aluku master drummer and *apinti tongo* (drum language) specialist, Saint-Laurent-du-Maroni, 1987. Photo: Kenneth Bilby.



Figure. 7 Papa Kwasi, Aluku master drummer and *apinti tongo* specialist, Agoode (Boniville), French Guiana, 1990. Photo: Kenneth Bilby.

Aluku music today

It is of course up to younger Alukus themselves how much of the musical culture of their parents to try to carry forward, and in what ways they might do so. In conversing with younger people, one can uncover a range of opinions on this question. But one of the most effective ways of gaining insight into what is becoming of Aluku music today, and where it might be headed in future, is to pay close attention to the mass-mediated products of striving young Aluku recording artists, who are as plugged into global media networks as young professional musicians anywhere else in the world.[23] A particularly interesting example is a video made a few years ago (and put on YouTube) by a young Aluku artist who goes by the name Rickman. The video features a song titled 'Je Suis un Boni' (French for "I am an Aluku"), which became a major hit in French Guiana in 2016. The song includes the following lyrics (sung in the Aluku language):

Poku na mi deesi
A e poti mi na mi peesi
Taa wan e daai en libi
e fika ala den yeepi
Pikin fu Afiika
Aluku, Ndyuka, Pamaka, anga Saamaka
u ná mu fika u lutu a baka

23 For a general discussion of recent trends in popular music among young Guianese Maroons (including Aluku, Ndyuka, and Saamaka examples), see Bilby and Jaffe (2019). For discussions of earlier trends, see Bilby (1999) and Bilby (2000).

[Translation] :
Music is my medicine
It locates me in my place
Others are shifting their lives
Abandoning all the helpful things [of their elders]
Children of Africa
Aluku, Ndyuka, Pamaka, and Saamaka
You mustn't leave your roots behind

The visuals and sounds of this video (which was shot in the traditional upriver Aluku territory) complement these lyrics, and are rich in symbols and meanings. The music is based on the popular 'Aleke Roots Riddim,' an instrumental track created in a state-of-the-art urban studio in the coastal region, but the dancing is basically in traditional Aluku *awasa* style (with the dancers' clothing inspired by traditional Aluku attire of a kind no longer regularly worn in daily life, such as wraparound skirts for women, and breechcloths and shoulder capes for men).[24] The lyrics are partly in French, so that they will be accessible to the rest of the Francophone world (including not just the other Caribbean overseas departments of France, Guadeloupe and Martinique, but a broad swath of postcolonial Africa). But, in line with the song's theme of reclamation of local cultural identity, other parts (like the section quoted above) are in the Aluku language (It is worth mentioning that the Aluku sections of the song are also largely intelligible to other Guianese Maroons, who speak cognate languages, thus serving, in this context, to foster a degree of cultural identification between the diverse local Maroon populations as well). During the last thirty seconds or so, the video switches to scenes of traditional dancing by members of the current (school-age) generation of Alukus to the sounds of "pure" traditional *awasa* drumming.[25]

One of the most important underlying messages of this video, it seems to me, is that Aluku (and other Guianese Maroon) cultural traditions have never been -and can never be- frozen in time. The video recognizes (without having to state so explicitly) that culture, including music, is not static; of necessity, it must "move along with the times."[26] Each generation must therefore search for ways to redefine and advance its cultural heritage while also maintaining certain core features and values and trying to hold on to the important lessons of the past. In Rickman's video, we can see clearly how modern technologies and contemporary social media are being used by young Aluku artists to help negotiate this delicate process.

24 The original 'Aleke Roots Riddim' backing track, created at Fredje Studio in the Surinamese capital of Paramaribo, can be listened to on YouTube at: https://www.youtube.com/watch?v=cmOonuRbLqE (last accessed: March 17, 2021). The track is based on traditional eastern Maroon (Ndyuka, Aluku, and Pamaka) aleke drumming.

25 The video, titled *Rickman G-Crew - Je suis un Boni/Aluku*, may be viewed on YouTube at: https://www.youtube.com/watch?v=ntJ9jBlvlK8 (last accessed March 17, 2021).

26 I take this expression, "to move along with the times," from a statement originally made in the Ndyuka language (during a 1995 interview) by Rudolf Anaje, the leader of Clemencia, a Ndyuka Maroon aleke band based in Paramaribo (Bilby, 1999, p. 274).

I offer here another example of this kind of negotiation -one similarly making use of modern media tools, but recorded during a slightly earlier period- showing how young Aluku musicians have been engaging in this process for some time. The example consists of a song by an Aluku band named *Positif Vibration*, recorded and released on a compact disc more than a decade ago (see Figure 8).



Figure. 8 Label of CD *Busi Data*, by Aluku reggae band Positif Vibration (2008).

Titled 'Sweet Aluku Liba' [a combination of English and Aluku, meaning "sweet Aluku River," or "sweet Aluku territory"], the song is performed mostly in a conventional form of reggae.[27] Toward the end of the song, though, there is a sudden stylistic shift, which the lead singer, Teddy Man, anticipates by intoning the words, "u abi wi Kumanti, yee" ("we have our *Kumanti*, you hear"). In this stylistically distinct section, the band uses musical as well as verbal cues to engage in the negotiation between new and old that Rickman was to make the centerpiece of 'Je Suis un Boni' a few years later. Without missing a beat, a rhythmic structure distilled from the combined drum rhythms of *Kumanti* and *kwadyo* takes over from the reggae (meshing with the reggae-style rhythm guitar that continues uninterrupted in the background). The backup singers take up a new repeating chorus, chanting the words, "wi na busi data" (we are bush doctors), while Teddy Man delivers a brief incantation in the *Kumanti* ritual language, as if possessed by one of the *Kumanti* gods. Finally the song reverts to the straight reggae beat with which it began, continuing in this style to the end.

As an example of conscious musical negotiation between new and old, 'Sweet Aluku Liba' is particularly noteworthy, because it employs an Aluku cultural and musical reference -*Kumanti*- that has perhaps even greater symbolic potency than the aleke and awasa styles that dominate in Rickman's video. Even as it appears to wane, the Kumanti tradition has a special and particularly deep cultural signficiance for the Aluku, for it is seen as one of the primary sources

27 Included on the CD *Busi Data*, by Positif Vibration (Paramaribo, 2008).

of protective spiritual power upon which the ancestral Aluku warriors depended in their successful struggle to prevent the coastal plantation society from reenslaving or annihilating them. Indeed, the powers of *Kumanti* are credited largely for the very survival of the Aluku people in their darkest hour. In invoking the sacred *Kumanti* tradition in a reggae song recorded for commercial release and recontextualized in an entirely new way for broad public consumption, the members of Positif Vibration lead us to reflect on one of the most thorny questions facing those who would attempt to revive waning musical traditions in a society like Aluku. That is, is it possible, or desirable, to reinvigorate a once spiritually potent musical genre without also resuscitating the entire system of practices and beliefs that have traditionally underpinned and motivated the genre?

Final considerations

In many parts of the world, popular music has become a powerful means of revindicating threatened cultural identities and languages while challenging some of the ideologies and systemic forces seen by cultural activists as responsible for cultural decline. At the same time, the politically motivated use of reified "cultural heritage" for strategic purposes of this kind brings with it certain potential pitfalls, such as trivialization through folklorization, commodification, commercialization, and decontextualization (without any guarantees of satisfying recontextualization). In incorporating (and, in a sense, "reviving") elements of cultural and musical traditions such as *Kumanti* and *kwadyo* -not to mention songe and *awasa*- in "pop culture" contexts, must one inevitably end up reducing these practices to hollow shells of their former selves? The answer is not clear.[28]

Even if this critical question about the implications of attempts at "musical preservation" must remain unanswered for the moment, the larger existential quandary of which it is a part -the more general question of what is necessary, at a fundamental level, to ensure a culturally threatened people's self-preservation- can be addressed with somewhat greater clarity. And this is what Rickman attempts to do in the general declaration with which he ends his video for 'Je Suis Un Boni.' His parting words, delivered in the Aluku language, are: "yu mu sabi pe te yu kumoto fi yu sabi pe te yu e go", meaning, "you must know where you came from to know where you are going." As I recorded in my fieldnotes decades ago, these exact same words were spoken to me on numerous occasions by the late Aluku politician and cultural activist Daniel Machine, one of the first Aluku individuals to enter French politics as an elected official (the traditional Aluku territory having only recently been fully incorporated into the French state). Machine was hardly alone in adopting these proverbial words of warning; quite a few other young Alukus shared the same maxim with me during this now distant period, when possible loss of cultural

28 For a pioneering treatment of the complexities surrounding the idea of planned musical conservation, see Grant (2014).

identity first became a pressing issue for the Aluku.[29] Today, the younger generation seems to be recognizing that the wisdom of these words remains as relevant as ever for the continuing survival of the Aluku people. Whatever road this continuing struggle for survival goes down, it seems clear that musicians will have a vital role to play in clearing the way.

Bibliography

- Agerkop, T. (2000). Sekéti: Poetic and Musical Eloquence among the Saramaka Maroons from Suriname. *Ph.D. Dissertation*. Brasilia: University of Brasilia.
- Agorsah, E. K. (2014). Spiritual Vibrations of Historic Kormantse and the Search for African Diaspora Identity and Freedom. In A. Ogundiran, & P. Saunders (Eds.), *Blacks in the Diaspora: Materialities of Ritual in the Black Atlantic* (pp. 87-107). Bloomington: Indiana University Press.
- Anakesa, A. (2008). Busikondé Sama de Guyane: Musique et chants traditionnels. Cayenne: CADEG (Centre d'Archives des Documents Ethnographiques de la Guyane).
- Anakesa, A. (2019). Les Bushinengué: Nèg Mawon de Guyane. Paris: Buda Musique.
- Aubert, L. (1992). Tambours de la terre 1: Afrique-Amérique. Paris: Auvidis.
- Bilby, K. M.
  - (1981). The Kromanti Dance of the Windward Maroons of Jamaica. *Nieuwe West-Indische Gids, 55*(1/2), 52-101.
  - (1989). La musique aluku: Un héritage africain. In M.-P. Jean-Louis, & G. Collomb (Eds.), *Musiques en Guyane* (pp. 49-72). Cayenne: Bureau du Patrimoine Ethnologique.
  - (1990). The Remaking of the Aluku: Culture, Politics, and Maroon Ethnicity in French South America. *Ph.D. Dissertation*. Baltimore: Johns Hopkins University.
  - (1992). Drums of Defiance: Music from the Earliest Free Black Communities of Jamaica. Washington, DC: Smithsonian Folkways.
  - (1999). "Roots Explosion": Indigenization and Cosmopolitanism in Contemporary Surinamese Popular Music. *Ethnomusicology, 43*(2), 256-296.
  - (2000). Making Modernity in the Hinterlands: New Maroon Musics in the Black Atlantic. *Popular Music, 19*(3), 265-292.
  - (2001). Aleke: New Music and New Identities in the Guianas. *Latin American Music Review, 22*(1), 31-47.

29 The long-time use of this phrase among younger Alukus says much about the connectedness of this part of the world to cultural currents within the larger African diaspora from at least the 1970s on. Often credited to Maya Angelou or James Baldwin, the saying, as the Aluku use it, actually relates more clearly to Marcus Garvey's famous dictum, "A people without knowledge of their past history, origin and culture is like a tree without roots", a maxim that can also be heard from time to time (in translation) among Aluku cultural activists. It probably entered the thinking of many young Alukus as part of the first surge in popularity of Rastafari-influenced reggae among the Aluku (and within the broader French Guianese and Surinamese soundscapes) beginning in the 1970s (Bilby, 1999, pp. 269-272).

    - (2005). *True-Born Maroons*. Gainesville: University Press of Florida.
    - (2010). Music from Aluku: Maroon Sounds of Struggle, Solace, and Survival. Washington, DC: Smithsonian Folkways.
    - (n.d.). *Dictionary of Aluku, a Guianese Maroon Radical Creole (with Comparative Data from Other Creole Languages)*. n.p.
- Bilby, K. M., & Jaffe, R. (2019). "Real Businengué": Guianese Maroon Music in Transition. In O. M. Cunha (Ed.), *Maroon Cosmopolitics: Personhood, Creativity and Incorporation* (pp. 330-349). Leiden: Brill.
- Bilby, K. M., & McKee, J. (1993). The Spirit Cries: Rainforest Music from South America and the Caribbean. Washington, DC and Salem, MA: Library of Congress and Rykodisc.
- Budasz, R. (2014). Central-African Pluriarcs and Their Players in Nineteenth-Century Brazil. *Music in Art, 34*(1-2), 5-31.
- Campbell, C.
    - (2014). Aleke. In D. Horn, H. Feldman, M.-L. Courteau, P. Narbona Jerez, & H. Malcomson (Eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. 9, pp. 21-22). New York: Bloomsbury.
    - (2020). *The Cultural Work: Maroon Performance in Paramaribo, Suriname*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Carter, S. (2021). The Surinamese Too-Too: Side-Blown Trumpets in the African Diaspora. *Journal of the American Musical Instrument Society*.
- Christaller, J. G. (1933). *Dictionary of the Asante and Fante Language, Called Tshi (Twi)*. Basel: Basel Evangelical Missionary Society.
- Collomb, G., & Jolivet, M.-J. (Eds.). (2008). *Histoires, identités et logique ethnique: Amérindiens, Créoles et Noirs Marrons en Guyane*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- Fryer, P. (2000). *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Gillis, V. (1981). From Slavery to Freedom: Music of the Saramaka Maroons of Suriname. New York: Lyrichord.
- Gioia, T. (2006). *Work Songs*. Durham, NC: Duke University Press.
- Grant, C. (2014). *Music Endangerment: How Language Maintenance Can Help*. Oxford: Oxford University Press.
- Hanserd, R. (2019). *Identity, Spirit and Freedom in the Atlantic World: The Gold Coast and the African Diaspora*. New York: Routledge.
- Hurault, J. (1961). *Les Noirs Réfugiés Boni de la Guyane Française*. Dakar: Institut Français d'Afrique Noire.
- Hurault, J. (1968). Musique Boni et Wayana de Guyane. Paris: Disques Vogue and Musée de l'Homme.
- Jolivet, M.-J. (1982). *La question créole: Essai de sociologie sur la Guyane Française*. Paris: Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-Mer.
- Kaminski, J. S. (2012). *Asante Ntahera Trumpets in Ghana: Culture, Tradition, and Sound Barrage*. Farnham, UK: Ashgate.

- Konadu, K.
  - (2009). Euro-American Commerce and Social Chaos: Akan Societies in the Nineteenth and Twentieth Centuries. *History in Africa, 36*, 265-292.
  - (2010). *The Akan Diaspora in the Americas*. New York: Oxford University Press.
- Kubik, G. (1979). *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisbon: Junta de Investigações Científicas do Ultramar.
- Nketia, J. K. (2005). *Ethnomusicology and African Music: Modes of Inquiry and Interpretation*. Accra: Afram Publications.
- Pakosie, A. R.
  - (1991). Apinti Akeema: Een Orale Overleveringsversie van de Ontstaangeschiedenis van de 'Drum'. *Siboga, 1*(2), 1-8.
  - (1992). Het Agbado Spel: Een Afrikaanse Traditie in Suriname. *Siboga,* 2(4), 7-9.
  - (1999). Onstaan en Ontwikkeling van de Aleke: De Popmuziek van de Marronstam der Ndyuka. *Siboga, 9*(1), 2-24.
- Price, R. (2008). *Travels with Tooy: History, Memory, and the African American Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Price, R., & Price, S.
  - (1977). Music from Saramaka: A Dynamic Afro-American Tradition. New York: Folkways Records.
  - (2003). *Les Marrons*. Châteauneuf-de-la-Rouge, France: Vents d'ailleurs.
- Price, S., & Price, R.
  - (1980). *Afro-American Arts of the Suriname Rain Forest*. Los Angeles: Museum of Cultural History and University of California Press.
  - (1999). *Maroon Arts*. Boston: Beacon Press.
- Rucker, W. C. (2015). *Gold Coast Diasporas: Identity, Culture, and Power*. Bloomington: Indiana University Press.
- Thoden van Velzen, H. (1995). Dangerous Ancestors: Ambivalent Visions of Eighteenth- and Nineteenth-Century Leaders of the Eastern Maroons of Suriname. In S. Palmié (Ed.), *Slave Cultures and the Cultures of Slavery* (pp. 112-144). Knoxville: University of Tennessee Press.
- Thoden van Velzen, H., & van Wetering, W. (2004). *In the Shadow of the Oracle: Religion as Politics in a Suriname Maroon Society*. Long Grove, IL: Waveland Press.

3. Ámbitos de diálogo en la música afroecuatoriana, desde el contexto sonoro al social y cultural.

Fernando Palacios.
Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).

Resumen

La música afroecuatoriana forma parte de un gran tapiz sonoro, conformado por las muy diversas culturas que integran el territorio ecuatoriano. Las regiones de Esmeraldas, en la costa pacífica, y el valle del Chota, en el callejón interandino, conforman los espacios sociales y culturales donde esta música se origina y desarrolla. Sin embargo, desde la segunda mitad del pasado siglo, el universo sonoro afrodescendiente ecuatoriano ha migrado paulatinamente, junto a gran parte de su población, a los principales núcleos urbanos del país, adquiriendo así nuevas significaciones de carácter epistemológico. Definitivamente, la música afroecuatoriana se pronuncia, en relación dialógica, con los diversos contextos sociales y culturales con los que se interrelaciona, a través de determinados ámbitos cognoscitivos como la oralidad, los instrumentos musicales o la espiritualidad. Este capítulo, tras una contextualización histórica, transita por estos ámbitos de diálogo, explorando los modos de representación que las culturas afroecuatorianas desarrollan a través de su música.

Palabras clave: Música afroecuatoriana, Esmeraldas, El Chota, ámbitos de diálogo.

Abstract

Afro-Ecuadorian music is part of a great sound tapestry, made up of the very diverse cultures that integrates the Ecuadorian territory. The regions of Esmeraldas, on the Pacific coast, and the Chota valley, in the inter-Andean valley, conforms the social and cultural spaces where this music originates and develops. However, since the second half of the last century, the Afro-descendant Ecuadorian soundscape has gradually migrated, together with a large part of its population, to the main urban centers of the country, thus acquiring new epistemological meanings. Definitely, Afro-Ecuadorian music is manifest, in a dialogical relationship, with the different social and cultural contexts with which it is interrelated, through certain cognitive domains such as orality, musical instruments or spirituality. This chapter, after a historical contextualization, goes through these areas of dialogue, exploring the means of representation that Afro-Ecuadorian cultures develop through their music.

Keywords: Afro-Ecuadorian music, Esmeraldas, El Chota, domains of dialogue.

1. Introducción

El tapiz sonoro ecuatoriano se entrelaza con las manifestaciones musicales de numerosas culturas: Shuar, Quichuas, Tsáchilas, Waorani por nombrar sólo algunas. La afroecuatoriana fortalece este gran conjunto. Se origina y desarrolla principalmente en la provincia de Esmeraldas y en el valle del Chota-Mira. Ambos territorios representan distintas relaciones históricas, geográficas sociales y culturales, sin embargo, confluyen en el medio sonoro desde los mismos ámbitos de diálogo. También es preciso considerar que, desde las últimas décadas del pasado siglo, la migración a los principales núcleos urbanos del país creció considerablemente, movilizando así las prácticas musicales tradicionales y replanteando los contextos culturales en los que se manifiesta. Es decir, la música afroecuatoriana sigue interactuando con diferentes espacios, cambiando de forma, en definitiva, tejiéndose.

En este contexto, surgen las preguntas de investigación: ¿desde qué ámbitos se pronuncia la música afroecuatoriana en su relación dialógica con los diversos contextos sociales y culturales del territorio? y ¿qué medios le son útiles para este diálogo? Con ánimo de responder a estos interrogantes se desarrollan los contenidos de este capítulo.

Partimos de una contextualización histórica que nos permita aproximarnos, a *grosso modo*, a los procesos sociales ocurridos en los distintos territorios que nos ocupan. Posteriormente, tras abordar desde una perspectiva panorámica la música afroecuatoriana, recorremos los diversos ámbitos que permiten el diálogo entre esta música y los contextos sociales y culturales del país: la oralidad como medio trasmisor intergeneracional de conocimientos; la representación sonora desde los instrumentos musicales; la religiosidad y espiritualidad como fuentes de representación de la cultura afroecuatoriana; la rítmica y la danza como entidades epistemológicas representativas; y la Etnoeducación como modelo sostenible para las futuras generaciones. El texto concluye con una mirada al panorama actual de la música afroecuatoriana, donde se abordan diversas áreas temáticas: los núcleos urbanos como nuevos espacios de confluencia; la

profesionalización de los músicos tradicionales; y los nuevos escenarios y plataformas de representación: las entidades educativas, los festivales y las fundaciones culturales.

El presente texto se inscribe en una investigación de largo alcance realizada en los territorios mencionados desde el año 2012 hasta el 2017 y que dio como fruto diversas publicaciones y trabajos audiovisuales a los que se hará referencia. La grabación de campo, la revisión bibliográfica y la entrevista fueron los modos de aproximación empleados para su consecución.

2. Una aproximación histórica a la población afroecuatoriana

La región de Esmeraldas

Quizás el primer territorio ecuatoriano en acoger a la población afrodescendiente fue Esmeraldas. Franja de bosque húmedo tropical, ubicado en el litoral norte del Pacífico Ecuatoriano, es región de grandes ríos que transitan por selva hasta la costa.



Figura 1, Costa Pacífica Esmeraldeña

Limita al este con Colombia, considerándose hasta la ciudad de Buenaventura, en el aspecto cultural y las características musicales, un solo territorio. De hecho, esta franja costera formaba parte hasta mitad del siglo XIX del territorio adjudicado al Virreinato de Nueva Granada (Benítez y Garcés, 2014).

La presencia afrodescendiente en esta región, mayoritaria respecto a otros grupos culturales, data del siglo XVI, aunque existe un doble proceso de población afrodescendiente originado desde el siglo XVIII. Respecto a la primera fecha, según el relato del presbítero Balboa (ed. 1945) en 1553 naufraga en las costas de esta región un barco proveniente de Panamá, entre cuya tripulación se encontraba Alonso de Illescas, esclavizado que logra escapar con su familia tierra adentro. Desde entonces, comienza un proceso de interacción de la población afrodescendiente en alianzas matrimoniales y enfrentamientos bélicos de conquista territorial con los diversos grupos autóctonos de la zona (Rueda, 2001), lo que diversifica el panorama cultural regional (Naranjo, 1984). Numerosos barcos arribaron a costas esmeraldeñas a lo largo de las siguientes décadas; comerciantes y piratas exploraban el litoral. En este contexto ocurre la llegada de los

Mangache, familia de esclavizados sublevados en un barco comercial, que toma tierra en la costas de Esmeraldas, quienes darán en descendencia a la familia Arobe. De ellos existe una pintura muy significativa, el retrato realizado por Andrés Sánchez Galque en 1599, que se encuentra en Museo de América de Madrid. El cuadro fue encargado por el oidor Juan del Barrio Sepúlveda y enviado al rey de España con ánimo de constatar la unión de esta familia a la corona española, patentando así la soberanía de esta última en sus territorios de ultramar (Rueda, 2001).



Figura 2, Familia Arobe

La segunda gran afluencia de población sucede en el sigo XVIII, cuando diversas minas de oro son descubiertas y explotadas por hacendados del territorio de Popayán -capital del departamento del Cauca, en la actual Colombia- quienes pretendieron poblar estar regiones acompañados de afrodescendientes esclavizados. Al fin, debido a las precarias condiciones del terreno, en cuanto a accesibilidad y pervivencia, estos territorios, denominados *Reales de Minas*, fueron abandonados por los hacendados y, en su lugar, las familias afrodescendientes ocuparon las tierras en libertad.[1]

A Esmeraldas se la considera tierra cimarrona, es decir, libre de esclavitud, ya que la presencia afrodescendiente en esta región conoció escasamente esta condición; por un lado, el territorio no fue conquistado por la corona española hasta mediados del siglo XIX, lo que provocó que muchos esclavizados escapasen de las haciendas del valle del Chota hacia Esmeraldas en busca de libertad; por otro, la manumisión de la esclavitud, ocurrida en Ecuador en 1851, hizo que el período de esclavitud en los *Reales de Minas*, explotados unos cincuenta años antes, fuese breve.

1 Los diversos trabajos de Rocío Rueda Noboa resultan imprescindibles en la comprensión de los procesos históricos afroesmeraldeños (Rueda, 2001). Otros autores relevantes al respecto son Savoia 1988 y Pezzi 1996.

Desde el comienzo del período colonial, la región de Esmeraldas ha mantenido un papel ambiguo y contradictorio en la discursiva nacional territorial en Ecuador. Una zona geográficamente inaccesible y culturalmente olvidada, en contrapartida, fue y sigue siendo, codiciada debido tanto a la abundancia y diversidad de recursos naturales de que dispone, mineros y agrícolas, como a la posibilidad de establecer una ruta desde la región sierra hacia el mar, con miras a desarrollar la agilidad comercial desde el interior del país a otros países del continente. Desde el siglo XIX hasta nuestros días numerosas acciones en favor del acceso al territorio y el uso de recursos suceden en este sentido: se desarrollan las vías por tierra que tratan de unir a la capital, Quito, con la costa pacífica; prolifera la extracción a gran escala de recursos naturales, como madera y caucho, y la plantación masiva de monocultivos como el banano y, más recientemente, la palma africana. También, en torno a esta coyuntura, se instaura una vía comercial de ferrocarril que une la sierra y la costa, la línea Ibarra-San Lorenzo. Cabe considerar que, en estas circunstancias, la población afroesmeraldeña ha sufrido constantemente las consecuencias de un sistema político y económico desfavorable: siendo en su mayoría extraídos productos de exportación, los beneficios no se revierten en la región ni en la población local o regional, exportándose, igualmente, las riquezas que estos mismos productos generan. Además, las consecuencias medioambientales ocasionadas por este tipo de actividades invasivas, son considerables y, muchas veces, irreversibles.

La región del valle del Chota-Mira

El proceso de población y asentamiento de los afroecuatorianos en esta región difiere sustancialmente del ocurrido en Esmeraldas. El valle del Chota está ubicado en el callejón interandino.



Figura 3, valle del Chota

Aquí, la presencia afrodescendiente tiene su origen en la mano de obra esclavizada empleada desde el siglo XVII en las haciendas de plantación de azúcar de caña, regidas por los Jesuitas (Peters, 2005). De hecho, muchos de los actuales moradores de la región son descendientes de aquellos esclavizados. La condición de esclavizados en las haciendas no permitía a los afrochoteños, entre otras cosas, expresar musicalmente su cultura originaria, sin embargo, como veremos, la relación con las culturas indígenas cercanas hizo que, en este caso, la música afrochoteña sea fruto de un sincretismo sonoro relevante. Precisamente, debido a las precarias condiciones de vida, muchos afrochoteños trataban de escapar a Esmeraldas.

En 1767 los Jesuitas son expulsados del territorio, y las haciendas, sus trabajadores y todas sus pertenencias, pasaron a la Corona Española (*ibid*.). De hecho, muchas de las comunidades de hoy día en la región mantienen los mismos nombres de estas antiguas haciendas, como es el caso de Carpuela, o Chalguayaku (Entrevista, María Pavón, 2015).

Tras la manumisión, ocurrida en Ecuador en 1851, numerosas familias antes esclavizadas recorrían ahora las haciendas en busca de trabajo, en condiciones económicas inestables y precarias. No fue hasta la reforma agraria de 1964 que la repartición de la tierra, parcelando las grandes haciendas, se hace efectiva. Sin embargo, las circunstancias inequitativas para los campesinos se mantuvieron, incluso tras varias reformas a la ley (Peters 2005). Finalmente, bajo el mandato del presidente Jaime Roldós, se condona la deuda de muchos de estos *parceleros* -campesinos que no podían pagar sus terrenos, que iban a ser embargados por el Banco Nacional de Fomento (Entrevista, Méndez, 2015)- y se logra una repartición equitativa de las tierras para los que las trabajaban, permitiendo una fuente más segura de recursos y un asentamiento apropiado de las familias afrochoteñas. Por último, desde mediados del pasado siglo, dos obras de ingeniería contribuyen considerablemente al desarrollo económico de la zona: la carretera panamericana y la vía ferroviaria Ibarra-San Lorenzo; ambas suponen una significativa apertura al comercio de la región. (Lara y Ruggiero 2016).

3. La música afroecuatoriana

Algunas consideraciones previas

La población afroecuatoriana y, por ende, su música, se ha mantenido en un espacio relegado históricamente de las narrativas nacionales durante décadas. Aspectos de índole social y político han configurado desde el comienzo de la colonia un discurso de supremacía desde determinados grupos hegemónicos (Quijano, 2000) que defendieron la distinción de clases sociales en beneficio de los criollos mestizos, de ascendencia europea y en detrimento de los indígenas y afrodescendientes. Sin embargo, desde que en 1998 la constitución ecuatoriana incluyera y reconociese a la población afroecuatoriana como parte de las distintas nacionalidades que conforman el Ecuador, se generan procesos transnacionales de empoderamiento de la afrodescendencia como un grupo cultural de derecho propio, abriéndose así una estrecha vía que, poco a poco, modifica el escenario social hacia un reconocimiento mutuo. Aquí la música ha jugado un papel fundamental, ha servido de herramienta dialogal entre la población afroecuatoriana y las narrativas establecidas desde las distintas plataformas de gobierno, así como desde las organizaciones no gubernamentales que se desenvuelven en temáticas de proyección económica, cultural y política. Igualmente, el decenio afrodescendiente establecido por la UNESCO, 2014-2024, apoyado en numerosas iniciativas anteriores de posicionamiento del sujeto afroamericano como ente epistemológico y que, en cierto modo, viene a oficializar un aspecto de reconocimiento social que ya se estaba trabajando desde mediados del pasado siglo en movimientos como los planteados por Frantz Fanon o Aime Cesaire, permite la apertura de vías sociales y políticas que fomentan la visibilidad de la cultura afroamericana desde una posición destacada. En suma, en este contexto, y considerando que la música tradicional es un ámbito esencial de representación de las culturas

afroecuatorianas, las prácticas sonoras adquieren un rol principal en el juego social y político del territorio ecuatoriano de las últimas décadas.

No sabemos con certeza en qué momento y de qué modo los instrumentos musicales tradicionales y las músicas con ellos interpretadas se instauraron en Esmeraldas y el valle del Chota. Probablemente, la memoria, como espacio preservado a la cultura de origen a pesar de la ignominia por la situación de esclavitud, configuró la nueva sonoridad en tierras americanas, empleando ahora los materiales que ofrecía el medio para construir los instrumentos y los nuevos espacios geográficos como escenarios aurales. Lo que parece evidente, tanto por los mismos testimonios (Caicedo, 2012; Méndez, 2015) como por las investigaciones realizadas al respecto (Antón, 2014; Minda, 2014, Palacios, 2018) es que, a través de la música, la población afroecuatoriana dialoga orgánicamente con los demás grupos culturales que habitan el territorio ecuatoriano. La comunicación sonora, en este caso, juega un papel fundamental en el contexto social. No es un escenario secundario sobre el que mostrarse esporádicamente, sino un ámbito de representatividad principal, en cuanto a la significación existencial de la población afroecuatoriana.

Como comentamos en un anterior trabajo: "la tradición musical afroecuatoriana constituye, tanto en sus disposiciones formales cuanto en las musicales, un reflejo de la estructura social comunitaria de la población. El aprendizaje de las manifestaciones musicales, no solo implica la adquisición de una destreza artística, sino la comprensión de estas mismas estructuras de la cultura en la que se insertan[2]." (Palacios 2018, 333), destacando, además, el marcado aspecto de interrelación social en las comunidades afroecuatorianas, esencial en la comprensión simbólica de estos grupos culturales: tradicionalmente, se vive en comunidad, con interacción constante entre los miembros de la misma, como expone Nketia (1974: 21, 22) en el caso de las culturas africanas de origen:

> En las sociedades tradicionales africanas, la interpretación musical está organizada generalmente como un evento social [...] el grado de cohesión de estas comunidades es muy fuerte normalmente [...] la interpretación musical en estos contextos, asume, de esta manera, un rol múltiple en relación a la comunidad: provee, de una vez, las oportunidades para compartir experiencias creativas, para participar en la música como una experiencia comunitaria, y para emplear la música como un camino de expresión de los sentimientos del grupo.

Desde su origen y desarrollo, hasta hoy día, la música afroecuatoriana refleja una diversidad de procesos e intercambios culturales. Existen numerosas relaciones en cuanto a materiales, apariencia física, estructura de los instrumentos musicales y características sonoras de lo afroecuatoriano con diversos pueblos africanos en los ámbitos organológico, simbólico, rítmico, estructural y de relación con la danza[3]. Igualmente, la sonoridad afroecuatoriana mantiene lazos con las culturas indígenas -por ejemplo, en el uso de melodías pentáfonas, con determinadas

2 *Cfr.* Blacking, 2000.

3 Para una visión más profunda en cada uno de estos aspectos véase Palacios 2018, p. 104-117.

cadencias características de la región andina- y con las culturas europeas -en las formas estróficas derivadas de la décima espinela y la copla; o en la inclusión de la guitarra y el requinto en el conjunto tradicional.

Por otro lado, el proceso histórico y social afroecuatoriano y las características sonoras que esta población ha desarrollado, permite que podamos plantearnos abordar su música no siempre en relación a otro continente y su pasado diaspórico, sino como originaria, con sus propios rasgos sonoros contextuales y contenido simbólico. Este aspecto quizás resulta problemático, en cuanto a levantar susceptibilidades respecto a la propiedad de originario/ancestral que pueda establecerse o no para determinado grupo cultural o aspecto mismo de la cultura; sin embargo, tras más de quinientos años de asentamiento en el territorio continental americano, los afrodescendientes se han instituido como uno de los motores sociales y culturales que conforman lo que hoy día entendemos como América[4].

Antes de pasar a explorar los ámbitos cognoscitivos desde donde la música afroecuatoriana dialoga con los diversos contextos sociales y culturales con los que se interrelaciona, veamos, a continuación, algunos aspectos específicos de las prácticas sonoras de cada una de las dos regiones afroecuatorianas principales.

La música afroesmeraldeña

Generalmente, el conjunto instrumental está compuesto por las voces para el canto, la marimba, el bombo, los cununos, las maracas y el guasá.



Figura 4, conjunto instrumental afroesmeraldeño

4 Aquí surge el interrogante ¿por qué la necesidad entonces de emplear el término afro-descendiente, que lleva implícito el pasado histórico africano, o afro-americano, cuyo prefijo plantea ya de por sí igualmente un origen africano? Al respecto, entiendo que las categorizaciones de las culturas presentan graves limitaciones, que tienden a la separación más que al reconocimiento mutuo; sin embargo, destacando los mismos aportes sociales y culturales que la música presenta desde la diáspora africana hacia América, en este trabajo seguimos empleando estas categorías, esperando que no sean necesarias en el futuro, en el momento en que nos reconozcamos y respetemos como especie igual desde un principio.

Las primeras referencias al ámbito sonoro afroesmeraldeño aparecen desde mediados del siglo XVIII; por ello, el origen del instrumento musical característico de la población afroesmeraldeña, la marimba, un xilófono de resonadores cilíndricos, pudo haberse desarrollado durante la afluencia de esclavizados desde Colombia. Sin embargo, las similitudes formales, materiales y terminológicas con numerosos xilófonos africanos permite plantearse la hipótesis de su origen ya desde los primeros pobladores afrodescendientes en la región en el siglo XVI.

La música característica de Esmeraldas sucede en dos contextos fundamentales, el festivo y el religioso; se distinguen, principalmente, por el uso de la marimba y el entorno secular en el primero y por la música vinculada a la celebraciones litúrgicas católicas en el segundo. Por otro lado, en el ámbito festivo, existe un repertorio bastante definido, integrado por unos diez tipos de piezas musicales, interpretadas en la marimba, donde se tratan temas "a lo humano", básicamente de carácter no religioso; por su parte, en el ámbito religioso, se prescinde de la marimba y se interpretan cantos acompañados de percusión, donde se tratan temáticas "a lo divino" o vinculadas al ámbito religioso. Acá se diferencian distintos tipos de músicas para los diferentes momentos: velorio de niños o *chigualos*, con el *arrullo* como pieza principal; el *alabao* o velorio de adultos; y la Fiesta de Santos (Palacios, 2018)

En Esmeraldas, las prácticas sonoras como espacio de representación cultural han sobrevivido a numerosos períodos de censura desde los ámbitos político y social: las llamadas *casas de marimba*, espacios donde ocurrían las celebraciones festivas, fueron censuradas en los siglos XVIII y XIX, aunque siguieron clandestinamente en funcionamiento. En el contexto religioso, no fue sino hasta mediados del pasado siglo que la música tradicional oficialmente se permite en la liturgia católica.

La música afrochoteña

La disposición geográfica del valle del Chota y la cuenca del río Mira, en el callejón interandino, permite la interacción de la cultura afrochoteña con las comunidades indígenas de la región. Desde un inicio, la sonoridad afrodescendiente cohabita con la andina, permitiendo así, tras diversas generaciones, un espacio de diálogo que se refleja en la música de esta región. En el contexto musical, se evidencia en el uso de algunos instrumentos musicales característicos de las músicas indígenas en la afrochoteña, como la guitarra y el requinto, y en determinadas características musicales como los patrones modales y cadencias típicos de los géneros musicales netamente andinos, como el *albazo*.

El género musical principal de la cultura afrochoteña se denomina *bomba*. Este término hace referencia a tres aspectos fundamentales: el ritmo, el instrumento y el baile, aunque, al parecer, originalmente el término proviene del instrumento.

El músico afrochoteño Vinicio Méndez asegura que el término procede de un instrumento llamado *bumba*, de origen africano, que luego derivó en bomba (entrevista, Méndez, 2015); sin embargo, Iván Pavón, investigador de la cultura afrochoteña, afirma que su origen no se puede precisar con exactitud, ya que tampoco "los mayores" de las comunidades lo saben (entrevista, Pavón 2015)[5].

5 Tampoco existen referencias a correlaciones con el género musical bomba afroportoriqueño.



Figura 5, instrumento bomba afrochoteña

La *bomba*, como género, originalmente se interpretaba con el tambor bomba y la guitarra de cuerdas de metal, encontrándose una o varias en el conjunto pero, desde los años 60 del pasado siglo, el grupo se modifica hacia una mayor fusión con otros instrumentos, resultando fundamental la inclusión del requinto y el güiro en la agrupación, e incluso del bajo eléctrico y sintetizadores en teclados (entrevista, Méndez, 2015).

Otra práctica musical representativa del valle del Chota es la denominada Banda Mocha. Tiene su origen en las tradicionales bandas de pueblo, integradas en su mayoría por instrumentos de metal, las mismas que, a su vez, se originaron en las bandas militares durante el período colonial. Al parecer, la Banda Mocha, pretendía suplir estos instrumentos por otros que emularan sus sonoridades, pero que resultaran fácilmente accesibles y ejecutables. De hecho, la Banda Mocha es así nombrada porque algunos de los instrumentos musicales empleados son recortados (o mochados, según el argot local) de diversas plantas de la región: los puros, o semillas de calabazo, y la raíz de cabuya. Estos instrumentos son utilizados como resonadores en el conjunto musical, junto a los propios de la banda de pueblo, como el bombo, el güiro metálico y los platillos; y a otros tradicionales de la región andina, como el pingullo y la flauta de caña. En el conjunto, resulta característico el uso de la hoja de naranjo o la hoja de limón como instrumento musical, tomando el lugar de la trompeta o clarinete.

Ya desde el siglo XIX se tienen noticias de la Banda Mocha y de la *Bomba* en el Valle del Chota (Lara y Ruggiero, 2016), aunque, según parece, la banda mocha es posterior a la música y conjunto de bomba en la región (entrevista, Abdón, 2015).

4. Ámbitos de diálogo en la música afroecuatoriana

Como planteamos desde el principio de este capítulo, existen determinados ámbitos cognoscitivos desde donde la música afroecuatoriana dialoga con los contextos sociales y culturales con los que interactúa. Aunque cada uno de estos ámbitos podría ser un tema de investigación de largo alcance, aquí, y debido al límite de espacio, exploraremos los que consideramos principales para comprender este fenómeno. De este modo, pretendemos también establecer una forma posible de aproximación a entornos sonoros de otras culturas, en cuanto al desarrollo de modos comunicativos de interrelación se trata.

La oralidad

La música afroecuatoriana se transmite oralmente. Es a través de la palabra y la observación directa como las distintas generaciones adquieren el conocimiento de los diversos aspectos específicos de la cultura, entre ellos la música y la danza. La oralidad como eje transmisor ha permitido que la interacción generacional se mantenga activa en cuanto a prácticas sonoras y sus contextos sociales y culturales.

En el contexto musical, la voz para el canto y la recitación ocupa un lugar primordial en el conjunto afroecuatoriano. No existe la música afroecuatoriana netamente instrumental, es decir, sin voz. El canto está tan cercano a la disposición comunicativa de esta población que se vuelve imprescindible en el grupo. Son las mujeres, principalmente, quienes asumen este rol, quedando la interpretación instrumental, así como la construcción de los mismos instrumentos, reservada a los hombres.

En el caso de Esmeraldas, los cantos se establecen sobre la base estrófica de la copla octosilábica, con rima asonante en los versos pares, y la décima espinela[6], ambas herencias hispanas coloniales que sirven de estructuras literarias donde desarrollar el contenido temático. Como ya planteamos en un trabajo anterior (Palacios, 2018, p. 82,83).

> Socialmente, la recitada o cantada de décimas constituye una plataforma de cohesión social, donde interactúa la población y donde se memorizan los acontecimientos y temas relevantes para la comunidad. Además, regula determinadas normas de comportamiento específicas de la cultura tradicional. Las décimas se instauran como canales de comunicación de contenidos intergeneracionales en la población afroesmeraldeña. Aunque en la actualidad apenas se recitan y cantan, tradicionalmente era el medio expresivo de la población en muy diversos ámbitos, cumpliendo funciones tan diversas como agradecer, informar, criticar o ahuyentar espíritus.

Por su parte, en el contexto afrochoteño, antiguamente los cantos se componían de coplas, a la manera de Esmeraldas, aunque no se evidencia el uso de la décima como forma estrófica (Entrevista, Méndez, 2015). Hoy en día, se componen las canciones convencionalmente, con estructura en alternancia de estrofa y estribillo, con letras de creación propia de las agrupaciones actuales, no provenientes de la tradición. En este sentido, tal como fue expuesto:

> En la actualidad, tanto agrupaciones de música tradicional, como intérpretes y compositores individuales establecen nuevas propuestas estructurales y temáticas en los cantos,

6 Se introduce con una cuarteta octosílaba, de rima asonante en los versos pares, que establece la temática de la estructura, seguida de cuatro estrofas, de diez versos cada una, que desarrollan los contenidos expresados al comienzo y donde el último verso de cada una coincide con uno de los versos de la primera cuarteta. Cada estrofa de diez versos se dispone como una primera cuarteta seguida de un grupo de seis versos, y la rima característica sigue siendo, aunque con variaciones, asonante en los pares (Palacios, 2018), Para una mayor comprensión del uso de estas formas literarias en Ecuador y América véase: Santacruz 1982, Rahier 1985, Hidalgo, 1985 y Trapero, 2008.

> en base a acontecimientos, hechos o percepciones contemporáneas de su propia experiencia, aumentando así, desde una perspectiva actual, el repertorio de la tradición (Palacios, 2018, 161).

Pelinski (2000, p. 76) reflexiona respecto de los nuevos modos de coexistencia con la cultura tradicional y las contemporáneas, en esta coyuntura en la que la oralidad parece relegarse a una reducida escala social: "se puede afirmar que los modos fundamentales de comunicación –la oralidad y la escritura– determinan no solamente los modos de organización social sino también los modos de codificación de la realidad". De hecho, la migración a núcleos urbanos mayores y la diversificación laboral, en base a una precaria economía de subsistencia, ha fomentado que sean pocos los y las jóvenes que continúen en estas mismas prácticas, que se las apropien y las desarrollen. Es el riesgo de la oralidad: la interdependencia generacional, valiosa en cuanto a cosmovisión y entorno simbólico con el medio, se desvanece en parámetros económicos y de mercado. Así, el hecho mismo de que las prácticas sonoras afroecuatorianas estén ligadas a determinados contextos sociales hace que éstos últimos se desvirtúen o desaparezcan.

Religiosidad y espiritualidad

Existe un fuerte componente simbólico en la música afroecuatoriana, muy ligado a las prácticas religiosas católicas y a la cosmovisión característica que en ella se ha generado. La estrecha relación con el entorno medioambiental, los mitos y leyendas y el ámbito espiritual, íntimamente ligado al terrenal, conforman las narrativas presentes en las manifestaciones sonoras afroecuatorianas[7].

El ámbito religioso es un espacio de representación fundamental para comprender la cosmovisión y simbología de la población afroesmeraldeña; en él, las prácticas musicales tradicionales se mantienen, reflejando la importancia que para este grupo cultural representa el mundo espiritual. El calendario laico está íntimamente relacionado con el litúrgico, constituyendo así una simbiosis vivencial que no podría entenderse por separado si pretendemos comprender, de manera clara, las manifestaciones características del universo sonoro afroecuatoriano (Palacios 2018).

La religión imperante en el contexto afroecuatoriano es la católica. A diferencia de otros grupos culturares afrobrasileños y afrocubanos, aquí el sincretismo religioso no se manifiesta abiertamente con otras deidades, sino en el ámbito sonoro desde la práctica[8]. En el ámbito musical, durante décadas, los cantos tradicionales estuvieron relegados al ámbito familiar y comunitario, mas no al interior del templo. El paso de inclusión se da, sobre todo, desde la intervención en el territorio esmeraldeño de la orden católica Comboniana, quien realiza la labor evangelizadora

7 Véase al respecto: Palacios 2018, p. 90-104; Rahier, 1985; Coba, 1980; Whitten, 1992; Antón 2010.

8 Este hecho se debe, quizás, a que gran parte de la población afroesmeraldeña es fruto de migraciones secundarias o terciarias de afrodescendientes, desde otras regiones americanas, siendo dificultoso establecer para ellos un origen común africano y religioso específico. Desde el siglo XVI, en que las autoridades coloniales comenzaron a evangelizar a las poblaciones afrodescendientes, en la provincia de Esmeraldas se enraizó, paulatinamente, una única visión monoteísta, la católica.

incluyendo las prácticas culturales regionales. El sacerdote afroesmeraldeño Silvino Mina, pionero en la inclusión de la música tradicional en la liturgia, enfatiza la importancia que supone este aspecto:

> Puede ser que mucha gente diga que esto es algo del folclor y nada más. No, perdóname que te diga, cuando un negro canta no es solamente algo folclórico lo que quiere expresar, sino que nosotros expresamos lo que hay dentro de nosotros: una grandísima religiosidad popular, un credo muy grande. Nuestros cantos quieren con eso comunicarse con Dios y esto es bonito y no es fácil que todo el mundo lo entienda. Pero esto es lo que sentimos nosotros, expresar con nuestros cantos. (Entrevista, Silvino Mina, 2015).

Mina añade: "todo esto [la inclusión de la música tradicional en la liturgia] sirvió para valorar más nuestra cultura, nuestra gente, nuestro folclor. Y créame que esto ha quedado impregnado en mí y lo seguiré manteniendo y defendiendo las veces que cuantos años tenga mi vida para llevarlo adelante" (entrevista citada, 2015).

En la tradición afroecuatoriana los terrenos de la vida y la muerte están íntimamente conectados. Existe una relación simbólica entre los vivos y los muertos. Pongamos como ejemplo los velorios: en el caso del *alabao* esmeraldeño, o velatorio de adulto, el alma de los difuntos vagará sin encontrar descanso, y precisa específicamente de los rezos de los vivos para redimirse. Por ello, durante nueve días, se reza cada noche, ayudando al alma difunta a encontrar su camino. Por su parte, en la ceremonias de velatorio de niño en Esmeraldas, el *chigualo*, se evidencia el papel mediador que ejerce la música tradicional en el ámbito simbólico, donde los instrumentos musicales que acompañan al canto –el bombo, los cununos, el guasá y las maracas– mantienen durante toda la celebración un sostén rítmico que no solo establece la plataforma sobre la que se asientan los cantos, sino que mantienen alejados del alma del pequeño los espíritus malignos que podrían hacerle daño, denotando así parte de la cosmovisión peculiar del grupo cultural afroesmeraldeño[9]. En el mismo sentido, los cantos religiosos en el Valle del Chota, principalmente las *Salves*, permiten una devoción comunitaria y un unión espiritual a los participantes de la liturgia. Hecho que, de otro modo, resultaría inaccesible (Peters, 2005).

Los Instrumentos musicales

Los instrumentos musicales constituyen un ámbito de representación de la cultura afroecuatoriana en varios sentidos: desde su origen, su interrelación cultural y su elaboración.

Desde su origen: la similitud formal y sonora con otros instrumentos de origen africano es evidente. Sin embargo, la idea del instrumento, su función y sonido, vino anclado en la memoria de los afrodescendientes en la diáspora. Los afroecuatorianos, no pudieron traer consigo objetos materiales, pero internamente pervivía en su memoria el contexto sonoro originario, el cual fue recreado a su llegada a tierras americanas.

9 Además, en Esmeraldas se conocen numerosos personajes de leyenda. Según la tradición, son espíritus que transitan en el limbo y se encuentran en el umbral entre la vida y la muerte.

Es preciso advertir cómo determinados aspectos estéticos, desde lo sonoro, encuentran su relación natural entre África y América. Es el caso del uso de las finas telas de araña - hoy día sustituido a veces por membrana de plástico- que emplean en los resonadores de calabazo los constructores de los xilófonos de regiones como Ghana y Mali para dotar de un efecto de vibración que enriquezca el sonido; esta técnica ha surgido de manera natural en el valle del Chota. Abdón Vásquez (entrevista, 2015) comenta que Tomás Carabalí comenzó a realizar un hueco en los resonadores de los puros de la Banda Mocha y a incorporarles una fina membrana que permitiese un matiz sonoro distinto, más característico; en este caso, usó una fina capa de plástico; curiosamente, el tipo de resonancia producido es bastante similar al obtenido en los países mencionados africanos con la membrana natural o sintética.

Desde la interacción con otros grupos culturales: en la Banda Mocha, la unión de los instrumentos naturales, puros, güiros y hojas, con los propios de la banda de pueblo, como los platillos y el bombo, dan al conjunto una sonoridad mixta, que refleja los intercambios e interacciones con los espacios sonoros devenidos de los distintos procesos sociales, en este caso, desde la afrodescendencia a lo indígena y el origen europeo. Igualmente ocurre con la inclusión de instrumentos de cuerda pulsada: desde la década de los años 80 del pasado siglo, en el conjunto de bomba tradicional, el mismo instrumento de percusión *bomba*, de origen africano se une a un instrumento arribado a la región en tiempos de la colonia, la guitarra, usado por la población indígena de la sierra, e instalado en la cultura afrochoteña desde allá. Posteriormente, cuando el requinto se instala desde México en la música nacional ecuatoriana, también encuentra su lugar en la *bomba*.

En el caso de la marimba, la interacción social de la población afroesmeraldeña con otros grupos culturales, como los Tsáchilas o los Chachis, hizo que el instrumento se instalara también en estos otros pueblos, tomando características sonoras/interpretativas nuevas en cada caso. Al parecer, estas culturas, en su contacto con los afrodescendientes desde hace algunos siglos, fueron incorporando paulatinamente el instrumento a su cultura, adquiriendo disposiciones rítmicas y melódicas diferentes en cada una.



Figura 6, Marimbista Tsáchila con su instrumento

Resulta llamativo el caso de los Chachis: siendo evidente el marcado origen africano del instrumento y existiendo la misma tipología -en ocasiones con el mismo nombre- en diversos

países del continente africano, aquí es un mito local el que relata la historia de este instrumento como propio de su cultura y no por la toma de contacto con los afroecuatorianos (Entrevista, José Caicedo, 2013).

Desde su elaboración: al aproximarnos al proceso de elaboración de los instrumentos destaca la riqueza de conocimiento que requieren los maestros constructores; primero, el tipo de madera o piel y el tiempo de secado; después, el proceso de ensamblaje; y, por fin, la manera de hacerlos sonar e interpretar las piezas musicales en ellos (ya que, la mayoría de constructores son también intérpretes). Todo ello posibilita un ámbito cognoscitivo aproximativo hacia las culturas afroecuatorianas.

Igualmente, los instrumentos musicales tradicionales afroecuatorianos permiten seguir el proceso histórico y social de las poblaciones, tanto en sus orígenes como en la relación con el medio en el que habitan. A este respecto, el etnomusicólogo Juan Carlos Franco (2005, p. 156) afirma que: "la importancia de los instrumentos musicales reside no solo en los distintos tipos de música que puedan generar, sino en la transmisión de valores culturales, espirituales [...] que enriquecen y consolidan el patrimonio cultural".

Cabe destacar que los instrumentos musicales tradicionales también poseen un componente simbólico importante: por ejemplo los roles masculino y femenino, atribuidos a los membranófonos *Cununos* en Esmeraldas. Aquí, se plantea el objeto sonoro como sujeto orgánico, con un rol diferenciado en el interior del conjunto musical, al igual que los roles de género en el interior de los miembros de la comunidad. Simbólico también resulta el hecho de que los constructores de instrumentos usen pieles de animales no violentos para la construcción de los membranófonos, ya que de lo contrario, aseguran, durante las interpretaciones sonoras, también sucederían actos violentos (Entrevista, Nacho Caideco, 2015) En este contexto, los constructores atribuyen las características conductuales de los animales de los que se extrajo la piel a las del entorno social donde la música con estos instrumentos es interpretada, en una sinergia de reciprocidad.

En el caso de la Banda Mocha afrochoteña, el uso de materiales naturales accesibles del medio -como la hoja de naranjo, las semillas de calabazo o la caña- para suplir los instrumentos de metal propios de una banda de música y sugerir sus sonoridades, refleja la capacidad inventiva y de resiliencia para establecer ámbitos de representación accesibles y válidos desde el contexto sonoro.

La Rítmica y la Danza

En la música afroecuatoriana el ritmo se instituye como el medio de unión entre música y danza; las propuestas rítmicas presentan la plataforma dialogal con el cuerpo individual y el colectivo. La coreógrafa y bailadora afroperuana Victoria Santa Cruz revela que dentro del ritmo hay contenido un movimiento asociado al mismo: "así como descubro que toda línea melódica lleva implícita su propia armonía, así redescubro también que las combinaciones rítmicas dentro de la frase rítmica, en unidad, son también las que generan el movimiento y gesto respectivo, siempre y cuando encontremos anímicamente un nivel de conexión" (V. Santa Cruz, en Feldman, 2009, p. 86).

La rítmica, tanto de la música afroesmeraldeña como de la *bomba* afrochoteña, es eminentemente en tiempo ternario, o en compás de 6/8. Probablemente, el modelo de compás que se establece y se asienta como determinado en las culturas afroecuatorianas, ha sido fruto de una

"simetrización" de lo que en principio fue, desde el punto de vista de compás y no de pulso, asimétrico[10]. Se plantea una estabilidad de pulso, entendiéndolo como la célula básica del ritmo, que no siempre se corresponde con los acentos predeterminados en un compás dado. Es decir, el compás, en estos casos, no se contempla como unidad determinante de los acentos[11], sino que es el pulso el que propone la guía sobre la que se estructuran los patrones rítmicos y, sobre todo, sus variaciones[12]. Ilustrativa al respecto resulta, también, la argumentación de Victoria Santacruz cuando comparte su experiencia en cuanto al conocimiento rítmico: "Desde una memoria ancestral (África), sin saber de la existencia de un continente africano, conocí las bases del ritmo. Ritmo, sin la connotación intelectual de ´tiempo y compás´. Combinaciones rítmicas heredadas y en el transcurso de mi vida, por mí recreadas, fueron desertando aquellas cualidades inherentes al ser humano." (Victoria Santa Cruz en Feldman, 2009, p. 79, 80).

La música afroecuatoriana, invariablemente, se acompaña de o acompaña a la danza. Esta simbiosis es fruto del movimiento asociado al sonido y permite una plataforma de intercambio comunitario fiel al carácter social de esta cultura. La danza es reflejo de una memoria corporal, si bien modificada en el desarrollo histórico y los procesos sociales en conjunción con las culturas europeas e indígenas. La danza, a través del cuerpo, se posiciona como un espacio de lectura de las características culturales actuales y pasadas de la población afroecuatoriana.

En suma, y como ya comentamos previamente:

> la danza (o el baile) es uno de los pilares que sustenta la música afroecuatoriana, constituyendo un estímulo visual transmisor de la memoria y una manifestación efectiva de transmisión cultural. A pesar de que la tradición se ha modificado en el baile, estableciendo en las coreografías numerosas características apropiadas para los escenarios actuales como teatros y festivales, no se pierde el vínculo primigenio ancestral; al igual que la música bajo la que se presenta, la danza dinamiza a la cultura en la que se inscribe y amplía su rango de acción incesantemente. (Palacios, 2018, p. 158).

Etnoeducación/memoria colectiva

Dos ámbitos de diálogo esenciales en la actualidad de la cultura musical afroecuatoriana se hallan en la *Etnoeducación* y la memoria colectiva. Juan García, historiador afroesmeraldeño,

10 *Cfr.* Pelinski, 2000: 114.

11 Y que, como expresa el etnomusicólogo Polo Vallejo (1995: 43) "establece una jerarquía de tiempos fuertes y débiles, convirtiéndose de alguna manera en un impedimento de la flexibilidad."

12 En algunas culturas africanas, como los *Sambla* de Burkina Faso, el pulso llega incluso a tener distintas posiciones en una misma pieza, como lo narra la investigadora Julie Lynn: "rhythmic characteristics that I found to be typical of ***baan*** music: the listener or player must not focus too strongly on orienting the music around a single beat, because in such multidimensional music, a beat can be heard in many different places at once." (Lynn, 2009: 214). Por otro lado, el etnomusicólogo Simah Arom (2004) también se fija más en las pulsaciones, en la música africana, que en los compases y los tiempos fuertes y débiles que estos últimos establecen.

desarrolla el primero: un modelo basado en la cultura afroecuatoriana (pero replicable a cualquier otra cultura). En sus propios términos, el planteamiento consiste en:

> Enseñar lo nuestro a los niños, a las niñas, en nuestros espacios del entorno, donde somos mayoría. El proyecto tiene dos partes: uno de la casa adentro, de reforzar las pertenencias, y otro que es por casa afuera, para lo que la gente necesita saber de nosotros. La "etnoeducación" es eso de poderle contar a los niños negros su historia, la historia de sus comunidades, el valor que tienen sus mayores, el valor que tienen sus abuelos, el valor que tiene la misma persona. Había la necesidad de que los niños vayan encontrándose con su propio ser. Yo no me encontré nunca, yo preguntaba a los profesores y nunca me respondían sobre los negros y nuestro pasado. Entonces, hay que darles una alternativa a los niños. El tema del racismo es una cosa bien conflictiva, bien compleja. Pero mi encargo es terminar de hacer estas cosas, dejar una buena memoria de cómo éramos los "afros" hace 50 o 100 años atrás: nuestros valores, nuestras apreciaciones, nuestras propiedades; que algún día la gente pueda decir: bueno, eso eran." (Entrevista, Juan García, 2015).

García elabora unos cuadernos de apoyo al docente, que parten de la base de que, a la par de la educación oficial del Estado, se puedan impartir los conocimientos sobre la tradición afroecuatoriana en las escuelas y colegios de las regiones. Él mismo organiza en 1997 unos talleres en el valle del Chota, a los que asiste el profesor Iván Pavón, continuador de la labor "etnoeducativa" en la actualidad. Desde esta fecha, se genera la Comisión de Educación Afroecuatoriana, que plantea incorporar la historia de los afroecuatorianos en el *curriculum* nacional y fomentar el respeto y la no discriminación y racismo respecto a su cultura (Entrevista, Pavón, 2015).

En segundo término, García plantea que el conocimiento relativo a la *etnoeducación* proviene principalmente de la memoria colectiva, entendiendo por esta la unión de los saberes afroecuatorianos ancestrales en una disposición que contempla los distintos enfoques individuales para generar una óptica común. Lo explica así:

> La memoria se la construye en el momento, pero ésa no es la memoria, ésa es mi visión sobre la memoria. Lo mismo pasa con la memoria colectiva. La gente puede cantar una canción, decir una décima en un contexto y pareciera que ésa es la memoria, pero ahí faltan los aportes de las otras memorias y las correcciones de las otras memorias, para que sea colectiva. Si no se corrigen las memorias en el colectivo, las memorias no son colectivas, son individuales (entrevista citada).

Panorama actual de la música afroecuatoriana

La música afroecuatoriana en la actualidad se inscribe en determinadas coyunturas sociales y culturales que, aunque en ocasiones la alejan de las manifestaciones sonoras más tradicionales, sin embargo, la posicionan como un modelo representativo más amplio de la cultura.

Quizás, la incidencia más significativa en el ámbito sonoro ocurre desde la década de los 80 del pasado siglo, con la paulatina migración campo-ciudad. La búsqueda de mejores condiciones

de vida en los núcleos urbanos hace que en estos confluyan culturas y manifestaciones sonorosa de diversa índole. . Aquí "La ciudad –laboratorio por excelencia de la transculturación– es el lugar en el que se produce con más facilidad el intercambio de identidades musicales. La ciudad acepta (o debiera aceptar) la diversidad no como exotismo o alteridad amenazadora sino como una posibilidad de la propia identidad" (Pelinski, 2000, p. 209). En este contexto, la música afroecuatoriana se abre paso a través de nuevos medios de representación y escenarios como los festivales, muchos de ellos especializados en música afrodescendiente, por ejemplo: El *Festival de Música y Danza Afrodescendiente de Esmeraldas;* el encuentro cultural y artístico *Lo que heredamos de nuestros ancestros*; el *Festival Petronio Álvarez*, que se realiza en la ciudad de Cali; o el festival *El Bombazo*, del Carnaval del Valle del Chota. En este contexto, un aspecto importante resulta de la nueva disposición de los músicos en el conjunto, con los nuevos escenarios en festivales; la agrupación se presenta desde la tarima en dirección al público; sin embargo, tradicionalmente la disposición se hacía en semicírculo incluyendo a los asistentes, lo que modifica sustancialmente la práctica y recepción sonora, incluso a nivel epistémico.

Importa también destacar la labor de las fundaciones sin ánimo de lucro que en los núcleos urbanos operan a favor del desarrollo de las manifestaciones sonoras afroecuatorianas unidas al contexto cultural, como la *Fundación Azúcar* y la *Fundación Casa Ochún*

Por otro lado, al contrario de lo que ocurría en generaciones pasadas, en los contextos urbanos muchos músicos han tomado la decisión de profesionalizarse. Apuesta arriesgada en un ámbito poco reconocido económicamente, pero que promueve la consideración de esta música en las narrativas sonoras contemporáneas. A este hecho contribuye la proliferación de entidades educativas y culturales que fomentan desde su origen no solo la promoción de las prácticas sonoras afroecuatorianas, sino que consolidan en las nuevas generaciones el conocimiento histórico, social y cultural de la población afroecuatoriana. Algunas iniciativas representativas son: en los años 80 la *Gerencia Cultural*, del Banco Central del Ecuador; El *Centro Internacional para la Diversidad Cultural y el Desarrollo Afro-Indo Americano*; El *Conservatorio de Música* de Esmeraldas; El *Fondo Afroandino* de la Universidad Andina Simón Bolívar; o la editorial *Abya-Yala*.

Es preciso considerar otros factores que determinaron un cambio sustancial en el desarrollo de la música afroecuatoriana en su devenir histórico: por un lado, las modificaciones del entorno sonoro que, sobre todo con la llegada y asentamiento de medios de reproducción sonora, desde la radio hasta el mundo digital de hoy día, supusieron un giro en las representaciones sonoras que, tradicionalmente, tenían lugar con instrumentos tradicionales y en un entorno acústico; por otro lado, los nuevos medios masivos de comunicación, como internet y las redes sociales, que permiten la difusión a mayor escala de las propuestas sonoras afroecuatorianas, si bien modifican igualmente tanto los aspectos estructurales de la música como sus narrativas, ya que, como plantea Ana María Ochoa: "todo cambio en las formas de comunicación de una forma artística conlleva transformaciones en el orden formal de lo estético y de su construcción de sentido" (Ochoa, 2003, p. 22). Como ya comentamos al respecto:

> Por un lado, la tradición musical afroecuatoriana encuentra en ellos un canal de transmisión con posibilidades de aproximación a poblaciones inscritas en muy diversos grupos culturales; por otro, el contenido expresado en estos medios difiere geográfica y

> socialmente de la manifestación musical primigenia, modificándose por ello las implicaciones epistemológicas al fenómeno sonoro al que acerca." (Palacios, 2018, p. 352).

Como apuntamos al principio de este texto, la afrodescendencia en Ecuador toma bastante relevancia en la actualidad desde la música. En el ámbito académico, se imparten nuevas cátedras de música afroecuatoriana en las universidades ecuatorianas, como en la Universidad Central o la Universidad de las Artes, y ya son varias las tesis de grado y master que se centran en este aspecto; proyectos audiovisuales muestran la cultura afroecuatoriana desde una óptica cercana, *Los Chigualeros* de Alex Schlenker, *Afro: la voz de los tambores* de Esteban Jara o *Rumbo al Sur*, del Movimiento Cultural Chota Madre; la marimba y la bomba como instrumentos forman parte del patrimonio cultural de la UNESCO y un ejemplar de esta última reposa en la colección de instrumentos musicales del Metropolitan Museum de Nueva York; las agrupaciones afroecuatorianas recorren escenarios internacionales, desde Korea del Sur y Japón, Cuba y Estados Unidos hasta Francia; diversos proyectos de fusión permiten el diálogo con nuevas música y culturas. A este respecto, resulta ilustrativo el ejemplo de la pieza musical esmeraldeña *Andarele* (tratado en una anterior monografía: Palacios, 2013), que constituye una suerte de embajador cultural afroesmeraldeño: numerosas versiones se han hecho del *Andarele*: desde conjunto tradicional a agrupación de jazz y orquesta sinfónica, lo que ha permitido un diálogo excepcional entre culturas y sus prácticas sonoras.

Por último, cabe destacar que, en la actual música afroecuatoriana, la tradición no se contrapone a la creación; de hecho, cada tradición fue original en su momento, al igual que ocurre con las piezas musicales. Este ciclo moviliza los distintos factores que conforman la cultura desde el contexto sonoro. Es decir, no se puede pensar en una representación estática de la cultura, sino como plataforma de representación de la población en paralelo al entorno social y sus constantes variaciones. Por ejemplo, el desarrollo del circuito musical comercial, desde la grabación de discos hasta su distribución y difusión, establece un nuevo orden de prioridades tanto en la creación del repertorio como en las estrategias desarrolladas para promover el material sonoro.

5. Consideraciones finales

A pesar del lugar relegado que la población afroecuatoriana y su música han vivido históricamente, desde las últimas décadas del pasado siglo se da un giro epistemológico a este fenómeno: la emancipación de la música tradicional, como elemento reivindicativo de una cultura, la afroecuatoriana, permite una lectura del contexto social nacional que valore y reconozca la riqueza que la diversidad cultural supone para la comprensión de lo que significa el territorio y, más aún, el continente americano en su conjunto.

Diversos ámbitos de diálogo se establecen desde la música afroecuatoriana hacia otras culturas del país y sobre sus fronteras, en los contextos sociales y culturales: la oralidad, la religiosidad y la espiritualidad, los instrumentos musicales tradicionales, la rítmica y la danza, la *etnoecudación* y la memoria colectiva, todos ellos permiten un diálogo abierto intercultural, una vía pacífica de acceso a las narrativas que desde estos grupos culturales se generan.

En este sentido, resulta clave el rol que hoy día juegan las músicas afroecuatorianas, y ampliamente las afroamericanas, en la construcción y desarrollo de las narrativas sociales, tanto en el Ecuador, como en los diversos territorios del continente americano, pues

> la música afroamericana es una entidad orgánica que modifica y transforma la cultura misma, la dinamiza intangiblemente, al inscribirla en un movimiento incesante que se amplifica, por un lado, en el proceso de interacción que mantiene la música consigo misma –a través de la retroalimentación del legado tradicional y de las propuestas concebidas por las nuevas generaciones– y, por otro, con otras manifestaciones musicales de culturas foráneas (Palacios, 2018, p. 100).

En suma, las manifestaciones sonoras afroecuatorianas son pilares fundamentales en la sociedad ecuatoriana. El conjunto poblacional se nutre de ellas. A nuestro entender, la música tradicional es una herramienta fundamental de diálogo y de conocimiento mutuo entre culturas, que refleja los conocimientos intergeneracionales sin criterio jerárquico, y que permite una vía pacífica de aproximación epistemológica entre miembros de distintos grupos culturales.

Bibliografía

- Antón, J.
  - (2010). *Salvaguarda del patrimonio inmaterial de los Afrodescendientes en América Latina: Informe sobre la situación afrodescendiente en Ecuador*. Lima: CRESPIAL, UNESCO.
  - (2014). *Religiosidad afroecuatoriana*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Arom, S. (2004). *African polyphony & polyrhythm: musical structure and methodology*. Paris: Cambridge University Press.
- Benítez, L. Y Garcés, A. (2014). *Culturas ecuatorianas ayer y hoy*. Quito: Abya-Yala.
- Balboa, M. (ed. 1945). *Verdadera descripción y relación de la provincia y tierra de Esmeraldas, contenida desde el cabo llamado Pasao hasta la bahía de la Buenaventura*, ed. Jacinto Jijón y Caamaño. Quito: Ecuatoriana.
- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Franco, J. C. (2005). *Sonidos milenarios: la música de los secoyas, Aí, Huaorani, Kichuas del pastaza y afroesmeraldeños*. Quito: Gerencia de protección ambiental de petroecuador.
- Hidalgo, L. (1995). *Décimas esmeraldeñas: crónica de sueños*. Quito: Libresa.
- Kwabena, N. (1974) *The music of Africa*. New York: W.W. Norton & Company.
- Lara, F. y Ruggiero, D. (2016). Highland Afro-Ecuadorian Bomba and Identity along the Black Pacific at the Turn of the Twenty-First Century. *Latin American Music Review*, 37 (2), 135-164.
- Lynn J. (2009). *The sambla xylophone: tradition and identity in Burkina Faso*. Middletown: Wesleyan University [tesis doctoral inédita].

- Minda, P. (2014). *La marimba como patrimonio cultural inmaterial*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Naranjo, M. (1984). *La cultura popular en el Ecuador: Tomo IV-Esmeraldas*. Quito: Centro Interamericano de Artesanía y Artes Populares.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Palacios Garoz, M. A. (2012). *Elementos de musicoterapia*. Madrid: Alpuerto.
- Palacios Mateos, F.
  - (2013). *El Andarele en la música tradicional afroesmeraldeña*. Quito: Abya-Yala.
  - (2014). *La riqueza de los instrumentos musicales tradicionales afroesmeraldeños: patrimonio cultural intangible*. Quito: Abya-Yala.
  - (2018). *Culturas intangibles en movimiento, la música tradicional afroesmeraldeña*, Quito, Abya-Yala, Centro de Publicaciones PUCE.
- Pelinsli, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Peters, F. (2005). *Sobre-vivir a la propia muerte: salves y celebraciones entre muerte y vida de las comunidades afroecuatorianas en la cuenca del Mira-Valle del Chota en su contexto histórico y espiritual*. Quito: Abya Yala.
- Pezzi, J. P. (1996). *Identidades en construcción*. Quito: Abya-Yala.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (comp.) *Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*, (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.
- Rahier, J. (1985). *La décima: poesía oral negra del Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Rueda Novoa, R. (2001). *Zambaje y autonomía: historia de la gente negra de la provincia de Esmeraldas, siglos XVI-XVIII*. Quito: Abya-Yala.
- Santacruz, N. (1982). *La décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Savoia, R. (1988). Asentamientos negros en el norte de la provincia de Esmeraldas (1761-1825). En P. Savoia R. (coord..), *Actas del primer congreso de historia del negro en el Ecuador y sur de Colombia*, (pp. 63-79). Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano.
- Trapero, M. (2002). La poesía improvisada y cantada en España. En Fraile Gil J. M. *et. al.* (eds.), *La Palabra: Expresiones de tradición oral* (pp. 95-120). Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- Vallejo, P. (1995). Del pulso a la polirritmia: Una experiencia creativa. *Quodlibet*, (2), 35-58.
- Whitten, N. (1992). *Pioneros negros. La cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia*. Quito: Centro Cultural Afro-Ecuatoriano.

Entrevistas

- Abdón Vásquez, Chalguayaku, Ibarra (Ecuador), 2015.
- Caicedo, José, Santa María, Esmeraldas (Ecuador), 2015.
- Caicedo, Nacho, Telembí, Esmeraldas (Ecuador), 2014.
- García, Juan, Esmeraldas (Ecuador), 2015.
- Pavón, Iván, Quito (Ecuador), 2014.

- Pavón, María, Chalguayaku, Ibarra (Ecuador), 2014/2015.
- Méndez, Santiago, Chalguayaku, Ibarra (Ecuador), 2015.
- Méndez, Vinicio, Chalguayaku, Ibarra (Ecuador), 2015.
- Mina, Silvino, Esmeraldas (Ecuador), 2015.

4. From sound culture to sound system culture: grounding Jamaica's ultramodern music in an ancestral livity.

Kenneth Bilby.
Smithsonian Institution.

Abstract

It seems clear that the global appeal of Jamaican popular music over the last several decades stems in part from the premium its makers have always placed on innovation. There are two sides to this coin: musical-stylistic innovation and technological innovation. As Jamaican music has continued to evolve, the latter has arguably come to overshadow the former, especially when viewed and interpreted from the outside; and understandably so. After all, few other countries have contributed as much as Jamaica to the technologically based reconfiguring of the global popular soundscape that started to gain momentum during the last few decades of the 20th century.

From its birthing of a technologically sophisticated sound system culture that has spread to urban areas in many parts of the world to its revolutionizing of recording and remixing techniques in ways now taken for granted elsewhere, Jamaica, despite its disadvantaged economic

and technological position in the world system, has consistently been at the forefront of musical modernity in recent years. What accounts for Jamaica's cutting-edge status in the world of popular music? And do the ultramodern ways of making popular music in Jamaica in recent times have anything to do with the country's musical past?

This presentation explores the frequently broached, but seldom elaborated, question of how, if at all, Jamaica's latest, technologically-driven sounds relate to its ancestral musical culture and the generations-old traditions that constitute it.

Keywords: Jamaica, sound system, popular music, traditional, technology.

Introduction

There are many ways to demonstrate connections between Jamaica's traditional ancestral musical culture and its contemporary urban musics, some of which are more obvious than others.[1] Take, for example, Cutty Ranks' 1996 dancehall song, 'Ganja Pipe,' which pretty clearly displays the influence of *Kumina*, the ceremonial music of the Kongo-related African-Jamaican religion and dance of the same name.[2] On 'Ganja Pipe,' Cutty Ranks intones anti-cocaine lyrics over a driving digital rhythm track that may not consist of pure *Kumina* rhythms in the traditional sense, but which, to one trained in *Kumina* drumming, is clearly very closely related to the fundamental rhythmic structure and feel of *Kumina* music. What makes this neo-*Kumina* dancehall backing track particularly interesting for present purposes is that it makes no use of actual drums or physical percussion but consists entirely of synthesized or sampled sounds produced and programmed on electronic studio equipment. It is also interesting to observe that Cutty Ranks' performance on this record is coded as an extension of a historically deep Jamaican musical tradition not just by the backing rhythms, but by its use of the melody, as well as part of the lyrics, of the traditional Jamaican ring-play song 'Emmanuel Road.'[3] What we have here is a seamless fusion of state-of-the-art 1990s urban studio technology and Jamaican "folk traditions" of a kind most often identified with rural areas.

Examples of Jamaican popular music such as this, displaying direct and easily detectable continuities with Jamaica's deeply-rooted older musical culture, are legion (Bilby K. M., 2017, pp. 21-31). I have collected literally thousands of such examples, which range from ska, reggae, and dancehall versions of traditional Revival and mento songs to popular recordings containing

1 An earlier version of this paper was presented in the plenary session of the 6th Global Reggae Conference (devoted to the theme of "Reggae Innovation and Sound System Culture II"), held at the University of the West Indies in Mona, Jamaica, February 13-16, 2019.

2 'Ganja Pipe,' by Cutty Ranks, on the CD *Six Million Ways to Die* (Priority Records, Los Angeles, 1996). The song can be listened to on YouTube at: https://www.youtube.com/watch?v=NbvNIvsSh6A (last accessed March 12, 2021).

3 A discussion of this song (which includes a notated version) can be found in Lewin (2000, pp. 80-81). Another version of the same song appears (as 'Galloway Road') in one of the earliest publications on Jamaican music (Jekyll, 1907, p. 199).

various kinds of sonic and lyrical references to traditional Jamaican music and dance genres and themes.

The use of Technology

Much harder to get at is the possible role played by traditional cultural influences of a more abstract and less obvious kind in the evolution of Jamaican popular music, influences whose traces lie farther from the surface. This question has become increasingly relevant as Jamaican music, largely because of its history of technological innovation, has come to be credited as a major influence on modern techniques of recording and musical production across the planet (Sullivan, 2014). As Ray Hitchins puts it, "the adaptation of technology has played a central role in the unprecedented global impact (on a per capita basis) that [Jamaican popular music] has achieved" (Hitchins, 2014, p. 3). To take just one example, Jamaican dub pioneer King Tubby, whose trademark sound emerged during the 1970s, is now widely hailed as a visionary artist whose legendary ability to adapt outdated and compromised electronic equipment to new sonic ends has had a lasting impact on the global soundscape. Academic articles and analyses now liken Tubby's contributions to 20th-century music to those of avant-garde composers in the Western classical tradition, such as John Cage or Karlheinz Stockhausen.[4]

On the face of it, dub represents a step away from traditional Jamaican ways of making music, which for centuries had occurred in the context of collective performances by musicians and dancers interacting in real time. In fact, dub was in part an extension of an earlier technologically driven shift in musical production, caused by the introduction of sound systems to Kingston on a large scale in the late 1940s and early 50s. The harnessing of sound through phonographic technologies led to the creation of a uniquely Jamaican sound system culture that prefigured and fed into a whole series of innovations including electronic versioning, dub music, toasting and deejaying, and "computerized" and digitally manipulated styles of dancehall music. As Jamaican popular music became less and less a live acoustic phenomenon and more and more a series of fixed, technologically constructed products shared with the public through the playback of recorded audio, its connections to Jamaica's rich musical past were obscured to some extent by the technological trappings of ultramodernity, which held an appeal of their own for a people contending with colonialist stereotypes of backwardness and primitiveness.

But the question remains: to what extent can Jamaica's ultramodern forms of popular music be tied to ancestral musical principles and practices? After all, one might assume that the unique sound system culture of Jamaica and all the associated technological innovations in Jamaican popular music emerged simply out of the potentialities inherent in new technologies and the opportunities for experimentation they provided to creative individuals; viewed from this perspective, Jamaica's deeper musical and cultural history might seem to have played little or no role in these processes.

4 See, for example, Williams (2013) and Yoganathan and Chapman (2017).

Some testimonies on sound system

A growing number of researchers and theorists have argued the opposite, marshaling data and making inferences of various kinds to suggest that Jamaica long ago evolved a distinctive sound culture of its own that lives on today both in traditional genres and practices and in the latest experiments with ultramodern technologies of sound (Partridge, 2008; Partridge, 2010; Oliver, 2017; Bilby K. M., 2017).[5] I would like to add to this argument a number of concrete examples drawn from my own ethnographic research and interviews with practitioners of both rural and urban Jamaican music.

Let us set the stage with a quote from an interview I did with bass guitarist, singer, and session musician Lloyd Parks, whose illustrious career goes all the way back to the rocksteady era:

> The first musician in the Creation was self-taught. You'd have to be self-taught. When you are self-taught, you will hear a pan knocking.Who would think of putting this sound *ina* music? But I would, because it's a sound. And sometimes you're in the studio, and a man use two bottle [as percussion] and make reggae music. Believe me -I say this with no apology- self-taught musicians are the *greatest* musician. Because when I get together with Sly, it's like magic! He's a great studio musician, Sly Dunbar. I give him credit. Because I know where we started. We used to play on his sister pail, as drum, that [she] wash his clothes in. And I would play the sardine pan guitar that we make. Because we were youth together, at Waterhouse. And we go under the mango tree in the days, and we play. This is history. Trust me. (Bilby K. M., 2016, p. 164)

Now, thinking more specifically about sound systems, let us hear from Dennis Alcapone, an early toaster or deejay who began participating in Kingston's evolving sound system culture as a youth during a critical period in the mid- to late 1960s. At that time, as Dennis explained in an interview with me, there was a shift from the larger sound systems run by the likes of Coxsone Dodd and Duke Reid, with their massive House of Joy speaker boxes and amplifiers using large tubes and transformers, to smaller outfits that were known as 'Hi Fi' sets. The latter were favored by the younger generation because of their affordability, greater portability, and their smaller amplifiers using a different type of tube, the KT-88, which produced a "rounder" bass sound. Emulating King Tubby's Hometown Hi Fi, based on just this type of set-up, and its resident toaster, U-Roy, Dennis and his friends set out to build a set of their own. With their limited means, they had to use the materials at hand.

In Dennis's own words:

> That's how we started. We didn't have nothing. When I started it was KT-88. Because our pre-amp was [built] on a sardine tin—a small sardine tin. That's what we had our pre-amp on, with a little tube about this size. My partner, Winston Cameron, was

5 Earlier works explicitly treating connections between traditional and popular Jamaican music and musical practices include White (1982), White (1984), Bilby (1995), and Veal (2007, pp. 26-44).

> learning the trade, [and a] good friend [named Irving] was building the amplifier. Even the transformer and the amplifier don't belong to us, it belong to Irving. [And it was built on] a sardine tin. And Irving would have the spare parts.[6]

Makeshift solutions such as this gave a boost to the emerging art of toasting, since they enabled young enthusiasts with few resources and no association with the established bigger sets to try things out on their own. Dennis's cobbled-together sound system helped launch not only his own career, but those of a number of other young deejays such as Samuel the First and Prince Francis.

On musical instruments

The sardine tin in this sound system story points to an entire tradition of instrument building in Jamaica that belongs to the histories of both rural traditional genres and urban popular genres. In conducting a wide range of interviews with the first generations of Jamaican studio musicians, I found that the "sardine tin guitar" or "sardine pan guitar" theme was so common as to be almost an archetype.[7] Not only session guitarists, but other instrumentalists and even singers, frequently reminisced, like Lloyd Parks in the quote above, about how, during their youths, they had built makeshift guitars or banjos using sardine tins and other cast-off materials such as sticks, pieces of wood, metal scraps, and fishing line. The sardine pan served as the resonator par excellence, a kind of sound box that embodied the surrounding sound culture through which these future musicians, while still youngsters, were directly engaging, exercising the musicality of their own bodies and minds. Just as important as this engagement with the physicality of sound was the culturally transmitted and shared impetus to seek out innovative solutions to the limitations posed by material poverty. If the ideal means for generating desired sounds were not present in the immediate environment, one would find ways to create alternatives from whatever was at hand.[8]

Not only stringed instruments, but drums and percussion instruments were also often fashioned by these future session musicians, using discarded pans, cans, and other receptacles combined with membranes improvised from various materials. The image of the butter pan drum, constructed from empty butter tins headed with khaki, paper, or sometimes actual goatskin, is almost as ubiquitous as the sardine pan guitar. My interviews with Jamaican studio musicians include dozens of accounts, most of them unelicited, of early musical experimentation with

6 Dennis Alcapone (Dennis Smith), interview with Kenneth Bilby, London, May 11, 2010.

7 Excerpts from many of these interviews can be found in Bilby (2016).

8 Ernest Brown (1990) argues persuasively that this penchant for improvising musical instruments from a wide variety of available materials is a cultural predisposition (influenced by economic and environmental, as well as historical, factors) shared by African descendants across the Western Hemisphere. As will become evident, I am in full agreement with this argument. Indeed, Brown's pathbreaking work in this area helped to inspire the present essay.

sardine pan guitars, butter pan drums, and other makeshift instruments. This phenomenon also crops up time and again in the broader literature on Jamaican music.[9]

This theme of instrumental innovation in the face of need is shared across the Jamaican musical continuum, from traditional to urban popular genres (see Figures 1 & 2).



Figure 1. Street musician with homemade guitar, Port Maria, St. Mary, Jamaica, 2005. The musician gave his name only as "Haile Selassie III." Photo: Kenneth Bilby.



Figure 2. Mento and gospel guitarist Robert Osbourne with electric guitar made by himself, Highgate, St. Mary, Jamaica, 2005. Photo: K. Bilby.

Let me cite but one example from the *Kumina* tradition. In a 1995 interview in Seaforth, St. Thomas, a *Kumina* drummer and elder known as Baba Brown told me of a local ancestor named Kreso, who lived in the section of the nearby community of Center York called "Bongo Town" (see Figure 3).

Baba Brown had learned from his elders that Kreso was the innovator who had recognized that *Kumina* drums could be made from worn-out wooden mortars that had previously been used for pounding food. Before this time, the Africans of the "Bongo Nation," having arrived in Jamaica without drums, were using a kind of makeshift drum. In an earlier instance of musical innovation, they had figured out how to fabricate drums using discarded kegs or barrels. But these were not satisfactory to some, including Kreso, who arrived at a relatively easy solution that led to the reintroduction of solid-body drums similar to those originally made from hollowed-out tree trunks by the *Kumina* ancestors in Africa. In Baba Brown's words:

9 Writing, for instance, of the pioneering session players who recorded for her husband, producer Vincent 'Randy' Chin, during the 1960s, Partricia Chin recalls that "many of those first musicians didn't even have the money for proper instruments. Oftentimes they made their own instruments like drumsticks, drums, and stringed instruments" (Chin, 2020, p. 70).

> Old African mek mortar, and de first-time ting weh we usual use mek dat [Kumina] drum is nail keg.[10] Well, later days now, we [stop using] de nail keg, because it get soft. And we dig de stick, and mek mortar to beat chocolate and coffee. Well, we [see] seh it can mek drum… That [man named] Kreso now, a him start de mortar business. Him come from Guinea Coast, a old African.[11] A him start dig it, beat chocolate and coffee, boil tea. Well, him siddung and seh, [him] know dis ting can mek drum. Because [they didn't like] the nail keg, nail keg too soft. Then dem try [the mortar],and dig it two side. It half dig already, so dem just finish dig it out, and head it now, and siddung pon it, and *kunga manuka*! (meaning, in the esoteric "African Country" language of Kumina, "play the drum and dance")[12]

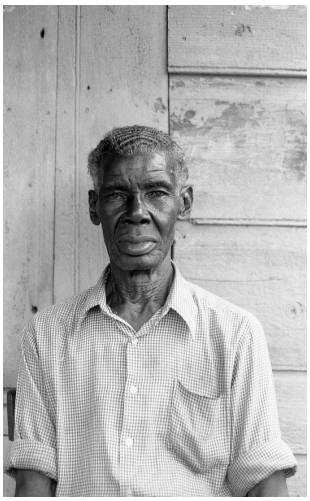


Figure 3. Kumina drummer and oral historian Baba Brown, Seaforth, St. Thomas, Jamaica, 1995. Photo: K. Bilby.



Figure 4. Kumina drummer Alfred 'Buta' Graham with an old, partly-hollowed wooden mortar, put aside and kept for eventual use as a drum, Center York, St. Thomas, Jamaica, 1978. Photo: K. Bilby.

This oral tradition sums up perfectly a common phenomenon in Jamaica's sound culture—the combination of ancestral knowledge with innovative thinking to meet a material, as well as spiritual, need in new circumstances (see Figures 4, 5, & 6).

10 Drums of this kind, resembling barrels, are in fact still occasionally used by *Kumina* groups, especially in urban areas where tree trunks suitable for carving and hollowing are harder to obtain (see Figure 5). But drums made from solid logs tend to be preferred by *Kumina* drummers (see Figure 6). For more on the construction of traditional *Kumina* drums, see Bilby (2013).

11 Elsewhere in the same interview, Baba Brown stated that this man's full name was Matthew Kreso. After arriving in Jamaica from Africa, according to Brown, Kreso spent the remainder of his days in Center York. The name Matthew Kreso came up repeatedly while I was gathering oral traditions about ancestral Kumina practitioners in the Seaforth area in the 1970s. See Bilby and Fu-Kiau kia Bunseki (2015, pp. 475-481).

12 Phillip Edwards (Baba Brown), interview with Kenneth Bilby and John Homiak, Seaforth, St. Thomas, Jamaica, February 20, 1995.

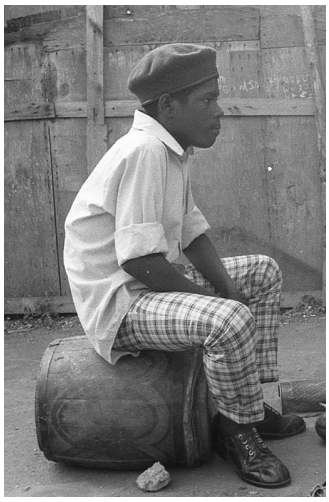


Figure 5. Kumina drummer Byron Gordon seated on drum made in urban area from parts of a barrel, Spanish Town, St. Catherine, Jamaica, 1976. Photo: K. Bilby.



Figure 6. Kumina drummer James Walker with two traditional Kumina drums made from hollowed logs, Seaforth, St. Thomas, Jamaica, 1995. Photo: K. Bilby.

Sardine pan guitars and butter pan drums form part of the childhood experience not only of Kingston's session musicians, but of many rural musicians focused on traditional genres as well. I was reminded of this recently, when I had the opportunity to interview the current master *gumbe* drummer of the Accompong Maroons, Edwin Peddie, better known as Jah Yute. Reaching back into his early memories, Jah Yute told me of where the path that had led to his becoming Accompong's head drummer had begun:

> I used to love drumming from I was a little kid. I used to practice on all butter pan and make our own drum out of clay. So when the [annual Maroon] festival come on the sixth of January, I used to find myself round a de [sacred] Kindah [grove], and when the function going on, I stay close to the man who playing the gumbe, and watch every move he mek on the gumbe.[13]

This traditional leading drum of the Accompong Maroons, the *gumbe*, itself offers material testimony to the historical depth of Jamaica's sound culture, with its penchant for combining experimentation and innovation with ancestral knowledge (see Figure 7).

The *gumbe* goes back to the slavery era. In fact, the available evidence strongly suggests that this distinctive drum was born in Jamaica, where local innovations were combined with African-derived principles of sound design to produce an instrument that was both old and new (Bilby K. M., 2011; Jackson, 2011; Bilby K. M., 2013; Bilby K. M., 2013). Like the speaker cabinets of the early sound systems of the mid-20th century, the *gumbe* -a drum that is literally

13 Edwin Peddie (Jah Yute), interview with Kenneth Bilby, Accompong, St. Elizabeth, Jamaica, January 7, 2019.

a kind of sound box- is the product of innovative carpentry applied toward sonic ends.[14] Its design is based on a unique and intricate technology that makes use of an inner frame forced by wedges against a skin attached to an outer frame to create a high degree of tension, producing a tone loud and strident enough to cut through the other drums in the ensemble (see Figure 8). One hypothesis holds that the gumbe, which has four feet, was originally made out of worn-out or abandoned stools or chairs (Bilby K. M., 2011, pp. 168-169 n 5).



Figure 7. Edwin Peddie (Jah Yute) playing the Maroon gumbe drum at the annual January festival, Accompong, St. Elizabeth, Jamaica, 1990. Photo: K. Bilby.



Figure 8. View of the underside of a Jamaican gumbe drum, showing the structure of its unique tuning system making use of inner and outer frames and wedges, Lacovia, St. Elizabeth, Jamaica, 1991. Photo: K. Bilby.

Synergies between tradition and technology

The earlier example of Dennis Alcapone's hybrid sardine-pan pre-amplifier is useful not only in what it tells us about the creative use of cast-off materials to make something both old and new, an aspect of Jamaica's sound culture captured in the local expression "every spoil mek a style", but as a reminder of the close, and at times seamless, relationship between newer musical technologies (such as sound systems and recording studios) and traditional forms of music

14 For an in-depth exploration of the Jamaican sound system phenomenon from several angles, see Henriques (2011). Rich Lowe's biography of producer and early sound system builder Lloyd 'The Matador' Daley includes a valuable section on the original "House of Joy" speaker box design that provided inspiration for innovative cabinet makers in Kingston when they first started building boxes for big sound systems in the early 1950s (Lowe, 2018, pp. 55-63).

making, which have often shared the same literal and imaginal spaces.[15] One might suppose, for instance, that *Buru* drumming, considered one of Jamaica's most African traditional genres, has always been easily separable from the higher-tech domain of sound systems.[16] Yet, drummer Seeco Patterson -Bob Marley's close friend, and for years his and the Wailers' percussionist- told me of how, during the 1950s, one of his early mentors, the seminal *Buru* drummer Watta King, would often play his *Buru* drums along with recorded music blasting from a record player in his West Kingston neighborhood, next door to where he lived.[17] Similarly, many Kingstonians remember that during dances in the 1960s and early 70s, certain sound systems would occasionally make way late at night for the neo-traditional Rastafari drumming of Count Ossie and his group; such special sessions, creating a space for easy segueing between playback of recorded sound and tradition-invoking live musicians, were typically promoted as "midnight attractions."[18]

A similar space of overlap, according to several of those I interviewed, was the multi-media gambling and entertainment event known as Coney Island. During most of the 20th century, Coney Islands took place at venues across Kingston and many other parts of Jamaica. These attractions could feature a range of traditional or semi-traditional genres, such as *Buru* and *mento*, alongside the latest in jazz and rhythm and blues, performed by live musicians.[19] Some of Jamaica's most revered musicians, such as Ernest Ranglin, cut their teeth at Coney Islands.[20] Although Coney Islands typically featured live musicians, some of them mixed live performances

15 In Michael Veal's groundbreaking study of dub music, he employs this traditional Jamaican saying much as I do here, to suggest that the modern Jamaican penchant for using new technologies to experiment with musical sound is rooted in older cultural predispositions. Indeed, he titles one of his book's chapters "Every Spoil Is a Style," explaining that he is using this "Jamaican folk phrase to evoke the way necessity, ingenuity, and accident have driven the sonic evolution of the country's popular music" (Veal, 2007, pp. 45-46). Openness to the potentialities of musical "mistakes" or "accidents" (sometimes leading to the serendipitous discovery of new sonic possibilities) is another aspect of the same cultural mindset, closely related to the traditional Jamaican tendency to make do (and experiment) with unconventional alternatives when "normal" musical instruments are unaffordable or unavailable. As Bunny Lee, one of the most prolific and creative producers of the early reggae era, phrased it, "from I come in the music it change 'cause I say every spoil is a style" (Hawks & Floyd, 2012, p. 164). This claim is supported by another participant in the early reggae music industry, Patricia Chin, who noted independently, "as Bunny Lee used to say, 'Any spoil can become a style.'" "Indeed," she continued, "it was often the case that a mistake made in the studio would be left in the song if it sounded good" (Chin, 2020, p. 89).

16 For an in-depth study of the Jamaican Buru tradition and the Rastafarian Nyabinghi music derived from it, see Bilby (2021).

17 Alvin 'Seeco' Patterson, interview with Kenneth Bilby, Kingston, September 18, 2005.

18 These "midnight attractions," though a regular part of the urban soundscape during the early reggae era, have received almost no mention in writings on Jamaican music. Herbie Miller, however, tells of the famous Jamaican "rhumba dancer" Margarita (Anita) Mahfood performing "as midnight attraction at dance halls" along with Count Ossie and his drummers (Miller, 2007, p. 70).

19 For more on Coney Islands as spaces for live musical performance in Kingston during the 1950s and 60s, see Hutton and White (2007, p. 90).

20 Ernest Ranglin, interview with Kenneth Bilby, Tower Hill, St. Mary, Jamaica, September 24, 2005.

with sound systems. Saxophonist Lester Sterling, a founding member of the Skatalites, related to me that the first time he had ever heard the sound of his idol Charlie Parker was on a recording blasting from a sound system at one such Coney Island.[21]

One of the best examples of how sound system culture and Jamaica's ancestral sound culture could be catalytically combined in a single person is Prince Buster. Buster ran one of the most important sound systems of the 1960s. Indeed, in my view, his was arguably the single most important sound in terms of the synergy between technology and ancestral culture that led to the large-scale stylistic indigenization of Jamaican popular music that followed the initial period of infatuation with North American rhythm and blues during the 1950s. Buster named his sound system 'Voice of the People' for good reason. By his own account, he was determined to use this method of electronic amplification to project back onto the Jamaican people a modern synthesis of the old and new sounds then rubbing shoulders in the capital. The clapping, foot stomping, and other forms of body percussion that can be heard, along with occasional proto-Nyabinghi drumming, in many of his early productions, he told me, were inspired by Revivalist street meetings he attended in various Kingston neighborhoods while growing up. Even while working for Sir Coxsone Dodd's Downbeat sound system and planning his own sound to compete with it, he frequented the Buru yards and Rastafari tabernacles of Salt Lane and Back-o-Wall, where a new form of sacred drumming that would later come to be known as *Nyabinghi* -itself an example of creative fusion between older traditions and newer concepts- was then coalescing.[22] These experiences eventually led to the idea of bringing Count Ossie and his drummers to the studio together with the Folkes Brothers, resulting in one of the most influential recordings in the history of Jamaican popular music, 'Oh Carolina', a landmark event in the merging of Jamaica's ancestral sound culture with its still young sound system culture.

The studio as a laboratory

These combinatory processes continued uninterrupted over the ensuing years. Another key individual in the history of Jamaican popular music who exemplifies the degree to which traditional ways of thinking about sound could affect the making of music in new urban settings is the famous producer Lee 'Scratch' Perry. Perry was one of the first to fully indigenize recording and post-production techniques in the modernizing recording studios where the genre of reggae was born. Known for his revolutionary innovations at the mixing board, he is often credited, along with King Tubby and a few others, as one of the originators of dub music. Through clever electronic manipulation of recorded sound and experimentation with multi-tracking and sonic recombination, he helped to create an entirely new, technologically-driven subgenre of reggae, which went on to have a profound aesthetic impact on the recording and mixing of popular

21 Lester Sterling, interview with Kenneth Bilby, Fort Collins, Colorado, April 4, 2012.

22 Prince Buster (Cecil Campbell), interview with Kenneth Bilby, Kingston, October 17, 2005. See also Bradley (2000, pp. 59-62) and Bilby (2010, pp. 6-7).

music in other parts of the world (Sullivan, 2014). Yet, for all his "modernist" experimental tendencies, Perry was clearly grounded in Jamaica's "folk" or traditional musical heritage.[23] A passage from a recent memoir by Patricia Chin -a participant in Kingston's downtown music business who knew Perry well during the period of reggae's emergence in the 1960s- nicely juxtaposes these differing, but interdependent, sides of the renowned producer's uniquely inventive approach in the studio. Beginning by citing "the reputation he had for creating new sounds that were ahead of their time," this memoirist goes on to note, in the same breath, that "even in those days he was known for using anything from tin cans to walking sticks to hitting two pieces of wood together" (Chin, 2020, p. 89).

Moving forward some two decades, we can see another prominent example of the productive fusion of history and ultramodernity in the work of producers, engineers, and studio musicians Steely and Clevie. This duo helped to revolutionize the sound of computerized dancehall music in the late 1980s and early 90s by synthesizing, sampling, and recombining the rhythms of traditional Poco or Revival music (normally played on wood-and-goatskin drums) in the studio, eventually scoring a major hit with Gregory Peck's 'Poco Man Jam,' strong echoes of which can be heard coursing around the world today in the Latin Caribbean genre of reggaeton.[24] Steely and Clevie were explorers who continually updated their equipment and always kept abreast of the latest international trends in recording technology. At the same time, they always kept their local roots and a sense of the past actively present. As Steely told me when I interviewed the duo in 2005,

> Music at some point always gives me this feeling, the feeling that it can send me a back. The spirit of the music can send you back in time…. like it capture time, like you can go back [into] history…. Is like music, the spirit -the feeling of the mode, and the tone- can take you back, and you can trace history through music (Bilby K. M., 2016, p. 204).

For Steely and Clevie, as for other innovative Jamaican sound engineers such as King Tubby, Lee Perry, or Scientist, the studio became a kind of musical laboratory in which constant

23 erry grew up in the rural Jamaican community of Kendal in the parish of Hanover, where he experienced Yoruba-related Etu ceremonies, among other African-Jamaican musical traditions, as a youth (his mother having been an Etu practitioner) (Katz, 2000, p. 3).

24 'Poco Man Jam,' by Gregory Peck, on the Various Artists compilation LP *Poco in the East* (Steely & Clevie Records, Kingston, 1990). This song can be listened to on YouTube at: https://www.youtube.com/watch?v=Dxt5WpvzwQU (last accessed March 12, 2021). The Jamaican hit song that was most influential in the development of reggaeton was Shabba Ranks' 'Dem Bow' (1990), which used basically the same "riddim" track as 'Poco Man Jam.' Although 'Dem Bow' was produced by Bobby Digital, the backing tracks were created by Steely and Clevie, drawing on traditional Jamaican Poco or Revival drum rhythms (In the Dominican Republic and the Dominican diaspora, the specific variant of reggaeton identified with Dominican artists is still commonly known as *dembow* or *dembo*, although many younger Dominicans are unaware that this genre name is derived from the lyrics and title of Shabba Ranks' 1990 hit record). For a detailed account of the process of musical evolution that produced Latin reggaeton from Jamaican dancehall music, see Marshall (2008).

experimentation yielded new sounds. In his recent study of popular music production in Jamaica, Dennis Howard accurately summarizes the complex interplay of new and old ways of thinking and doing -the balancing of innovation and tradition- that has long distinguished Jamaican studios, which he aptly characterizes as "creative echo chambers." "The symbol creators within *the creative echo chamber*," he writes, "extracted new knowledge and methodologies out of existing Western technologies that were not the original intent of the technologies. This was achieved through the process of hybridization, innate inventive capacity, the creative intellect and the creative imagination based on a non-Western cosmology and ontology with an Afrocentric pedigree" (Howard, 2016, p. 148).[25] As this passage suggests, the creative process in this setting was far from a simple matter of random manipulation of high-tech equipment, treated merely as a novelty. Indeed, as often as not, the creative experiments of the country's most innovative producers and/or engineers harked back to Jamaica's ancestral sound culture.

An excellent example of this is the creation by Steelie and Clevie of what became known as the "Nine Night Riddim."[26] When trying to evoke the sound and feel of a traditional African-Jamaican wake (known as "nine night"), their experiments led them to draw on a combination of wood, metal, foam rubber, programmed drum machine, and digitally modified audio samples. As Steely tells it:

> We have this riddim they call 'Nine Night' riddim. It play from the drum machine, but it is not drum. It is [taken from] this (pointing to a wooden sideboard that forms part of the studio's mixing console). I took a mike right here, and mek Clevie play [some rhythms on the sideboard with his hands]. And I record this right here, and process it. That's how we think [when we create sounds]. This was the 'Nine Night' riddim. There's [another] sound on it as well, where we take [a] brake rotor. I mean, the real Kumina people [use similar percussion instruments], and soca as well. [Clevie] went outside and jacked up [his] car, and took off the rotor, and then play 'tí-ki, tí-ki' [on it], like a brake drum. And then I record it. I know how to record it. And this wood [on the console] right here, this is 'Nine Night.' And the bass drum -the kick drum- of the 'Nine Night' was [played] here, right here (pointing to the elbow rest of the mixing console). [We] lick note [on] the console (i.e. beat rhythms on it), the [padded] elbow rest of the thing. That's why it has a tone.[27]

If the studio itself has become a kind of musical instrument in the hands of Steely and Clevie, it is one that remains in part an extension of the human body. At times, as in the ancestral

25 In his in-depth ethnography of recording and post-production practices in Jamaican studios, Ray Hitchins (2014) includes several corroborating examples of this dialectic between tradition and innovation.

26 See the Various Artists compilation CD *Nine Night*, produced by Steely and Clevie (Riddim Driven series, VP Records, New York, 2001). Most of the tracks on this album (some of them based on old Jamaican folk songs) can be listened to on YouTube at: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nRYnw5b-FCM7xQfxD-59nz6zt9GjMnUoo (last accessed March 12, 2021).

27 Wycliffe 'Steely' Johnson, interview with Kenneth Bilby, Kingston, October 15, 2005.

musical culture, it is played -as the preceding example shows- with hands and feet, though on objects not originally meant for this purpose.[28] It is equipped with state-of-the-art digital technology, but still embodies, at least at times, the voice of the ancestors, summoned through physical means (see Figure 9).



Figure. 9 Steely (right) and Clevie (left) in their studio, Kingston, Jamaica, 2005. Photo: K. Bilby.

Final considerations

An important part of what connects Steely and Clevie and many of their younger hyper-tech-savvy colleagues with Jamaica's ancestral sound-makers, I am suggesting, is an old and deeply-embedded sound *habitus*, a way of thinking about and practicing musical sound as a prime virtue, combining tradition with innovation, drawing on whatever is at hand, including the opportunities for experimentation offered by the newest technological developments.

This sound *habitus* is widely shared and manifests in innumerable ways. Again, I could provide hundreds of other examples from notes I have kept over the years. But there is one example in particular that I love, with which I would like to end. This one comes from Owen Gray, one of Jamaica's great early popular singers, who is not usually thought of as an instrumentalist, but who, in a typically Jamaican twist that exemplifies this same sound *habitus*, ended up by chance playing piano along with Count Ossie and his drummers on the original recording of 'Oh Carolina' in 1959. In a 2010 interview, while we were discussing his unplanned, improvised

28 It should be mentioned that, in addition to their work as producers and recording engineers, Steely and Clevie had much experience engaging physically with "real" (i.e. conventional) instruments as professional session musicians (Steely on keyboards, Clevie on drums). For a time, as a youth, Clevie also played drums (traps) in a Revival church in Kingston.

participation as an instrumentalist on this track, Owen remembered an early component of his musical self-education that had sprung to mind as we talked, which suddenly seemed relevant:

> I used to go under the bed and play with the springs -the bed springs dem- to get that musical thing in my ears. I would pick [i.e. pluck] them under there. You get bass and whatever, but not thinking seh you going get a bass. [I] just play with the springs dem and thing like that, by myself. [I would sing along with it], and it moves up from there.[29]

One reason I like this image of plucking the bed springs to make improvised music is that it resonates very clearly with the sensibility of one of Jamaica's great sound masters, King Tubby. For one of Tubby's signature sounds involved the reverb-saturated potential of metallic springs. Tubby often used a piece of equipment known as the Fisher SpaceXpander spring reverb, originally marketed in the United States during the 1960s for use with car stereos. Tubby would push the limits of this spring-loaded contraption to create dizzying splashes and crashes of reverberating sound, which he would further manipulate electronically before working them into his dub remixes.

But we need not stop with Owen Gray's example of early play with the springs under his bed. We can even leave Jamaica, if we wish. Take, for example, Jimi Hendrix, probably the single greatest sonic innovator in the history of the electric guitar. Hendrix's younger brother, Leon, tells of Jimmy's (before he was known as Jimi) similarly unorthodox use of his bed when they were growing up together in Seattle:

> My brother developed a unique sense of sound and was constantly searching and experimenting with tones.… He found anything he could tie from post to post of the old cast-iron bed he, Dad, and I shared, strings, wires, even old rubber bands. As he plucked each one, they vibrated in place and made their own unique tone. Then he realized that if he didn't string them the entire length of the bed and only attached them between the bars at the foot of it, the pitch was ten times higher. This buzzing made the posts hum and vibrate against the bedroom floor. Not only could you hear the notes, you could feel them as they flapped against each other. (Hendrix & Mitchell, 2012, p. 59)[30]

29 Owen Gray, interview with Kenneth Bilby, Wolverhampton, England, May 26, 2010.

30 There is evidence that this kind of use of non-conventional materials and techniques to experiment with sound continued throughout Hendrix's life (contributing to his studio wizardry). Obrecht (2018, p. 61) notes, for instance, that Hendrix "displayed a remarkable ability to find musical potential in everyday sounds," citing photographer Bruce Fleming, who remembered that the guitarist would "clink two glasses together and he'd start doing rhythm with them and then music, you know. He was a musician, a total musician. His inventiveness itself was quite extraordinary". Obrecht also reveals how Hendrix at one point modified one of his guitars, cutting a notch on the sixteenth fret to achieve a special sonic effect intended specifically for his song 'Foxey Lady' (p. 73).

This last passage reminds us that aspects of the sound culture I have been invoking are not uniquely Jamaican. Oral histories of the North American blues tradition, for example, are replete with similar memories of experimentation with home-made instruments and sounds. As several scholars of Jamaican popular music and dance have pointed out, Jamaican sound culture, with its propensity for sonic experimentation and innovation, overlaps in numerous important ways with the larger ancestral sound culture of Africa and the African diaspora.[31]

But, for the moment, we must give respect where respect is most clearly due, keeping our focus on the actual birthplace of reggae and the unique sound system culture it has long nurtured. A key part of this cultural milieu, as we have seen, is the historically deep local sound *habitus* that has helped to shape all forms of Jamaican music, rural and urban, traditional and popular.

I am fully aware of the need to understand Jamaican popular music as part of several larger pictures. But I also remain convinced that Jamaica really does have a very special vibe of its own, rooted in specific local social, economic, political, and musical pasts and -as many musicians have testified- not easily replicable elsewhere. Continuing research on, and acknowledgment of, this specifically Jamaican musical heritage should be seen as a pressing need, even as the globalization and technological reconfiguring of originally Jamaican sounds proceeds at a rapid pace, leading to new questions with broader implications. Let us not forget where this sound, one of the musical marvels of our time, came from, and why.

Bibliography

- Bilby, K. M.
  - (1995). Jamaica. In P. Manuel, K. Bilby, & M. Largey, *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae* (pp. 143-182). Philadelphia: Temple University Press.
  - (2010). Distant Drums: The Unsung Contribution of African-Jamaican Percussion to Popular Music at Home and Abroad. *Caribbean Quarterly, 56*(4), 1-21.
  - (2011). Africa's Creole Drum: The Gumbe as Vector and Signifier of Trans-African Creolization. In R. Baron, & A. C. Cara (Eds.), *Creolization as Cultural Creativity* (pp. 137-177). Jackson: University Press of Mississippi.
  - (2013). Gumbay. In P. Taylor, & F. I. Case (Eds.), *The Encyclopedia of Caribbean Religions* (Vol. 1, pp. 304-305). Urbana: University of Illinois Press.
  - (2013). Kumina Drum. In P. Taylor, & F. I. Case (Eds.), *The Encyclopedia of Caribbean Religions* (Vol. 1, pp. 496-497). Urbana: University of Illinois Press.
  - (2013). The Transatlantic "Return" of Afro-American Musics to Africa: A Case Study. In C. Aharonián (Ed.), *La música entre África y América/Music between Africa and the Americas* (pp. 313-357). Montevideo: CDM (Centro Nacional de Documentación Lauro Ayestarán).

31 This larger African and diasporic sound culture is discussed and analyzed in depth in Brown (1990).

- (2016). *Words of Our Mouth, Meditations of Our Heart: Pioneering Musicians of Ska, Rocksteady, Reggae, and Dancehall*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- (2017). L'esprit de la musique jamaïcaine. In S. Carayol, & T. Vendryes (Eds.), *Jamaica Jamaica!* (pp. 19-33). Paris: Éditions La Découverte.
- (2021). *Buru Style: Jamaica's Musical Heartbeat*. Jackson: University Press of Mississippi.

- Bilby, K., & Bunseki, F.-K. k. (2015). Kumina: A Kongo-Based Tradition in the New World. In M. Coester, & W. Bender (Eds.), *A Reader in African-Jamaican Music, Dance and Religion* (pp. 473-572). Kingston: Ian Randle.
- Bradley, L. (2000). *Bass Culture: When Reggae Was King*. London: Penguin.
- Brown, E. D. (1990). Something from Nothing and More from Something: The Making and Playing of Music Instruments in African-American Cultures. In S. C. DeVale (Ed.), *Selected Reports in Ethnomusicology: Issues in Organology* (Vol. 8, pp. 275-291). Los Angeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, University of California.
- Chin, D. P. (2020). *Miss Pat: My Reggae Music Journey*. New York: VP Music Group.
- Hawks, N., & Floyd, J. (2012). *Reggae Going International 1967-1976: The Bunny 'Striker' Lee Story in His Own Words*. London: Jamaican Recordings Publishing.
- Hendrix, L., & Mitchell, A. (2012). *Jimi Hendrix: A Brother's Story*. New York: Thomas Dunne Books.
- Henriques, J. (2011). *Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. New York: Continuum.
- Hitchins, R. (2014). *Vibe Merchants: The Sound Creators of Jamaican Popular Music*. Farnham, England: Ashgate.
- Howard, D. O. (2016). *The Creative Echo Chamber: Contemporary Music Production in Kingston, Jamaica*. Kingston: Ian Randle Publishers.
- Hutton, C., & White, G. (2007). The Social and Aesthetic Roots and Identity of Ska. *Caribbean Quarterly, 53*(4), 81-95.
- Jackson, R. (2011). The Trans-Atlantic Journey of Gumbé: Where and Why Has It Survived? *African Music*, 128-153.
- Jekyll, W. (1907). *Jamaican Song and Story*. London: David Nutt.
- Katz, D. (2000). *People Funny Boy: The Genius of Lee "Scratch" Perry*. Edinburgh: Payback Press.
- Lewin, O. (2000). *Rock It Come Over: The Folk Music of Jamaica*. Kingston: University of the West Indies Press.
- Lowe, R. O. (2018). *The Matador: Lloyd Daley--Sonic Pioneer of Jamaican Music*. Sonoma, CA: Jamaica Way Publishing.
- Marshall, W. (2008). Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton. *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture, 53*, 131-151.
- Miller, H. (2007). Brown Girl in the Ring: Margarita and Malungu. *Caribbean Quarterly, 53*(4), 47-74.
- Obrecht, J. (2018). *Stone Free: Jimi Hendrix in London, September 1966-June 1967*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

- Oliver, R. (2017). In Dub Conference: Empathy, Groove and Technology in Jamaican Popular Music. In E. King, & C. Waddington (Eds.), *Music and Empathy* (pp. 194-208). London: Routledge.
- Partridge, C.
  - (2008). King Tubby Meets the Upsetter at the Grass Roots of Dub: Some Thoughts on the Early History and Influence of Dub Reggae. *Popular Music History, 2*(3), 309-331.
  - (2010). *Dub in Babylon: Understanding the Evolution and Significane of Dub Reggae in Jamaica and Britain from King Tubby to Post-Punk*. London: Equinox.
- Sullivan, P. (2014). *Remixology: Tracing the Dub Diaspora*. London: Reaktion Books.
- Veal, M. E. (2007). *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- White, G.
  - (1982, March). Traditional Musical Practice in Jamaica and Its Influence on the Birth of Modern Jamaican Popular Music. *ACIJ Newsletter*(7), 41-68.
  - (1984). The Development of Jamaican Popular Music - Pt 2: Urbanization of the Folk: The Merger of the Traditional and the Popular in Jamaican Music. *ACIJ Research Review*(1), 47-80.
- Williams, S. (2013). Stockhausen Meets King Tubby's: The Stepped Filter and Its Influence as a Musical Instrument on Two Different Styles of Music. In F. Weium, & T. Boon (Eds.), *Material Culture and Electronic Sound* (pp. 163-188). Washington, DC: Smithsonian Institution Scholarly Press.
- Yoganathan, N., & Chapman, O. (2017). Sounding Riddims: King Tubby's Dub in the Context of Soundscape Composition. *Organized Sound, 23*(1), 91-100.

5. Contribuciones de la música puertorriqueña de herencia africana a una cosmovivencia musical inclusivista Nuestroamericana

Juan José Vélez.
Universität Bremen.

Resumen

En el presente ensayo se analiza la salsa como campo privilegiado de expresión de las contribuciones diaspóricas, provenientes de África, en la cultura musical y a la sociedad puertorriqueña. Esta música no solo fue desarrollada por boricuas en la isla, sino por sus compatriotas en Nueva York, junto a la diáspora proveniente de otros países latinoamericanos. Con la salsa, la comunidad afrocaribeña forjó una forma híbrida del quehacer musical, que definió un movimiento identitario inclusivista panamericano. Es por eso que en el ensayo se enfatiza esa dimensión al hacer su genealogía. En las secciones que incluye se problematizan, desde una perspectiva transdisciplinar e intercultural, diversos intentos definitorios del fenómeno musical, así como narrativas que trazan su historia.

Una de las principales tareas que se propone el texto es desmitificar relatos teleológicos que identifican al son cubano como fuente esencial, es decir, origen cuasi metafísico de la salsa. El

elemento africano en la amalgama cultural que caracteriza no solo a Puerto Rico, sino al Caribe en general, es precisamente el sustrato común que forjó las culturas de la región. Es esa herencia compartida la que viabilizó que la salsa lograra ser apreciada fuera de las fronteras del país y cruzara las divisiones de clases, a la que se le dedica especial atención en el ensayo.

Palabras clave: Puerto Rico, nuyoricanos, salsa, son, afroboricua

Abstract

This essay analyzes salsa as a privileged field of expression of diasporic contributions from Africa to Puerto Rican musical culture and society. This music was not only developed by Puerto Ricans on the island, but also by their compatriots in New York, along with members of the diaspora from other Latin American countries. With salsa, the Afro-Caribbean community forged a hybrid form of musical endeavor that defined an inclusivist Pan-American identity movement. For that reason, the essay emphasizes this dimension by tracing its genealogy. In its sections, it includes, from a transdisciplinary and intercultural perspective, various attempts to define the musical phenomenon are problematized, as well as narratives that trace its history.

One of the main tasks proposed in the text is to demystify teleological narratives that identifies the Cuban son as the essential source, that is, as the quasi-metaphysical origin of salsa. The African element in the cultural amalgam that characterizes not only Puerto Rico, but the Caribbean in general, is precisely the common substratum that forged the cultures of the region. It is to this shared heritage, which made it possible for salsa to be appreciated beyond the country's borders and cross class divisions, that the essay pays special attention.

Keywords: Puerto Rico, nuyoricanos, salsa, son, afroboricua

A modo de introducción

En este ensayo,[1] se examinarán importantes aportaciones de la diáspora africana a la configuración sociocultural e identitaria puertorriqueña a través de la música. Le prestaremos especial atención a la genealogía de la salsa, trazando el recorrido -no lineal- que conduce de sus pre-textos[2] afrocaribeños hasta ella. Pues esta expresión sociocultural es el resultado tal vez más significativo de las contribuciones afroboricuas, no sólo a la cultura nacional. La salsa, por

1 Los argumentos aquí presentados han sido elaborados a profundidad en el capítulo dos de la segunda parte de la tesis doctoral *Zeitgenössische epistemologische Strategien der Subjektivitätsbildung in der Karibik*. (Vélez, 2012, pp. 174 - 207) La tesis fue presentada a la facultad de filosofía de la Universidad de Bremen en Alemania. A partir de julio de 2021 una versión en español de la misma podrá ser consultada en la biblioteca virtual de la Escuela Internacional de Filosofía Intercultural. (Vélez, 2021) Todas las traducciones de las citas de textos en alemán o inglés han sido realizadas por el autor de este ensayo.

2 Definimos el término *pre-texto* como la forma o la estructura que sirve de modelo al crear un texto literario, una obra de arte o una pieza musical; formato que, sin embargo, es transformado por un proceso de rearticulación creativa para producir algo que difiere del "original". La salsa surgió de pre-textos, es decir, patrones

su acuñación afrodiaspórica, trascendió las fronteras del país para incidir de forma decisiva en la formación de una cultura popular inclusivista Nuestroamericana.[3] En ese proceso, la ciudad de Nueva York, crisol cultural por excelencia de afro-América, asumió un papel de suma importancia. La comunidad afrocaribeña -que junto a los afronorteamericanos vivía en los barrios más pobres de esa ciudad- forjó no sólo una nueva forma híbrida de hacer música, sino también creó un nuevo movimiento identitario *inclusivista*, transnacional y latinoamericano en el que la estética y la cosmovivencia[4] de proveniencia africana jugaron un papel central.

A este acontecimiento sociocultural no se le puede atribuir ni autoría nacional ni raíz originaria exclusiva alguna, sin caer en concepciones reduccionistas de la historia. En ese grupo caribeño gestionario de la salsa -en el cual había cubanos, panameños, venezolanos, dominicanos, colombianos, puertorriqueños, etc.-, muchos nuyoricanos (Puertorriqueños nacidos en Nueva York), junto a sus compatriotas boricuas, ejercieron un papel protagónico. Sin embargo, no asumieron una posición o actitud excluyente. No obstante, en algunos discursos etnocéntricos sobre el surgimiento y desarrollo de esta música se intenta reapropiar su historia de forma exclusivista.[5] Estas lecturas limitantes serán criticadas en nuestro ensayo.

A continuación, se analizarán posicionamientos asumidos por diversos estudios con relación al surgimiento y la definición del dispositivo sociocultural llamado *salsa*. Problematizaremos varias definiciones generalizadas, tanto en círculos intelectuales como populares. La salsa será abordada como instancia sociocultural, que recrea elementos articulados por estrategias discursivas constituyentes de la subjetividad caribeña en la periférica modernidad tardía. Como veremos, algunas de estas "construcciones identitarias" exhiben ciertas cualidades particulares transnacionales que ejercen resistencia contra nociones de identidad convencionales modernas, aún dominantes en los centros urbanos de Occidente.

musicales que sirvieron de pretexto o excusa para crear una música cuyo dispositivo eminentemente se diferencia del de sus pre-textos.

3 Nos tomamos la libertad de adjetivar aquí el neologismo martiano 'Nuestra América' para, de forma similar a como el escritor cubano José Martí lo hace en su obra (Martí, 1963), aludir a los valores culturales compartidos por los pueblos latinoamericanos.

4 Preferimos utilizar la expresión "cosmovivencia" en vez de "cosmovisión". Entendemos que este último término -tan apreciado en narrativas occidentales-, usado como categoría antropológica, reduce o limita nuestras experiencias vivenciales. Pues por medio de la noción "cosmovisión" se interpreta nuestro estar en el mundo como un proceso meramente cognitivo racional, mediante el cual nos relacionamos con nuestro entorno sólo razonando lo *visto*. Las sabidurías ancestrales, en contraste, proponen la "cosmoexistencia", o bien, la "cosmovivencia", donde se entiende que nos relacionamos al cosmos no sólo observándolo pasivamente, sino que éste es con-vivido activamente. (*Cf.* Guerrero, 2016, p. 13, nota al calce 2) En el campo de análisis etnomusical, este concepto nos parece mucho más adecuado que el criticado, al posibilitar describir las múltiples interacciones, no sólo racionales sino también perceptivas, que se dan en el quehacer musical, esfera de acción humana que trasciende la pasividad ocular de un observador indiferente. Por medio de la noción cosmovivencia, o bien, cosmoexistencia se puede percibir la música en sus dimensiones con-vivenciales.

5 A diferencia de los discursos exclusivistas, en la narrativa de los pioneros de la salsa se articula una definición de la subjetividad colectiva, en la que la desterritorialidad asume un papel crucial como determinante positivo definitorio. Aquí la identidad no es definida por medio de la pertenencia a una etnia o territorio nacional particular, sino que es conceptualizada en términos de afectividad; de una actitud particular frente a la vida y el cultivo transformativo de tradiciones culturales propias. (*Cf.* Otero-Garabís, 2000)

¡Qué viva la salsa! pero, ¿qué ingredientes se incluyen en su receta?

En un artículo dedicado a la salsa originalmente publicado en 1998 por Ludwig Finscher, citando a Jorge Duany, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (Finscher, 1998) la autora Sabrina Quintero ofrece una primera definición muy popular y a su vez generalizada entre intelectuales que se ocupan del tema:

> A comienzos el término *salsa* fue una etiqueta artificial comercial bajo la que fueron subsumidos un gran número de estilos musicales bailables como *el son*, *la rumba* (Cuba), *el merengue* (República Dominicana), *la bomba* y *la plena* (Puerto Rico), *la cumbia* y *el porro* (Venezuela/Colombia). (Duany, 1984, p. 187 citado por Finscher, 1998, p. 216)

La afirmación de Duany a nuestro entender puede servir para aclarar el uso de este término por algunas personas relacionadas a la casa disquera *Fania Records*, durante el período en el que ésta fue fundada en Nueva York a finales de los años 60. Aquí es utilizada para dar cuenta del surgimiento del acontecimiento sociocultural llamado *salsa*. O sea, en ese texto se confunde al "niño bautizado" con el "agua de bautizo" o el surgimiento de la salsa con la forma en que es utilizado el término por ciertos círculos neoyorquinos. En el artículo implícitamente se le atribuye a la estrategia de mercadeo de esta compañía disquera un papel determinante, decisivo en el surgimiento de la salsa a final de los años 60 y su desarrollo posterior. Según esta interpretación, la acuñación del término *salsa* obedece a la necesidad comercial de nombrar inequívocamente un producto creado por una instancia económico-comercial, de forma tal que pueda ser identificado por las masas de potenciales clientes inexpertos. Entonces, supuestamente lo único que se hizo ha sido ponerle un nombre fácil de memorizar a una serie de estilos musicales preexistentes -cuyo dispositivo, se asume, ha permanecido inalterado- para así facilitar su mercadeo.

Entendemos que en este tipo de análisis tanto el carácter gestionario de los sujetos participantes en este nuevo movimiento sociocultural caribeño, como las características propias que lo identifican como dispositivo funcional singular, o bien son ignorados o no se les da su debida valorización. En esta forma de describir el surgimiento de la salsa tanto los músicos como el público aparecen como meros ápices de un poder manipulador, centrado en las compañías disqueras. Dicho de otra forma: son concebidos como instancias pasivas o meros recipientes de los valores estético-musicales de por sí ya existentes o, en el "mejor" de los casos, reelaborados por los intereses comerciales de un grupo de especialistas en los estudios de grabación de las grandes compañías disqueras residentes en los Estados Unidos.

En esta concepción se sigue una tradición interpretativa de procedencia centro-europea que, a nuestro entender, implica una especie de reduccionismo economicista: el marxismo ortodoxo. Los representantes de esta tradición suponen la existencia de una dicotomía o contradicción *absoluta* entre la llamada estructura económica y la superestructura ideológica. Este conflicto es supuestamente resuelto o superado también recurriendo a "lo absoluto", es decir, asumiendo que los productos de la superestructura ideológica son *fundamentalmente* determinados por la economía, que asume un carácter de necesidad imperiosa. Esta es la razón por la cual en estos

análisis se construye una relación causal de necesaria dependencia absoluta por parte de la instancia ideológica o cultural con respecto a la económica. Así los productos de esta última esfera son presentados como consecuencia natural o lógica de la economía.

Esta estrategia discursiva obviamente permite elaborar descripciones de acontecimientos culturales -en este caso del fenómeno sociocultural *salsa-* atribuyéndole a algún elemento de la esfera económica -en este caso a la estrategia de mercadeo *de Fania Records-* una especie de función lógica determinante. No obstante, esto ocurre en detrimento del análisis de otras instancias de base participantes en los procesos de formación de acontecimientos socioculturales, a los que se les niega así cualquier margen de relativa autonomía con respecto a la instancia económica, en la gestión autoorganizativa.

En el texto de Quintero, aunque se reconoce que la salsa está conformada por una gran variedad de elementos socioculturales panamericanos, al describir la configuración del movimiento, se les resta importancia. Esto puede ser reconocido en el tono escéptico de la siguiente formulación: "A través del enorme mercadeo de esta etiqueta y quizás también por la multiplicidad de elementos panamericanos en esta música, en los años 60 la salsa se convirtió en un movimiento sociocultural de los latinos en Nueva York" (Finscher, 1998, p. 2016). Curiosamente, en el texto se señala que el desarrollo ulterior de los estilos musicales bailables antes mencionados, en paralelo a la asimilación de géneros norteamericanos -particularmente del Jazz-, condujeron a la constitución de la salsa como forma musical autónoma, portadora de características musicales y socioculturales específicas propias; forma distinguible frente a los otros géneros musicales bailables caribeños precedentes (Finscher, 1998). Sin embargo, en el mismo artículo no se explica cómo funciona el dispositivo impulsor de este proceso; no se describen las condiciones históricas bajo las que se dio esta transformación, ni se definen los límites que marcan el umbral que separa la salsa de las tradiciones musicales de las cuales se nutre. Finalmente, en el artículo se le atribuye una importancia central, en este proceso, al *son cubano*, música originalmente tocada por campesinos criollos. Más tarde analizaremos lo problemático que resulta sobrevalorar esa real influencia del son sobre la salsa. Pero, siguiendo, por ahora, en la misma línea, a continuación analizaremos otro texto relevante al tema en cuestión.

¿Mera etiqueta comercial?, ¿Versión adulterada de ritmos nacionales?

En un artículo, Juan Otero-Garabís presenta posiciones que, hasta cierto punto, coinciden con algunas de las que aparecen en el de Sabrina Quintero (Otero Garabís, 2003).[6] Según su

6 La fecha que aquí indicamos no es la de la publicación efectiva del artículo, que obviamente es anterior al 2000, año en el que publica su libro *Nación y Ritmo "descargas desde el Caribe"* (Otero Garabís, 2000), en donde modifica ciertas posiciones allí antes defendidas. Esta fecha sólo indica el momento de consulta del artículo (publicado sin fecha) en internet. Si, a pesar de tener constancia de las modificaciones hechas en el libro, citamos ese texto, lo hacemos porque nos permite analizar posiciones, presentadas en forma clara y precisa, compartidas por otros estudiosos que aquí criticamos. Al final de esta sección también

posición, no sólo es problemático definir en forma precisa lo que es la salsa, sino también resulta difícil clasificar los tipos de música que deben ser considerados como pertenecientes a esta categoría. En este artículo Otero-Garabís inclusive cuestiona que exista una diferencia significativa entre la salsa de los años 70 y la música cubana precedente (*Cf*. Otero Garabís, 2003, p. 1). A este último punto regresaremos en la subsiguiente sección. El analista puertorriqueño presenta dos posiciones antagónicas asumidas en la discusión sobre la definición y el desarrollo de la salsa. Esta contraposición que, por cierto, delata cierto gusto por las astucias dialécticas, es presentada como capaz de demarcar los límites del campo de elucidación posible:

> …algunos críticos afirman que el término describe en forma precisa el particular sabor ricamente condimentado de esta música y su libre combinación de ritmos afrocaribeños. Pero otros señalan que la salsa sólo es una forma adulterada del son cubano y sostienen que el corto período de innovación y experimentación en última instancia sólo puede ser definido por su continuidad con respecto a la música cubana. (Otero Garabís, 2003, p.1)

Otero Garabís, en este texto, tiende a favorecer la segunda opción por él mencionada, pues allí la calificación 'salsa' es reducida a "la etiqueta comercial con la que se nombra a la música afro-cubana producida por las comunidades caribeñas hispanoparlantes, tanto en Nueva York como en sus respectivos países desde finales de los 60" (Otero Garabís, 2003, p. 1). Esta posición, compartida por algunos comentaristas de la salsa, es presentada como un hecho "aceptado por casi todo el mundo" (Cf. Otero Garabís, 2003, p. 1). En otro lugar, para fundamentar la opción asumida, se afirma lo siguiente:

> La salsa proviene de la música afro-cubana religiosa y de la secular de los esclavos. Al igual que en el son cubano, el corazón de la salsa es la clave, un ritmo en la dirección 3-2 o en 2-3 de dos compases de duración que crea el fundamento sincopado que sostiene la lírica y la instrumentación. (Otero Garabís, 2003, p. 1)

Varios aspectos de estas tres definiciones llaman la atención y, de ser reflexionados con rigor, se convierten en problemáticos. La concepción que subyace a la definición de la salsa, según la cual ésta es meramente una "etiqueta comercial" (*Cf*. Otero Garabís, 2003, p. 1), es una reductora y simplificante, por ser economicista. Ya mencionamos anteriormente el peligro que se corre, en interpretaciones economicistas de los fenómenos culturales, de descuidar el análisis de las instancias de base actuantes en los procesos de formación que los conforman. La lectura economicista de los productos culturales tiende a reducir su génesis o surgimiento al efecto exclusivamente producido por una estrategia comercial elaborada desde "arriba", ignorando u ocultando los agenciamientos efectivos que se dan por parte de los movimientos socioculturales implicados.

.....

analizaremos críticamente las posiciones defendidas en su libro del mismo autor que contrastan con las del temprano ensayo.

Según la aseveración aludida, la salsa no es sino otro nombre para la "música afro-cubana" (Otero Garabis, 2003, p. 1). En la concepción historiográfica que subyace a esta perspectiva sobre la historia de la salsa -fuertemente acuñada por la teleología-[7] lo que se persigue es representar el acontecimiento salsero como resultado de un ininterrumpido desarrollo histórico lineal que necesariamente condujo del son, la supuesta semilla o raíz originaria, a la salsa, concebida ésta como la meta o instancia que en sí posee las etapas anteriores, superadas, de ese movimiento. Así la salsa es primero reducida a su dimensión técnico-musical (su acuñación por la utilización de la clave) para luego (re)presentarla como algo ya de antemano anticipado por lo que se postula como fuente primera: el son. De esta forma, el son se convierte en algo así como la verdad de la salsa o, lo que en principio no es sino la misma imagen de pensamiento, sencillamente invertida; la salsa es concebida como instancia que expresa la forma más veraz del son.

Este no es el lugar para elucidar los problemas epistemológicos que tal concepción de la historia acarrea. Basta mencionar las críticas contemporáneas de pensadores como Louis Althusser o Michel Foucault a ese tipo de representaciones teleológicas de la historia. Del primero se puede consultar su crítica a, lo que él llama, la teoría de las fuentes o la de las anticipaciones (Althusser, 1985). Por su parte, las investigaciones genealógicas del segundo pensador nos ofrecen ingeniosas críticas al pensamiento teleológico que, a su vez, sirven como ejemplo de esbozos alternativos de narrativas históricas que se mueven fuera de las limitaciones del criticado paradigma[8] (Foucault, 1971, 1975). En estudios recientes sobre la constitución de identidades caribeñas se asume este tipo de críticas al pensamiento teleológico. Juan Flores, por ejemplo, conceptualiza "lo caribeño" como resultado de las grandes rupturas histórico-culturales producidas por los procesos migratorios en esa región del mundo (Flores, 1993, 2000).

Como indicamos anteriormente (ver nota 6), Otero Garabís en su libro posterior, en el que realiza un análisis mucho más detallado y crítico respecto al tema que nos ocupa, modificó sus planteamientos sobre la música caribeña. Allí, al reflexionar sobre la nación que alegadamente creó la salsa, indica lo siguiente: "ya ninguno de los estudiosos de este género duda de su origen multiétnico ni de su eclecticismo musical, y pocos insisten en los lamentos puristas de que la salsa es sólo música cubana con un sello puramente comercial" (Otero Garabís, 2000, p. 110). Más adelante, aludiendo a Ángel Quintero Rivera, constata la "multiplicidad de orígenes nacionales" de ésta música (Otero Garabís, 2003, p. 113). Sin embargo, de esta última expresión se puede interpretar que su análisis se sirve de una conceptualización -cultural esencialista-, similar a las utilizadas en argumentaciones de defensores del multiculturalismo al analizar manifestaciones culturales imperantes en los centros metropolitanos. Esta forma de asumir el análisis no permite comprender a cabalidad cómo las diferentes experiencias y diversidad de contribuciones e

7 En el capítulo dos de la segunda parte del trabajo del que ya indicamos que se nutre este ensayo, se analizó el presupuesto historiográfico sobre el que se basa la tercera afirmación de Otero-Garabís: la teleología. (Cf. Vélez, 2012, pp. 174 - 207). También, en Vélez, J. J. (2001) hemos analizado en profundidad la crítica nietzscheano-foucaultiana a la teleología.

8 En estas investigaciones se identifican y describen múltiples fuerzas en lucha en el foco de nacimiento de acontecimientos histórico-culturales. Es el resultado del combate entre dichas fuerzas lo que conforma la singularidad de estos eventos.

intercambios culturales se fusionan, en las mega-ciudades de la modernidad tardía, o bien, en el mundo globalizado, para formar algo nuevo.

Pues, por medio del paradigma multicultural, que parte de una visión purista de la cultura, en la que las manifestaciones culturales aparecen como fenómenos homogéneos, libres de influencias, sólo se puede apreciar una especie de mosaico.[9] En éste, sus componentes -piezas individuales, inalteradas- se acomodan, o encajan en una superficie, una al lado de la otra, para formar una imagen conjunta. Esa imagen no es entonces sino el resultado de la suma de sus componentes individuales. Sin embargo, en el caso de la salsa -y de otras manifestaciones culturales híbridas- sus componentes, ellos mismos ya resultado histórico de procesos de intercambios transformativos, son alterados al ser fusionados.

Por otro lado, el texto en cuestión aparenta reducir la salsa a un fenómeno cuyo valor es meramente nominal; sólo existe de nombre y por lo tanto carece de una identidad concreta. Ejemplo de esto se puede apreciar en las siguientes afirmaciones: "La adopción de un **nuevo término** para referirse a las **variaciones de la música cubana** sugiere ya cierta actitud iconoclasta" (Otero Garabís, 2000, p. 137) [negrita: J.J.V.]. Más adelante, se sostiene lo siguiente: "No me cabe la menor duda que se buscaba borrar la **identidad cubana** de la salsa, aunque nadie lo haya reconocido públicamente" (Otero Garabís, 2000, p. 141 [negrita: J. J. V]). Prosigue el siguiente comentario interpretativo: "en las cubiertas de los discos no se especificaba el ritmo que se tocaba, como se hacía en los años anteriores, de manera que se borraba **el origen (cubano)** para imponer la salsa como el nuevo **género que los incluía a todos** (Cf. Otero Garabís, 2000, p. 141 [negrita: J. J. V]).

A nuestro entender, la actitud iconoclasta de los salseros de la primera hora, diagnosticada por Otero-Garabís, va más allá de un mero cambio de nombre. Al analizar la situación descrita en su última afirmación podemos confirmarlo. En los casos pertinentes, es decir, aquellos en los que se trata de incipientes grupos de salsa, y no de grupos de son moderno o charanga -en aquel entonces también existentes- al no especificar **éstos** algún origen **rítmico tradicional** -nacional-, en las carátulas de las grabaciones discográficas, en las que aparentemente se utilizaban "variaciones de la música cubana", se hacía precisamente por una clara convicción: la música elaborada no era concebida como un "género que [...] incluía a todos" los ritmos tocados (Otero Garabís, 2000, p. 141), sino como dispositivo musical nuevo y distinguible de sus pre-textos.

El cantante, trombonista, arreglista y director de orquesta nuyorica Willie Colón, por ejemplo, utilizaba a menudo ritmos puertorriqueños (seis, aguinaldo, bomba, plena), brasileños (bossa nova o samba), colombianos (cumbia o vallenato), provenientes de las Antillas Menores

9 Ya en 1940 Fernando Ortiz, al definir su concepto "transculturación", advirtió sobre el peligro de valerse de una concepción de las culturas híbridas en la que éstas son representadas como mosaicos compuestos por diversos caracteres inalterados. En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* se expresó de la siguiente manera: "Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda *transculturación*, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe. [...] Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente" (Ortiz, 1978 [1940], p. 5). Por su parte, Fredric Jameson y Zlavoj Zizek ofrecen interesantes críticas al paradigma multicultural. (Jameson y Zizek, 1998 [1993]).

(calipso), etc., sin nombrarlos; pues sólo los utilizaba como materia prima de trabajo para, al elaborar segmentos de éstos en el incipiente dispositivo, imprimirles una identidad divergente, que se vale de su propia máscara.

En resumen, se puede indicar lo siguiente: la posición sostenida en el libro del profesor puertorriqueño muestra cierta ambigüedad al describir el acontecimiento salsero. En **éste se** defiende la autonomía de la salsa con respecto a las tradiciones precedentes; posición con la que concordamos. Sin embargo, allí ésta es conceptualizada como género formado por estilos nacionales, como mosaico multicultural -compuesto por unidades homogéneas inalteradas- y no como nuevo dispositivo "hibridizante" en el que diversos segmentos musicales -en sí dinámicos- fueron nuevamente transformados. Esto dificulta poder mostrar y valorizar adecuadamente las características funcionales de la salsa; características que precisamente son las que mejor la distinguen de las formas anteriores. Recalcamos: a nuestro entender las características definitorias de la salsa deben más bien ser buscadas en su particular forma hibridizante de funcionar, no por recurso a una homología de tipo estructural-musical que equipara la salsa con el son -borrando sus diferencias-, o gracias al encadenamiento teleológico de géneros precedentes, que en realidad sólo le sirven de pre-texto.

La clave, el cinquillo y el poliritmo: ¿patrimonio cultural nacional exclusivo o herencia afrocaribeña compartida?

En relación a la clave, reconocida no sólo por Otero-Garabís como el corazón de la salsa, e inclusive considerada por el gran estudioso de la música cubana Fernando Ortiz como la expresión emocional más profunda del espíritu cubano (Ortiz, 1978), habría que aclarar lo siguiente: es preciso hablar, más bien, de las claves, en plural pues, en realidad, existen diversos tipos de claves utilizadas en la música tropical. En relación a la clave más empleada en la salsa, si bien ésta ciertamente también ejerce una función central en la tradición del son cubano, no se puede negar que es parte esencial de la herencia musical africana compartida por afro América. La síncopa implicada en la clave no sólo marcó esa forma musical proveniente de los campesinos cubanos, sino también le imprimió su sello a la música popular de todos los países latinoamericanos a los que llegaron nuestros antepasados negros. Quintero Rivera, al describir la influencia mulata sobre la música del campesinado antillano, define las claves de la siguiente manera:

> éstas [formas de música del campesinado caribeño] intentaron mantener la ordenación sucesiva de la composición en el estilo métrico heredado de la tradición africana: a través de una subdivisión recurrente basada en pulsaciones temporales heterogéneas, lo que se conoce en la vertiente "tropical" de estas músicas como *las claves*. (Quintero Rivera, 1998, p. 65)

Coincidiendo con la posición de Quintero Rivera, podemos afirmar que las claves no son patrimonio cultural exclusivo ni del pueblo cubano, de cuya música de influencia africana se

dice proviene la clave de son, ni del brasileño, cuyo bossa nova también es dirigido por una clave propia, inclusive aún más sincopada que la del son; tampoco de los negros y mulatos peruanos, dominicanos o puertorriqueños, cuya música es también implícitamente marcada por figuras sincopadas relacionadas con las claves.[10] Y, que quede claro, de forma similar a la poesía, que vive del poder sugestivo, en la música caribeña un buen rumbero necesita las claves sólo en forma insinuada, para mejor descargar sus composiciones rítmico-melódicas. En otro lugar, en donde Quintero Rivera se ocupa de describir cómo en la música tropical, influenciada por la diáspora africana, se utiliza una concepción del tiempo ajena a la forma predominante en la cultura y ciencias de la modernidad europea, precisa: "las *claves* ordenan el desenvolvimiento temporal de las melodías y las progresiones armónicas dentro de una concepción no lineal del tiempo: no como flujo a la manera de una onda, sino a base de células rítmicas constituidas por golpes de pulsaciones no equivalentes" (Quintero Rivera, 1998, pp. 66-67).

¡La clave es la venganza de Olodumare![11] Más que ser un ritmo particular devino en estrategia de resistencia por medio de la cual nuestra herencia musical africana logró inscribir su forma de experimentar el tiempo en la métrica europea dominante. En ese proceso de negociación, que se dio en la música caribeña y afroamericana entre nuestras herencias europea y africana, a nivel del ritmo, por medio de la clave se ejerció resistencia contra la monótona hegemonía del 4/4. Así, por medio de la síncopa, fue liberado de su rigidez marcial.

Con relación al *cinquillo* se debería señalar lo siguiente: según cierto analista, esta figura rítmica acompañante, que se toca en *ostinato* en los tiempos 1, 2, 2+, 3+ y 4, es "la expresión rítmica más característica de Cuba" (Grenet, 1995, p. 57). No obstante, al estudiar su ascendencia, se comprueba que este ritmo -inclusive antes de haber sido utilizado en el danzón, hijo de la contradanza introducida en Cuba por inmigrantes provenientes de Haití, y posteriormente influenciado por la música de Nueva Orleans[12] (Leymarie, 2002, p. 22 y Manuel: 1995, p. 34)- ya

10 En la bomba puertorriqueña, por ejemplo, se utiliza una figura sincopada llamada *cuá*, tocada en *ostinato*, que asume una función similar a la *cáscara* del son montuno, o a los *palitos* de la rumba cubana. Estas figuras, también repetitivas, muy a menudo por implicar la clave, la sustituyen en sus funciones: por un lado, como guía rítmica estabilizante del poliritmo de la música caribeña y, por el otro, como dispositivo vinculador del ritmo ternario con el binario. (Callejo, 1971, p. 243 y Pérez-Fernández, 1988) Además, el lado tres de la clave de son, o sea, la síncopa en sí, formada por los golpes en los tiempos 1, 2+ y 4, implícitamente se toca, por ejemplo, en el *reggae* jamaiquino, en la cumbia colombiana, el merengue dominicano, al igual que por los panderos de la plena puertorriqueña e inclusive en el estilo *toromata* afroperuano.

11 Olodumare, también conocido como Olofi u Olorún, es el oricha o "deidad" suprema del panteón yoruba (Cf. Reuter, 2003, p. 60). Históricamente, la clave del son cubano proviene de la de rumba, y ésta a su vez es una variación de la clave de *bembé*. Esta clave es tocada en los cultos de uno de los grupos más numerosos traídos al Caribe como esclavos, el Yoruba.

12 Influencias tanto a la contradanza y al danzón cubano como a la danza puertorriqueña, provenientes de ese centro cultural afronorteamericano se dan, por ejemplo, por medio de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). El compositor y brillante pianista visitó –con estadías prolongadas– no sólo ambas islas sino otras antillanas y algunos países del continente latinoamericano. Realizó composiciones con motivos caribeños que inspiraron a músicos de los dos países. Algunas de éstas son las siguientes: "Marcha de los jíbaros", "Ojos criollos", "Bamboula" y "María la O" (Manuel, 1995, p. 34 y Virtudes Núñez, M. / Guntín R., 1992, p. 51).

se tocaba en un tronco llamado *catá*, como ritmo acompañante, en el estilo percusivo conocido como la *tumba francesa* (León, 1995, pp. 32-33). Ésta, a su vez, había sido llevada a la isla a finales del siglo XIX por el mismo pueblo proveniente de la otra gran Antilla.

Por otro lado, se puede verificar la existencia de la misma figura rítmica de *cinquillo* en otras tradiciones musicales caribeñas, también influenciadas por los pueblos africanos de la región occidental. Este es el caso de la música tocada en el vudú haitiano o del calipso de las Antillas Menores. Incluso se encuentra en la bomba puertorriqueña, donde tanto el instrumento en el que se toca -originalmente un pedazo de madera de bambú-, como el ritmo en sí, son llamados *catá*, igual que en la antes mencionada tumba francesa.

En definitiva, como vemos, tanto la clave como el cinquillo son figuras rítmicas heredadas de las culturas musicales traídas por los africanos al Caribe. Su principal función consiste en orquestar la polirritmia característica de nuestra música de herencia africana. Es por eso que planteamos -valga el doble sentido de la expresión-: ¡La clave es África!

¿Manifestación cultural inauténtica?, ¿breve episodio de una continuidad teleológico-histórica? El mambo, la pachanga, el bugalú, la bomba, la plena: pre-textos salseros[13]

Al afirmar que la música afrocaribeña sólo ha vivido un "corto período de innovación y experimentación" (Otero-Garabís, 2003, p. 1) se ignora u oculta una serie de acontecimientos musicales singulares sumamente innovadores. Por estos ser anteriores a la salsa pueden ser encadenados como eslabones, episodios o meros elementos integrantes de una totalidad histórica homogénea. Estos eventos, apreciados en su dimensión sincrónica, marcan una trayectoria histórica particular que, aparentemente, condujo a esa forma de hacer música. Por su parte, el devenir salsero, como ya comentamos, lejos de haber sido determinado por alguna necesidad teleológica, es más bien resultado de luchas, juegos y rejuegos hegemónicos.

Realizamos, a continuación, un breve recuento del surgimiento y la descripción de las características del mambo, la pachanga y el bugalú, junto a la tematización de otros estilos que le sirvieron de pre-texto a la salsa, al reelaborar su dispositivo en ese gran crisol cultural llamado Nueva York. Tal vez sirva esto para refrescar la memoria de aquellos que, por consideraciones estratégico-identitarias excluyentes o preconcepciones socioculturales e históricas particulares, se empeñan en trazar continuidades teleológicas y niegan la multiplicidad de experimentos que se dieron en la música afrocaribeña precedente al surgimiento de la salsa. En dichas narraciones se ignora el rejuego de la identidad y la diferencia entre éstas.

El hecho de que hayamos escogido la ciudad de Nueva York para hacer este breve recuento de la historia de varios de los pre-textos rearticulados por la salsa, no es ni fortuito ni arbitrario. La Habana, que hasta la revolución de 1959 le había servido de centro de diversión a un público

13 Ver nota 2

mayormente norteamericano, se había convertido en potencia cultural hegemónica en el Caribe. Ocupó una posición central, o como Quintero Rivera formula, asumió un "papel protagónico" en la constitución y el desarrollo de la música popular caribeña (Quintero Rivera, 1998, pp. 15–16, nota 4).

Sin embargo, a partir de los años 1950, Nueva York se constituyó como nuevo centro hegemónico de esa forma de hacer música. Según Peter Manuel, ya en los años 1940 la ciudad también llegó a ser un centro de la cultura puertorriqueña/neoyorquina, pero en un sentido algo diferente. No es que la música puertorriqueña *per se* tomara Nueva York por asalto, sino que los músicos y el público puertorriqueños llegaron a dominar la escena musical latina de la ciudad (Manuel, 1995, p. 67). Algunos de los análisis sobre la música caribeña del musicólogo norteamericano ejemplifican los efectos simplificantes del etnocentrismo y de una visión esencialista de la cultura en discursos particulares de la etnomusicología. En su análisis, en el que la cultura musical boricua, o lo que él entiende por ella, aparece sólo a costos de ser reducida a una especie de copia inauténtica[14] de otra expresión "original" y "auténtica" -la cubana-, la música es concebida como producto cultural homogéneo, puro. Esto se hace ignorando la historia de intercambios y fusiones que se dieron precedentemente, no sólo por intermediación de la ciudad de Nueva York en el siglo XX, sino mucho antes, precisamente por los contactos directos y antecedentes étnico-culturales diaspóricos compartidos.

La historiadora norteamericana Ruth Glasser en su excelente libro *My Music is my Flag: Puerto Rican Musicians and their New York Communities 1917-1940* (Glasser, 1997 [1995]) se refiere al período que se extiende desde finales de los años 1920 hasta finales de la siguiente década como la *golden age* de una serie de pequeños grupos compuestos y liderados por y para puertorriqueños[15] (p. 87). La mayoría de estos grupos fueron dirigidos por veteranos de la Primera Guerra Mundial, que habían pertenecido a la famosa banda militar de la compañía de infantería número 369 llamada los *Hellfighters*. A su vez, esta banda -a la que pertenecía un gran número de puertorriqueños, entre los cuales se encuentra uno de los más famosos autores de música popular del país, don Rafael Hernández- fue dirigida por el teniente afronorteamericano James Reese Europe. Fue considerada "la orquesta más famosa" (Glasser, 1997 [1995], p. 54) del ejército norteamericano en aquel entonces, y no solo contribuyó en forma decisiva a la popularización del *jazz* en Francia y Europa, sino que también sirvió de "caballo de Troya"

14 En otro lugar criticamos el problemático uso de la noción *autenticidad* en análisis socioculturales (Vélez, 2012 y 2021). También, en numerosos pasajes de su libro se pueden leer ejemplos del cubanocentrismo aquí criticado (Manuel, 1995, pp. 52, 54, 64, 68, 89 y 105).

15 No por casualidad, durante ese período en la ciudad de Nueva York, fueron escritas las más famosas canciones dedicadas a Puerto Rico. Por otro lado, es necesario indicar que, aparte de los tríos y cuartetos, típicos de esta época a la que se refiere Glasser, existían otros grupos grandes formados por boricuas. Estas orquestas tocaban no sólo música de su país sino de todo el Caribe, Suramérica e inclusive estilos norteamericanos. Leonardo Acosta menciona al boricua Augusto Coén como el primero en haber formado una orquesta latina en los EEUU ("Augusto Coén y sus Boricuas" en 1934) con un sonido de las *big bands* del swing jazz (Acosta, 2004, p. 210). Por otro lado, en aquel entonces existían en Nueva York grupos de plena puertorriqueña. Segmentos de su dispositivo musical también formarán parte de la salsa.

para comenzar a promover la cultura diaspórica de proveniencia africana en el viejo continente (Glasser, 1997 [1995], pp. 52-83). Josephine Baker fue la primera en cosechar en París, a partir de su llegada en 1925, los frutos de esta "embestida cultural": la cantante, bailarina, y a partir de los años 1950 luchadora -entre otros, junto a Martin Luther King, por los derechos civiles de los afronorteamericanos, se convirtió, a partir de su rotundo éxito en el París de los 1930,[16] en la primera artista mulata, famosa internacionalemnte.

El dominio, por parte de los músicos de los *Hellfighters*, de la lectura de notas musicales, al igual que la ejecución segura de los más diversos estilos, y la correspondiente abierta actitud frente a la música proveniente tanto de Europa, como de Suramérica y El Caribe, y de la música norteamericana, marca la génesis de la contribución puertorriqueña al desarrollo de la música -no sólo- latina en Nueva York. Esa apertura facilitará la forja de una subjetividad musical "condenada" al disfrute de las libertades intrínsecas de la experimentación. Como bien señalara Leonardo Acosta: "Nadie en los Estados Unidos como los boricuas dominaban todos los estilos musicales, sobre todo el *jazz* y la música cubana." (Acosta, 2004, p. 211) En otro lugar el analista cubano comenta las contribuciones de los músicos puertorriqueños no sólo con respecto a la música afrolatina, sino a la afroamericana en general, de la siguiente manera:

> Así mismo, las bandas puertorriqueñas incorporaron a los repertorios norteamericanos y cubanos -obligados en esa época (los años 1930, J.J.V.)- otros géneros caribeños, desde la danza y la plena, hasta el merengue dominicano, el joropo venezolano, y el bambuco y la cumbia colombianos, sentando las bases para lo que sería, décadas más tarde, la salsa. Los puertorriqueños, en suma, estuvieron en el centro mismo de todas las fusiones intercaribeñas en cabarets, grabaciones, teatro, radio y cine de los Estados Unidos, así como en la fusión con los estilos norteamericanos (*jazz*, *rhythm and blues, soul*, disco). (Acosta, 2004, pp. 210-211)

El mambo

Según lo dicho, no debe sorprender que las orquestas más exitosas durante el período en el que dominó el *mambo*, que comenzó a finales de los años 40, fueran dirigidas también por puertorriqueños, además de las conocidas de Dámaso Pérez Prado y Frank Grillo Gutiérrez, alias Machito, músicos provenientes de Cuba, país donde por primera vez surgió el mambo, como sección específica de un arreglo del estilo danzón. El puertorriqueño Noro Morales y especialmente sus compatriotas Tito Rodríguez y Tito Puente jugaron un importantísimo papel en ese período. Sus orquestas producían un sonido limpio y perfecto y sólo tocaban en lujosas salas de bailes, denominadas *ballrooms*. Sin embargo, luego de dominar la escena musical por más de

16 En el capítulo "Son, nación y nacionalismo" de la tesis de la cual se nutre este ensayo (Cf. Vélez, 2021 pp. 146 - 173) se discute el surgimiento, durante ese período -no sólo en Paris.- del llamado movimiento "negrista" y de otras corrientes relacionadas a éste.

una década, entraron en crisis a comienzos de los años 60.[17] El cierre del importante club latino *El Palladium*, en 1966, en donde mayormente tocaban las orquestas de Machito y las de los dos Titos, se indica como la fecha definitiva del fin de esa era (Flores, 2000, p. 80 y Calvo Ospina, 1995, pp. 54-55).

En la "Babel de Hierro", Nueva York, el mambo fue principalmente desarrollado y tocado por tres bandas, dos de ellas lideradas por puertorriqueños: Tito Rodríguez y Tito Puente. La tercera, *Los Afro Cubans*, fue fundada en diciembre de 1940 por el músico cubano Frank Grillo Gutiérrez, conocido como "Machito". Esta orquesta fue creada con la expresa intención de combinar ritmos afrocubanos con los avanzados conceptos armónico-melódicos del *bebop* (Leymarie, 2002, p. 166). Curiosamente, muy pocas veces se menciona que la banda estuvo mayormente integrada por músicos puertorriqueños. Algunos de ellos son los siguientes: Pin Madera, Ray Santos, Frankie Colón, Mike del Río, Roberto Torres, Víctor Venegas, José Mangual y Sabú Martínez (Acosta, 2004, p. 210); los cantantes Polito Galíndez, Vitín Avilés y Joe Morales, hermano del famoso pianista y director de orquesta Noro Morales, así como el arreglista y multiinstrumentalista José Estévez, también conocido como Joe Loco o Mister Mambo. Todos ellos formaron parte del grupo de boricuas que, en algún momento, trabajaron con la banda (Leymarie, 2002, pp.162, 171 y175).

La Pachanga

Calvo Ospina identifica al estilo llamado *pachanga*, que según diversos analistas fue creado por Eduardo Davison, como el último estilo que salió de Cuba y llegó a Nueva York antes del surgimiento de la salsa (Calvo Ospina, 1995, p. 53). Se trata de una mezcla entre la *charanga* y el *chachachá*. El analista colombiano identifica a los grupos de José Fajardo, Joe Quijano, Joe Pastrana, Pupy Lagarreta, La Duboney, Johny Pacheco y a Tito Rodríguez como los que en aquel entonces -1963-1965- tocaban este estilo, siendo en Nueva York el grupo del puertorriqueño Rodríguez el mejor exponente del mismo (Calvo Ospina, 1995, p. 55). Según el analista suramericano, son estos pequeños grupos los que primero sustituyeron a las *Big Bands* que, debido a la desaparición de los grandes clubs de la escena latina en Nueva York, estaban en crisis. A mediados de los años 60 este estilo perdió su apoyo popular y le dio paso a un breve, pero muy importante, período de transición musical:[18] Se trata del nacimiento y predominio entre los años 1966 y 1968 en el ambiente musical, no sólo de Nueva York, del llamado *bugalú*.[19] Esta forma musical es descrita, por ejemplo por Calvo Ospina, como "quizás el primer ritmo caribeño

17 Diversas razones contribuyeron al decline del mambo. Entre éstas, por ejemplo, el surgimiento y avasallante expansión del *rock & roll*, es decir, la monopolización del mercado por parte de toda una industria que apoyaba esa expresión musical. (Flores, 2000, p. 80 y Calvo Ospina, 1995, pp. 54-55). Para un análisis más detallado del mambo consultar Vélez, J. J. 2012 y 2021, capítulo 2 de la segunda parte.

18 En Vélez, J. J. 2012, pp. 174 -207 se ofrece un análisis más detallado sobre la función de 'puente' del bugalú.

19 Algunos de los exponentes más famosos del bugalú fueron Ray Barreto con su grabación *Watusi 65*, Pete Rodríguez con sus discos sencillos *Micaela* y *Me gusta como está* o José Calderón alias Joe Cuba, que, al igual

inventado en Nueva York" (Calvo Ospina, 1995, p. 60) o como "la primera música nuyoricana" por el productor de música latina René López (Flores, 2000, p. 82).

El bugalú

El bugalú, que es parte de otro proceso de fusión más amplio llamado *Latin soul* (Flores, 2000, pp. 79-115), es considerado por muchos analistas como antecedente directo de la salsa (Calvo Ospina, 1995, pp. 54-61, Flores, 2000, p. 80 y Virtudes Nuñez y Guntín R., 1992, pp. 62-63). Sin embargo, se da un "rejuego" entre sus características definitorias y las del dispositivo salsero. Por medio del bugalú la comunidad caribeña que, junto a los afronorteamericanos, vivía en los barrios pobres de esa ciudad norteamericana, dio un paso decisivo en la constitución de una forma de expresión musical propia. Pues, si bien por un lado se alejó como nunca antes de sus pre-textos, al asumir -rearticulándolos- segmentos de dispositivos socioculturales ajenos al Caribe (elementos del *soul*, texto en *spanglish*, etc.), por el otro, ese desplazamiento condujo a la forja, no sólo de una nueva forma híbrida de hacer música, sino también a la creación de un nuevo movimiento identitario *inclusivista*, transnacional latinoamericano: la salsa. A este acontecimiento sociocultural no se le puede atribuir ni autoría nacional ni raíz originaria exclusiva alguna, sin caer en concepciones reduccionistas de la historia y la filosofía.[20]

El bugalú, dirigido directamente al público del barrio latino, a nivel musical, no sólo está caracterizado por la fusión del *R&B* afronorteamericano con el mambo precedente, del que ya no usa su formato instrumental, proveniente de las grandes orquestas del *swing* y del *jazz*; sino también por la utilización de otros instrumentos hasta allí no usados en la música caribeña, tales como el bajo y el piano eléctrico. De esta forma, el sonido de la música bailable afrocaribeña, que durante la época precedente había sido tocada con contrabajo y piano acústico, ganó en agresividad, reflejando así la dura vida en el barrio neoyorquino. A nivel de la lírica, el bugalú se caracteriza por la utilización de un código bilingüe en sus textos y por el empleo de una jerga propia, con la que se tematiza la marginalidad, la violencia y la dureza de la calle. Estas características

que los músicos mencionados, curiosamente es de procedencia boricua y de cuyo álbum *Bang, Bang, Bang* se vendieron más de un millón de copias. (Cf. Virtudes Nuñez, M. y Guntín R., 1992, p. 62).

20 En el grupo caribeño de participantes en la gestación de la salsa, en el cual había cubanos, panameños, venezolanos, dominicanos, colombianos, puertorriqueños, etc., muchos nuyoricanos junto a miembros boricuas ejercieron un papel protagónico. Sin embargo, no asumieron una posición excluyente. Es de notar que entre los pioneros también hubo gente de otro origen distinto al Caribe como, por ejemplo: judionorteamericanos (como el famoso pianista y director Ira Kahn [Leymarie, 2002, p. 227] mejor conocido como Larry Harlow), italoamericanos (como Jerry Masucci, propietario de la famosa casa disquera *Fania* o Joseph Manzoni, el trombonista de *Típica 73*) y el norteamericano Barry Rogers, considerado por muchos como el mejor trombonista gringo que tocó con *Fania*. De La República Dominicana provenían Leopoldo Pineda, también trombonista de *Típica 73* y Johny Pacheco, flautista y director musical de *Fania* y egresado de la prestigiosa escuela de música de Nueva York Julliard School of Music. De Panamá provenía el cantante, compositor y político Rubén Blades y el saxofonista de Ray Barreto en 1967, Mauricio Smith, etc. (Virtudes Nuñez, M. y Guntín R., 1992, pp. 64- 65 y 73 y Leymarie, 2002, p. 227).

musicales, al igual que su temática, expresan una sensibilidad particular que más tarde será asumida por los intérpretes de la salsa.

La bomba y la plena

Finalmente quisiéramos describir, brevemente, otra forma de quehacer musical de cuyo dispositivo ciertos segmentos serán asumidos por la salsa. Paralelo a los desarrollos descritos de la música popular bailable caribeña en Nueva York y, a la vez, imbricada con ellos, se da otra historia menos contada cuando se analiza el origen de la salsa. Sin embargo, es tan importante para comprender el foco genealógico del cual ésta surgió, como la historia de sus otras múltiples fuentes. Se trata de la narración de la rearticulación, en la Nueva York, de la plena puertorriqueña.[21] Allí, traspasando las fronteras de la llamada música folclórica, y deslizándose fuera del entorno obrero en el que nació y había sido desarrollada, devino en música popular bailada por un público más amplio.

Ya desde los años 1920 la bomba[22] y la plena puertorriqueña habían sido grabadas.[23] En los años 1930 Manuel "Canario" Jiménez popularizó la plena, por medio de presentaciones en vivo, así como de grabaciones, en un formato de banda de baile que, sin embargo, respetaba el carácter tradicional tanto de su instrumentación, como de su arreglo y composición. Una década más tarde, el boricua Cesar Concepción, asumiendo la moda del momento, elevó lo que fue llamado plena de salón a nuevos niveles de popularidad y aceptación, utilizando el formato instrumental y los arreglos típicos de la *big band* proveniente del *swing jazz*, similar a como lo hicieran las orquestas de mambo (Manuel, 1995, p. 65).

Finalmente en los años 1950, por un lado Efraín "Mon" Rivera Castillo, y por el otro Rafael Cortijo (1928-1982), nacido en Loíza Aldea -centro boricua de la cultura afrocaribeña- e Ismael "Maelo" Rivera (1931-1987), de Barrio Obrero, Santurce, popularizaron otra versión de esta expresión musical, más cercana a lo que en el futuro sería la salsa que a la en aquel entonces vigente moda del mambo.[24] Tanto su formato instrumental -el combo-, el hecho de que mayormente se trataba de músicos que no leían notas y que despreciaban las convenciones de las orquestas de *Ballroom* (Rodríguez Juliá, 1983), así como la tematización en sus canciones, de la vida de la gente mayormente negra y mulata en los barrios pobres de los grandes centros

21 Entre los máximos exponentes de la versión "folclórica" de la plena se encuentra la conocida familia Ayala y *Los pleneros de la 23*. En Nueva York el panderetista de Santurce, Marcial Reyes, jugó un papel central en el establecimiento de la plena, tanto como educador o músico (Flores, 2000, pp. 67-68).

22 La bomba es el estilo afropuertorriqueño más antiguo. Para un análisis detallado de la bomba y de la plena consultar Vélez, J. J. y Rivera, P. 2019.

23 La primera grabación comercial de plena en Nueva York fue realizada por *Canario y su Grupo* en los 1920, en el estudio de la RCA. En las décadas siguientes la mayoría de los pleneros boricuas (Canario, César Concepción, Mon Rivera y Cortijo) tocaron y vivieron temporalmente en Nueva York (Flores, 2000, p. 67).

24 La banda *Cortijo y su Combo* fue fundada en 1954 y, un año más tarde, presentada por primera vez al público nuevayorquino (Rodríguez Juliá, 1983, p. 31 y Calvo Ospina, 1995, p. 46).

urbanos, además de la diversidad de estilos tocados por el grupo; todo esto evidencia la congruencia del dispositivo sociocultural de esta música con el de la salsa, música que más tarde ellos interpretarán.

Cortijo y su Combo tocaron y grabaron en un mismo disco estilos musicales tan diversos como la bomba y la plena puertorriqueñas, el merengue dominicano o el ritmo oriza, la guaracha, el pregón y el bolero cubanos. En cuanto a lo que respecta a sus canciones, en ocasiones utilizaban pre-textos de tradiciones musicales norte o suramericanas o de otras regiones del mundo. Sin embargo, tal vez la más importante contribución de este grupo al desarrollo de la música tropical es que, como primer grupo de músicos negros y mulatos que en Puerto Rico participaba regularmente de un programa de televisión, les abrió las puertas a otros artistas para que, por ese medio, puedan exponer su música a un público fuera de las fronteras del barrio, preparando así el terreno para la aceptación y popularización de otras expresiones musicales provenientes del mismo medio sociocultural. En 1962 al separarse el grupo -Maelo fue acusado y encarcelado por posesión de drogas- el pianista, don Rafael Ithier, formó la más importante institución de la música popular puertorriqueña, cuna de grandes músicos y solistas: *El Gran Combo de Puerto Rico*.

Por último, es imprescindible mencionar otra importante contribución boricua al surgimiento y desarrollo de la música bailable afrocaribeña. En 1944 el músico, cantante y guitarrista, ponceño Enrique "Quique" Lucca Caraballo formó un grupo llamado *Conjunto Internacional*. Diez años más tarde, junto a su bongocero Antonio "Tato" Santaella y los cantantes Felipe Rodríguez y Davilita, lo reorganizó y le dio el nombre *La Sonora Ponceña*. En 1968 la dirección musical pasó a manos de su hijo, Enrique "Papo" Lucca, que muy joven, en 1957, había sustituido al pianista Vicentico Morales. El pianista, que además toca trompeta y *flugelhorn* -dándole al grupo un toque influenciado por el *jazz*-, logró hacer de éste la otra institución de salsa más importante del país. En 1972 el grupo logró ser reconocido en Nueva York a través de su grabación *Desde Puerto Rico a Nueva York*. (Leymarie, 2002, p. 297)

Reflexiones finales

Los desplazamientos masivos de africanos esclavizados a Nuestra América han configurado de forma decisiva las culturas y la sociedad de los respectivos países. Su influencia en la música y cosmovivencia caribeña es evidente. Dentro de este grupo, que representa un elemento central de la hibridez caribeña, se dio desde el principio una gran diversidad de formas de vida y de pensamiento. Esa diversidad naturalmente influenció la forma de vivir y practicar la música, la cultura y las formas de sentir y pensar su entorno.

La hibridez, la mezcla y la fusión de estilos y formas, característica de la música caribeña, es una constante que define no sólo a la salsa, sino a la cultura de esta región en general; instancia que configura los valores colectivos que definen los perfiles identitarios. Desde luego, esta dinámica experimental y de fusión, típica de la música aquí analizada, ha pasado y seguirá pasando por fases de aceleración o de refreno. No obstante, la llegada de africanos a nuestros territorios sin duda constituye uno de los aspectos más importantes de nuestra historia sociocultural.

Ese acontecimiento impregnó decisivamente los esbozos identitarios articulados por medio de nuestras músicas.

Hemos analizado la historia de la música popular en cuyo contexto sociocultural tuvo lugar la revalorización de la herencia africana a la cultura puertorriqueña. El análisis hizo claro que, debido a su herencia africana compartida, esta música traspasó y continúa atravesando las fronteras de diversas naciones, culturas y clases sociales. Pues es capaz de evocar sentimientos de pertenencia en diferentes lugares, inclusive aquellos fuera del país. Es por eso que se presta para agenciar políticas de identidad a nivel local, nacional y transnacional. En fin, la herencia africana diaspórica, así como impregnó decisivamente la sociedad y cultura puertorriqueña, lo hizo en diversas regiones de Nuestra América. Con este ensayo esperamos haber contribuido a una mejor comprensión de esos complejos procesos de los que intenta dar cuenta la presente antología.

Bibliografía

- Acosta, L. (2004). *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas
- Althusser, L. (1985) [1965]. *La Revolución Teórica de Marx*. Madrid: Siglo XXI.
- Calvo Ospina, H. (1995). *Salsa! Havana Heat, Bronx Beat*. New York: Monthly Review Press.
- Callejo, F. (1971) [1915]. *Música y músicos puertorriqueños*. Ediciones Coquí.
- Duany, J.
  - (1984). Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of Salsa. En *Latin America Music Review* 5. Nr.2. 186-216.
  - (2002). *The Puerto Rican Nation on the Move Identities on the island and in the United States*. The North Carolina Press.
- Finscher, L. (Ed.). (1998). Salsa. En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. edición. tomo. 8. Bärenreiter. version digital: Quintero, S. Art. *Salsa, Einleitung* en: *MGG Online*. Ed. Laurenz Lütteken. 2016, publicado en agosto de 2015.
- Flores, J.
  - (1993). *Divided Borders Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público Press.
  - (2000). *From Bomba to Hip-Hop Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press.
- Foucault, M.
  - (1971). Nietzsche, la généalogie, l'historie. Paris : Gallimard.
  - (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Giro, Radamés, (Ed.). (1995). *Panorama de la música popular cubana*. La Hbana: Editorial Letras Cubanas.
- Glasser, Ruth (1997) [1995]. *My music is my flag: Puerto Ricans musicians and their New York Communities 1917-1940*. Berkeley: University of California Press.

- Grenet, Eliseo, (1995). Música cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio. En *Panorama de la música popular cubana*, G., Radamés (Ed.). La Habana: Editorial Letras Cubanas, (1995). pp. 43-100.
- Guerrero, Arias, Patricio, (2016). *Colonialidad del saber e insurgencia de las sabidurías otras: Corazonar las epistemologías hegemónicas, como respuesta de insurgencia (de)colonial*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Jameson, Fredric y Zizek, Slavoj, (1998). [1993]. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*, Barcelona: Paidos.
- León, Argeliers, (1995). Notas para un panorama de la música popular. En *Panorama de la música popular cubana*, Giro, Radamés (Ed.). La Habana: Editorial Letras Cubanas. (1995). pp. 27-42.
- Leymarie, Isabelle, (2002). *Cuban Fire: The Story of Salsa and Latin Jazz*. New York: Continuum.
- Manuel, Peter, Bilby, K. y Largey, M. (1995). *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press.
- Martí, José, (1963). *Nuestra América*. en: Obras Completas VI. La Habana: Editorial Nacional Cubana.
- Ortiz, Fernando, (1978). [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Otero-Garabís, Juan, (2000). *Nación y ritmo "descargas desde el Caribe"*. Ediciones Callejón. (2003) Salsa Music. Versión digital (junio 2003).
- Pérez Fernández, Rolando, A. (1988). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas.
- Quintero Rivera, Ángel, G. (1998). *Salsa sabor y control Sociología de la música tropical*. Madrid: Siglo XXI editores s. a. de c. v.
- Reuter, Astrid, (2003). *Voodoo und andere afroamerikanische Religionen*. Munich: Verlag C. H. Beck.
- Rodríguez Juliá, Edgardo, (1983). *El entierro de Cortijo*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Santana, Archbold, Sergio, (1992). *¿Que es la Salsa? Buscando la melodía*. Bogotá: Ediciones Salsa y Cultura.
- Storm Roberts, John, (1999). The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States. (second edition). Oxford: Oxford University Press.
- *Truko y Zaperoko*. (1999). El cuarto de Tula. En *Fusión Caribeña*, Ryko Latino.
- Vélez, Juan José
  - (2001). *Michel Foucault und die Genealogie: Eine Studie über Nietzsches Wirkung in der zeitgenössischen französischen Philosophie* [Tesis de maestría presentado a la facultad de Filosofía de la Universidad de Bremen.] Inédito. Versión en español *Michel Foucault y la genealogía: estudio sobre los efectos nietzscheanos en la filosofía francesa contemporánea* en: Biblioteca de la Escuela Internacional de Filosofía Intercultural (EIFI).

- (2012). *Zeitgenössische epistemologische Strategien der Subjektivitätsbildung in der Karibik: als Folge von Festlegungsversuchen von Alterität und Selbstbestimmung* (Concordia Monographie tomo 59). Mainz: Wissenschaftsverlag Mainz.
- (2021) *Estrategias epistemológicas y sapienciales contemporáneas en la articulación de subjetividades caribeñas: efectos de verdad de intentos de fijación de la alteridad y proyectos de autodeterminación*. Biblioteca de la Escuela Internacional de Filosofía Intercultural (EIFI). Versión digital.

- Vélez, Juan José y Rivera, Pablo Luis (2019). Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldía social y estética, Forum for Inter-American Research (FIAR), Vol. 12.2 (oct. 2019) pp. 74 – 89.
- Virtudes Nuñez, María y Guntín, Ramón, (1992). *Salsa Caribe y otras músicas antillanas*. Ediciones Cúbicas, S. A.

6. Persistence of common traits in Afro-Brazilian musical traditions despite the diversity of social-cultural contexts

Gérald Guillot.
Paris-Sorbonne Université.

Abstract

Due to the presence of several thousand of slaves on Brazilian territory and some "favorable" conditions, African culture has spread there in the form of, among others, a lot of music and dance traditions.

Like it happened in some other America's territories, the expression of African culture was formerly prohibited, secondly often syncretized and finally more or less admitted as a component of Brazil's culture. This multi-secular process has produced a big number of Brazilian music and dance expressions, in which the African cultural influence varies widely. Examining more accurately several of these traditions leads to conclude that, despite the existence of core shared characteristics, these African-influenced traditions exist in very different socio-cultural contexts.

From the point of view of a non-specialist public, their respective musical expressions may be considered as very different. However, a paradigmatic analysis, as we do in this paper, allows discovering that they reveal common traits in musical organization. Moreover, these characteristics seem to persist in their ontogeny, especially in the so-called *batuque*. Comparative studies show that these common traits already take part of some Central and West-African music and dance traditions, and are also found in a lot, perhaps all, Afro-Diasporic music and dance expressions.

Afro-Brazilian[1] music variety is a good entry point to question how Afro-centric permanent traits maintain in very different musical organizations, and that, despite specific social-cultural contexts.

Keywords: Brazil, music, dance, diversity, similarities, musicology

Introduction

I initially declined the proposal to participate to this book because of my own academic trajectory concerning Afro-Brazilian music. I am neither a sociologist, nor an anthropologist. I study a "limited" corpus[2] of music from musicological (especially analytical) and cognitive perspectives. Nevertheless, it appeared that such alternate viewpoints could be of interest for this book, in view of the potential generalizability of the results presented here. One of the arguments coined against my participation was the existence of major works on that topic. Among them, I want to pay tribute to the wider and consistent work about Afro-Brazilian music and dance produced by Peter Fryer in 2000.

From a French point of view (which is probably similar in some other European countries), the positive words and pictures generally associated with Brazil are "carnival", "fest", "music" and "tropical paradise" (De Seguin, 2000, p. 92)[3]. Although the richness of Brazil seems infinite in many aspects, music stays a central feature in the representations conveyed by this huge country to Europa[4]. But these representations, although sometimes exaggerated in several aspects, are nonetheless in phase with a reality: music is a very important part of the Brazilians' life. Music is everywhere, in many forms: on radio, on television, in and out of the shops, in and out of the houses, in a lot of urban and country places, etc. The relationship between Brazilian people and music is far different than that we live in Europa. For instance, when they come to play on the

1 In this paper, the term "Afro-Brazilian" is used as a generic term in order to focus on traditions acted by communities which, generally, claim African roots. There is arbitrarily no discussion about categories such as "Afro-Brazilian" or "Afro-descendent" which have identity, social and political dimensions which go far beyond the scope of this work.

2 In comparison with a -classic- ethnographical perspective which focuses on few communities in order to make very deep studies, my own corpus could be considered as wide.

3 Translation mine.

4 In this paper, the term "Europa" refers primarily to countries which have the main historical links with Brazil (*e.g.* Portugal, Spain, France and Netherlands).

old continent, many Brazilian musicians don't understand why the public stays sit in front of them. Apart from Western Classical music (which also adopts European social codes in Brazil), dance is almost always linked to music.

Due to the presence of several thousand of slaves on Brazilian territory and some endemic conditions, African culture has spread there in the form of a lot of music and dance traditions (for example, among the most known: *samba*, *capoeira*, *côco*, *maracatu de baque virado*). Like it happened in some other America's territories, the expression of African culture, which was central in the survival process of these communities, was initially prohibited, then often syncretized and finally more or less admitted as a component of Brazil's culture. This multi-secular process has produced a very high number of Brazilian music and dance expressions, most of them as a cultural resistance against the oppressor, in which the African cultural influence varies widely. All these traditions, like any real tradition, are totally dynamic and adapted themselves to a lot of prejudges, persecutions, conflicts and big changes occurred in the Brazilian society. This process allowed the traditions to stay alive, even in very hard times of their existence.

From the point of view of a non-specialist public, the musical expressions of Afro-Brazilian music and dance traditions may be considered as very different. However, through careful research, it is possible to identify some Afro-Diasporic music, dances and traditions similarities. As a consequence, we can pursue answers for the following questions: are those similarities only contingent? Or could they be the expression of real common traits, even core shared characteristics? In the positive, are such characteristics claimed by concerned communities? Which are the consequences on comprehension of Afro-Diasporic music (and dance) traditions in America?

I put forth the main hypothesis that, despite specific social-cultural contexts, a persistence of common traits can be "observed" in almost all Afro-Brazilian musical traditions. On a social-cultural side, it is coined that the identity claimed by communities is not necessarily connected with the reality of the ontogenetics of their musical practices.

In order to bring some reality to this statement, a part of the diversity of Afro-Brazilian musical traditions will be exemplified. Brazil is a so huge country that, on a methodological side, it appears difficult to choose the best granularity. The corpus stays very large and hard to delimitate, but a typology will probably help to better understand some important force lines.

Brazilian traditions are living ones, in a constant dialog between old customs, practices and their day-to-day transformations. This dialog is built from agreements and fights inside and between communities, based at the same time, on collective and individual memory, and on the constant desire to maintain and renew social codes. Each community has its own identity but share values with the other communities of the same tradition, bounding dynamic limits of what is considered as taking part of the tradition, and what is not.

The paper starts with a short overview of some main features and key concepts of the Brazilian musical and dance traditions. Next, some major modalities of cultural expression are exemplified. In a third part of the paper, some characteristic features of Afro-Brazilian music are described on a more musicological plan. The last part discusses the relationship between real musical organization and claimed identity.

1. Some historical and anthropological perspectives

a. Colonization, miscegenation and cultural survival

Before the Portuguese, South-America was already discovered by very ancient communities, like Basque fishermen during the Middle-Age or Vikings (lead by Leif Erikson) 1000 years ago, perhaps even sooner by Phoenicians, 2000 years ago. But the official discovering was attributed to "European" navigators, event which triggered the colonization and the importation of millions of African slaves. Despite the importance of the event, there are few Brazilian documents linked to slavery, because they were destroyed in 1890 by order of the Brazilian government, two years before the official abolition. But the oral memory of the Brazilian people has kept a lot of deep traces of the former practices.

On a musical plan, the "myth of the three races"[5] concerning the cultural foundation of Brazil (Freyre, [1933] 1998) is fought by all the proofs coming from the real world. Indeed, Amerindian communities and their specific cultural characteristics also influenced part of the Brazilian music, but in a very low percentage, in comparison with European and black slaves' communities. Other musical influences exist, in particular due to the Moslem occupation of Portugal (12th and 13th centuries) which let several cultural traces still present in Brazil. For example, the triangle (musical instrument) and the tradition of *desafio* (sing challenge) would have Arab origins (Fryer, 2000; Lopes, 2006).

In all the America, it is known that the kind of religion of the settlers influenced a lot the miscegenation mechanism, which has been "easier" in Brazil than in other countries. Music and dance hybridization has also benefited of that situation, allowing the creation of a huge "bio-diversity" in its music and dance constellation.

b. Movimento negro

The *movimento negro* (black movement) started, clandestinely, during the slavery period, as a matter of resistance against their white masters. One of the main actors was Zumbi dos Palmares (leader of the Quilombo dos Palmares[6]). Quilombos and guerrilla were two important ways to rebel against slavery, which was officially abolished in 1888, letting the former slaves fight against new issues: biases and social inequality. Some journals dedicated to positively promoting black life moved to a way of denouncing pains dues to racial prejudgments, leading to the creation of the Frente Negra Brasileira (Black Brazilian Front) in 1931, transformed into a political party, disappeared at the Estado Novo setting. After this period, several groups of resistance started to grow, partially influenced by political movements coming from Africa and USA and their central figures (Rosa Parks, Martin Luther King, Nelson Mandela…). During the 70's and 80's was created the Movimento Negro Unificado (Unified Black Movement).

The fight has also been leaded on a legal side. After the official abolishment of slavery, black people started to live in ghettos and communities to protect themselves, some of them fighting

5 Amerindian, African and Portuguese.

6 A *quilombo* (in *kimbundu* language: "warriors camp") is a community of freed slaves or refugees.

for, among others, equality and a better social inclusion (education, employment). Officially, the law of 1951 prohibited any kind of racial discrimination, but the punishments were not applied. 100 years after the abolishment, the Caó Law (1989) has been a major breakthrough. It defined punishment for crimes resulting from discrimination or prejudice based on race, color, ethnicity, religion or national origin. Other legal dispositives were set up, but the results were far under the expectations. In 1995, the Zumbi protest in Brasilia only counted 30 thousand marchers (1 % of Brasilia population, 0,015 % of 200 million total Brazil population). The major achievement of all these laws is a kind of growing awareness about the real situation, showing that Brazilian racial democracy is only a still living myth. On an education side, quotas were officially set up in public universities and public contests, but other candidates claimed the unconstitutionality of the law, a polemic still living. Today, black people in Brazil are still victims of several forms of racism, although the country has a big cultural and ethnical diversity.

c. Hybridity & identity

The complexity of the hybridization mechanism in relation to identity can be illustrated by three very different examples:

The first one refers to a hypothetical African purity, an idea which rose with the Movimento Negro Unificado in the 70's. At this time, several bands were created to give a musical dimension to this political movement. Among them, some are called *bloco afros* (afro-groups) and play a music heavily influenced by the *samba*, the *candomblé*, the Jamaican *reggae* and the Dominican *merengue*. On its side, the communities' discourse is focused on African purity, so much that a lot of people wear T-shirts with the inscription "100% negro" (100% black), an idea which "still persists, not only in terreiros (Motta, 2003), but also in nations of maracatu and discourses of some authorities and intellectuals" (Koslinsky, 2011, p. 54). This example is interesting because it can be seen as a kind of contradiction. On one hand, a lot of historical evidences show that Africa is not homogenous on a cultural plan and that the *nações africanas* ("black nations") on the Brazil ground were composed by people coming from different ethnical groups. On the other hand, the musical hybridity was made by exploring and valorizing the common aspects (and so, the compatibility) of some African-based music styles. Here, the homogeneity of the musical material tends to contradict the impossibility of any African purity.

The second one shows how this hybridization mechanism, on a long period of time, makes the fusion of very different cultural sources. For example, in the tradition called *carimbó* (or *curimbó*): this name comes from the Tupi language (indigenous) word *korimbó* ("stick that produces sound") designating the principal instrument, a long drum with a head very similar to Kongolese *ngoma*. Mainly located in the state of Pará (North of Brazil), this dance could have been born in the 18th century (in Africa or in Brazil), in order to help slaves to depart from their nostalgic mood. Later, European (mostly Spanish) and indigenous influences were incorporated. The dance movements would have been inherited from those of animals, especially the turkey.

The third one shows how this mechanism can express itself in the creativity of emerging bands. It is here illustrated by a performance of the band called General Frank (Recife-Pernambuco)

which played in 1998 during the festival "Pernambuco em Concerto"[7], an event promoting all forms of local culture (new artists as well as old communities' bands). In the title "A la ursa quer dinheiro", one can see many different influences: the title itself (and the chorus of the song) comes from a typical kind of *brincadeira* (game, joke) in Pernambuco: children[8] with bear masks/costumes play music and dance in the street, asking for money to everyone crossed. Following the FUNDAJ, the tradition could come from the gipsies of the Middle-Age in Europa. The song was played in the 90's. The band was organized as a rock band (revealing an urban root), but was completed by a *berimbau* (musical arc) and *alfaias* (bass drums from *maracatu de baque virado*). The last ones make a strong link with the Manguebeat musical and social movement leaded by the artist Chico Science. The song is essentially sung in rap mode. During the musical performance, *capoeira* dancers were fighting on the stage. The main rhythm pertains (between others) to *capoeira* and *coco* traditions, this last reference being emphasized by the musicians themselves. Finally, the keyboard plays with the sound and the style of a *sanfona*, a typical accordion (with piano keys) of the North-East region which plays in many music styles, and principally *forró*, during the balls. The musicians simply defined themselves as *pernambucanos* (people from the state of Pernambuco).

d. Modalities of expression

In Brazil, because of the hybridization process, music with traces of African origins is almost everywhere, every time. Nevertheless, it remains easy to find artistic forms without any trace of African culture during, for example, events like (European) classical concerts or specific (imported) kinds of European fests[9]. Moreover, it must be kept in mind that this country is still deeply racist with a big social disparity, which helps to maintain some borders between, especially, upper class (mainly white people) and lower class (mainly black people) cultures.

Walking in a Brazilian city can appear as particularly noisy for European people: music is electronically broadcasted in and out of the shops, in and out of the houses, and some artists (professional or not) use plazas and strategic locations to rehearse or earn money. Music is a very important aspect of the Brazilian culture. The majority of people did not officially study music but almost everyone is able to sing (with complete lyrics) all the songs of the popular repertoire (MPB), a feature probably linked with the -mainly- oral aspect of the Brazilian culture. Nevertheless, beyond this ubiquity of the music presence, some kinds of specific expressions can be categorized in function of associated social events.

So, after the music of everyday life already depicted, one can distinct several important moments in the Brazilian life: worships, carnival, *Natal* (Christmas), *festa junina* (St John the Baptist fests), balls, concert and festivals… Other specific moments are linked to religion (*e.g.* Iemanjá fest) or specific institutions (*e.g.* military music). Another kind of modality is the

7 CD « Pernambuco em concerto », 1998, África Produções.

8 In Recife also exists a contest among adult *ursos* (groups organized around the figure of the bear).

9 *e.g.* the OktoberFest (beer festival) in Blumenau (state of Santa Catarina).

human organization, which can be separated in categories: communities, bands and orquestras, alone artists. Sometimes, a band is attached to a given community.

Here is an example to illustrate these typologies: the famous artist Carlinhos Brown was the leader of several *bloco-afros* (African blocks) located in the community of the Candeal neighborhood of the city of Salvador da Bahia (state of Bahia). The band Timbalada is one of them: it plays in the streets, on stage, on *trios elétricos*[10], mainly (but not only) during carnival period.

e. World spreading

The spreading of Brazilian music must be considered by taking into account the duration criteria. During all the modern Brazil history (about 500 years), several Brazilian music styles were exported for only a relatively short period of time. For example, as well as the Brazilian *tango*, the *maxixe* travelled to Europe and the United States in the early years of the 20th century. More recently, the *lambada* emerged in Brazil and spread in Europa for only a very short period of time.

But some music styles gained popularity for a long period of time. With no doubt, *samba* (as a generic word) stays the most famous music style known in the world and linked to Brazil. Among all its declensions, *samba batucada* (*samba* played with a percussion band) seems to have the maximum spreading in "Western" territories, including Asian countries like Japan or more recently China. In terms of long duration, some other traditions, like capoeira, are now well known in many parts of the World.

Although it may hurt some people attached to a kind of genetic "purity" (which goes against the essential principle of tradition), it can be considered that all these foreign forms of Afro-Brazilian music take part to its history and have their places in its genealogy. Nevertheless, (ethno)musicology has created the required tools to make consistent differences between all of these forms.

2. Aspects of the socio-cultural contexts diversity of Afro-Brazilian music and dance

Fryer (2000, p. 8-9) recalls that Roberts (1973) depicted African-influenced Brazilian cultural elements "in which European are absent or negligible" as "neo-African", considering that, from a certain point of view, (West-)Africa colonized Brazil. This concept of "neo-Africanity" is a very interesting perspective in terms of identity, which was formerly hidden and more recently proudly displayed by the communities' members.

The huge number of traditions is very difficult to evaluate. In the only small state of Pernambuco (98000 km2, an area similar to Portugal), more than 15 principal music and dance traditions can be found, without considering their respective declensions. But Brazil is about

10 The carnival of Salvador da Bahia gave rise, until 1950s, to a specific -and mixed- type of artistic expression: big trucks called *trios elétricos* have a sonorized stage on top of them and ride down the streets of the city.

100 times this area, with 8.5 million of km^2. In a multimedia exhibition about Brazilian music I designed in 2005, no less than 95 essential music styles and dances were presented. I put forth the hypothesis that the real number could be far higher.

In the next part of this work are presented some examples of this diversity. In order to better understand the "big picture" of Afro-Brazilian culture, a kind of typology structures the following paragraphs. Other scholars already designed such similar typologies[11] (*e.g.* Fryer, 2000 or Tinhorão, 2006) but the one presented here reflects a specific kind of categorization which was not chosen for its consistency, but for its ability to highlight important traits of Afro-Brazilian music and dance performances. In the absolute, it is not better than the others, but in all the cases, it cannot give an accurate image of the complexity of each tradition. Beyond these arbitrary categories, it must be kept in mind that all Afro-Brazilian traditions are more or less hybrid forms, integrating influences from some West-African music, Western music, Amerindian music and more.

a. Religious dimension

Officially, Brazil has been a laic country from 1891. But religion is very important for all Brazilian people. Although Catholicism is the official Brazilian religion, many cults coexists and syncretize each other. Among them, people officially declaring to be concerned by Afro-Brazilian religions are about 0.5 % of the total population[12].

The contexts of Afro-Brazilian religious music performance can be separated into two categories (of course with some porosity). In the first one, the ritual is performed in a special, liturgical, place (*e.g. terreiros*). In this way, Afro-Brazilian "religious" music has grown in almost all places of the country, taking different names and specific declensions, like *candomblé*, *umbanda*, *xambá*, *tambor de crioula*, *tambor de mina*…

In the second one, the religious dimension is embedded, sometimes very discretely, in a complex ensemble. A lot of (not only Afro-Brazilian) traditions are concerned: for example, the groups of *afoxé* (Bahia) born in the 1920's define themselves as "street candomblé" and are categorized as "semi-religious" (Fryer, 2000, p. 24). In Pernambuco, two -very different- kinds of *maracatu* maintain a strong link with the religion: *maracatu de baque virado* is rooted in the cult of *orixás*. *Maracatu de baque solto* is said to be very influenced by Amerindian culture and maintain rituals of alcohol and sex abstinence during the carnival period.

11 Fryer (2000, p. 9-10) distinguishes what could be quickly called « religious music », « capoeira », « work songs and venders' street cries », « dramatic dances » and « batuque / samba ». Although it is relevant on a social-cultural aspect, it is less on a musical side if it is coined that almost all of these musical expression include a form of *batuque*. Moreover, this typology is based on a "neo-African" perspective which implies a methodological issue, by inducing the risk of forgetting other cultural influences (like, for example, of Amerindians). On its own, Tinhorão (2006) adopts a chronological and evolutionist perspective which implicitly considers a genealogical perspective in form of a tree. A rhizome could be a better model.

12 Source: IBGE (2010) http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/06/numero-de-evangelicos-aumenta-61-em-10-anos-aponta-ibge.html.



Figure 1. Ogum dance in a *candomblé* ceremony.[13]

b. Concepts of *batuque* and *batucada*

For Fryer (2000), the Portuguese term *batuque* is largely polysemous. Sometimes, it designates special kinds of worship (*e.g.* in Pará, Amazonas or Rio Grande do Sul) or practice (*e.g.* in *capoeira*). Two other meanings are of special interest for now. The term *batuque* is used to identify "a secular dance which came to Brazil from the Kongo-Angola culture area (*e.g.* in São Paulo, with the name *batuque de umbigada*). On its side, the Portuguese word *batuque* was originally a generic term for "any kind of black dance" (Fryer, 2000, p. 95), following one of the definitions collected by Andrade (1989), considering the *batuque* as "the general name of African dances" which has the more ancient definitions, in Brazil, since the 17th century and sooner in Portugal, where it was already prohibited.

Pereira da Costa (in De Andrade, 1989) describes several kinds of *batuque* which have in common the dance organization in a circle; this circle is composed by musicians, dancers and public members. In the Kongolese version, two or three couples (women and men) dance in the center of the circle, with little movements of feet, head and arms, and hips sway. On the Luanda version, only a mixt couple of dancers produces several dance steps, gives an *umbigada* (belly bump) to a chosen member of the circle, who replaces him/her in the center of the circle. On an anthropological point of view, the *umbigada* can be considered as a fertility dance movement. For Carneiro (1961) quoted by Tinhorão (1988), the *umbigada* ritual could be a very important -common- mark which allows to categorize music and dance traditions coming from the *batuque*.

These larger and generic definitions of the *batuque* are focused on the dance aspects. Lopes (1992:26-27) recalls that Cascudo (1980, p. 114) uses the definition of *batuque* (coined by Macedo Soares) as a "dance with tap-dancing and hand-clapping, on songs only carried by drums" when played by black people. When it is played by "more clean people"[14], "the dance uses always

13 Source : https://snappygoat.com/l/f6243980dcb7b9e3a2b97f9c7b7f4f5625eb1aa5/Ogum.JPG

14 Translation mine. The racist posture of Soares is already noted by Lopes (1992).

viola and pandeiro"[15]. This distinction reinforces that the *batuque* is a very common form of black people expression in the 19th century composed by sing, dance and percussion, which has produced many legacies in Afro-Brazilian music.

Today, on a generic trend, *batuque* seems to be more associated with the musical part of the performance. The performers which play *batuque* are called *batuqueiros*, which is a kind of synonym of Afro-Brazilian percussionists, whatever their skin color.

The term *Batucada*, nowadays a well-known word around the world (at least, Western), comes from *batuque* + *ada* (collective form); it may literally means "all that makes *batuque*". So, all music traditions cored with Afro-Brazilian style percussions can be called *batucada*. The term designates at the same time the action, the group, the performance itself, etc. But it is important to keep in mind that in Brazil, percussion-only forms of Afro-Brazilian music are very rare. Generally, the performance also includes sing and dance. The opposite case is observable in a lot of foreign countries where the major part of groups of *batucada*, also called *batucadas*, only play Brazilian-inspired percussion.



Figure 2. "Battuca dance in São Paulo" (Van der Burch, 1838).

Forms of ***samba*** and ***coco***

Officially, in Brazilian Portuguese, the verb *sambar* means *dançar samba* (to dance samba). In the reality of the communities which use this notion, *sambar* seems to have a wider meaning like "to dance with an Afro-Brazilian style". In this paragraph, *samba* and *coco* are associated because of their strong musical similarities. *Lundu* and *maxixe* are hybrid musical expressions born in the 19th century. By mixing African *batuque* with European influences, they are the roots of the *samba* of Rio de Janeiro. Before the 1930's, this last one was, musically, very close to many forms of *coco* that we can hear today. Although it is the Brazilian music most documented by historical researches, it is not so easy to define *samba* from a musicological perspective. Samba is a polysemous term. The birth of *samba* is linked to the generic process of hybridization which

15 Translation mine. Viola: violin; Pandeiro: small frame drum with cymbals. Both instruments were imported from Portugal.

led to the arousal of many Afro-Brazilian music and dance traditions: during the 18th century, the *batuques*[16] progressively mixed with European influences (dance forms, melodic forms, instruments…). Thus, now, there are a lot of forms of *samba*. The *Dicionário Musical Brasileiro* (De Andrade, 1989) already refers more than fifteen forms, a number today easily extendable to forty. But foreign people generally make instant links between *samba* and Rio de Janeiro. Despite the known diversity, it is still relevant, because the *samba carioca*[17] has acquired the major visibility. This paper is not the place to speak deeply about samba, the most documented Brazilian cultural complex in the literature.

The tradition of *coco* (or *côco*) takes its roots in Northern Brazil and has mainly spread in *Nordeste* (Northeast). Like many traditions, *coco* has its own creation myth, which can be heard and read here and there. For example, it is said to have African and Amerindian influences: rhythm for the first one, dance for the second one. Such a dichotomy has a great poetic and mythic value, but is far more difficult to be verified in the performance analysis. On this plan, lyrics in Portuguese and the very important presence of *zapateado* (stomping) could reveal a big Portuguese influence. It is difficult to know how and where the coco was really born, imported by an Angolan slave or created in Brazil. In this last hypothesis, it could have emerged as a kind of work song from the combined work of Amerindian and African slaves in the coconut plantations in various locations of the country. One of the first data mentioning of *coco* is dated from the second part of the 17th century[18].

The name *coco* is the word for the coconut fruit in Portuguese, which in Northeastern Brazilian slang, denotes the "head", referring to the oral aspect of the tradition, especially the improvised melodies and simple song lyrics in many forms of the tradition. A lot of different variations are known, which take various names, like *coco de usina* (firm), *coco de roda* (round coco), *coco de embolada* (improvised), *coco de praia* (beach), *coco do sertão* (hinterland), *coco de umbigada*[19] (navel). Sometimes, it includes the name of a local important instrument, like *coco de ganzá* (shaker) or *coco de zambê* (drum)[20]. Other names like *pagode*[21] can refer to a kind of *coco*. Moreover, in an identity, social and artistic process, each group creates its own version, which leads to a high number of declensions.

Coco is generally performed at traditional parties and during the Carnival period, mainly during popular fests of the littoral and the Sertão (desert zones). But it also has religious aspects, mainly rooted in the catholic tradition and in the *jurema sagrada*, a syncretism between Amerindian cults, Catholicism and Brazilian black religions (Ayala & Ayala, 2000). It is generally

16 Groups playing *batuque*.
17 *Samba* from the town of Rio de Janeiro.
18 Source: Dicionário Cravo Albin, Fundação Joaquim Nabuco.
19 *Umbigada* is a term used in various traditions where the dancers touch their navels in a kind of fertility dance.
20 Also called *Zambê de pau furado*, played with specific drums called *pau furado* (olive-form pierced piece of wood similar to a big *conga* drum) and played horizontally like an African *ngoma*.
21 In the state of Rio de Janeiro, *pagode* is a short for *samba-pagode*, a music style very different (from a naïve perspective) from *coco* forms.

constituted by song, dance and percussive music, but can be played with other instruments, like the *sanfona* (accordion with piano keyboard). On a musical side, *coco* has a cyclic structure with a polyrhythmic structure. The singing adopts a call and response form, very common in West Africa. Some forms of *coco* are associated with the term *embolada* (entangling) referring to a particular style of singing.

Among the instruments of *coco* are the *tamancos* (wooden clogs). The *tamancos* are generally worn by performers and stroke to the floor with a lot of rhythmic combinations, which constitute the *zapateado* (stomping), a very distinctive characteristic of this music. It is said that the *zapateado* would have been used to tamp the mud floor of the houses by organizing fests with all the neighbors dancing the *coco*. The dance is often performed in pars, lines or circles.



Figure 3. *samba de coco* (group Raízes de Arcoverde).[22]

Finally, after having very quickly presented *samba* and *coco*, it is noticeable that, although it could be easy to distinguish them on a very general plan (including social contexts of performance), it is far more difficult to maintain this distinction when considering music and dance aspects.

Capoeira, maculêlê and ***bate-pau***

Among all the endemic[23] Afro-Brazilian musical traditions, Capoeira is probably the most famous one in the World. Its real origins are always discussed: imported by the African slaves or designed on the Brazilian floor by a process of hybridization? In both hypotheses, there was

22 Source : https://revistarelevo.files.wordpress.com/2016/04/022.jpg

23 If this term may have any sense in that case.

a cruel reality in relation with the slaves: even in numerical superiority, without weapons, the law against them, the discrepancy between slaves of rival ethnic groups and the complete lack of knowing about the country, discouraged them to rebel. Thus, capoeira was a way of cultural and physical resistance to their oppressors. Of course, in order to prevent hurting the slaves (and so, their ability to work) every kind of struggle was prohibited to them. So, capoeira emerged as a martial art disguised as dance. Following Porto Lussac (2013), the only Amerindian contribution to *capoeira* would have been its own name, which could come from the *tupi* language (*capoeira* = what/who doesn't exist anymore).

Capoeira is "played" in a round, two dancers at the same time. The fight/dance is not choreographed, but a lot of codes exist in terms of entry, movements… The main movement is the *ginga* (swing), a kind of dance step which prepares the assaults. The capoeira was prohibited in 1890, tolerated in 1932 and officialized in 1937. Today, three main styles of capoeira exist: *capoeira de Angola* (more ancient), *capoeira regional* and *capoeira contemporânea* (mixing both the first ones). The music of *capoeira* is generally played with instruments coming, directly or indirectly, from Africa cultures: *berimbau* (musical arc), *caxixi* (rattan shaker), *atabaque* (long drum), *agogô* (two-tones iron bell) and *reco reco* (bamboo rattle). The origin of the *pandeiro* (tambourine with small cymbals) is more obscure, because such instrument was played in many locations of the world since, at least, Antiquity. Before coming to Brazil, it could have been imported in Portugal during its Moslem occupation.

Maculêlê pertains as well to the capoeira cultural world. It is also called *dança de porrete* (dance of truncheons) because the main particularity of this dance is the usage, by each dancer, of a pair of rudimentary weapons (wood sticks, big machetes or even fire torches) stricken against to those of its opponent. It is today performed in a spectacular way, but takes an important role in *capoeira* groups, where it is also used during meetings, "baptisms" and graduations. The dance is made of rehearsed choreographies which have some similarities with *frevo* dance (Recife – Pernambuco), but also *moçambique* (São Paulo), *cana-verde* (Rio de Janeiro), *bate-pau* (Mato Grosso) or *tudundun* (Pará). Origins of *maculêlê* are somewhat obscure. It could have African and Amerindian roots, even the first ones are easier to identify. In circumstances close to those of capoeira birth, it is said that *maculêlê* could have emerged from the need of the slaves in sugar cane plantations to fight (really or virtually) against the conditions of slavery and captivity. Initially, the sticks would have been wood pieces met by chance or pieces of sugar cane. Lyrics, hard slaves' conditions, were in dialects not understandable by the masters. Music is made with the same instruments than *capoeira* but with a higher speed of play.

From a musicological perspective, despite the specificity of the *instrumentarium*, what is played in both the cases could be called a *batuque*.



Figure 4. *Maculêlê* .[24]

C. Crowning of Kongo Kings

One of the most typical Afro-Brazilian kinds of social and artistic expression is particularly interesting because, although many forms of *samba* have deep African roots, they don't show them as ostensibly as in those organized around the crowning of Kongo Kings. Moreover, the same can be said considering their relationship to religion. At last, it is noticeable that some aspects of their music encouraged some middle-class people to play this music in groups decoupled of the Afro-Brazilian traditions, a relatively rare phenomenon in Brazil.

Several very old Afro-Brazilian traditions come from a process of cultural resistance, formalized as a syncretism of Catholic tradition with -mainly Bantu- black slaves' beliefs. Despite many variations, in *congado/congada* and *maracatu nação*, each group is more or less organized as a royal court inherited from ancient rites of Crowning of Kongo Kings; these rites are attested in several parts of the country, since the beginning of colonization and probably for the first time, in 1502 in Portugal (Tinhorão, 2006). King and Queen were initially politics leaders, intercessors between the power of Colonial State and African or Afro-descendant slaves. Music production is generally organized as a *batuque*.

Congado/congada

For Lucas

> The rituals of the Reinado de Nossa Senhora do Rosário (the Reign of Our Lady of the Rosary) […] are the most representative expression of the religiousness and, more generally, of Afro-Brazilian culture in the state of Minas Gerais[25]. […] they assume local aspects, from region to region. Among them are the Kongo, Catopé, Marujos, Mozambique, Candombé and Caboclos. These groups, called *guardas* or *ternos*, are found either as independent units or as constituent parts of brotherhoods of the Rosary. Their

24 Source : https://www.anf.org.br/os-herois-do-cotidiano/

25 Minas Gerais is located northwest from Rio de Janeiro.

> participants *-congadeiros-* are usually black or black descendants who live in the poor outskirts of towns and cities in Minas Gerais, though today many white people also take part, either sharing the same devotion or the same social condition. (Lucas, 2002, p. 115) [26]

The *congado* traditions are rooted on the creation myth, "according to which an image of Our Lady of the Rosary appeared in the sea at the time of slavery, and was finally rescued by the blacks" (Lucas, 2002, p. 117), while "the white people tried unsuccessfully to rescue the image with their prayers, litanies and music" (*ibid.*). On a performance side, the royal court is composed by a queen (Our Lady of Rosary), a king, some devotional saints and African royalties. The music is mostly made of song and percussion. The drums look like Western big Renaissance drums but are described as "very old and similar to African instruments, both in function and construction" (Lucas, 2002, p.126). A very peculiar aspect of the musical tradition is operated when two groups cross: they totally avoid synchronizing each other. Each group challenges its own faith bykeeping its own rhythm stable and uninfluenced by that of the other group (Lucas *et al.*, 2012).



Figure 5. The Congo group belonging to the Arturos community.[27]

Maracatu nação

Historically, the *maracatu nação*[28] has probably the same kind of roots than many forms of *congado*, but it is specifically linked to a territory (initially, the state of Pernambuco). Then, on a social side, it shares some common points with them (*e.g.* the importance of Our Lady of Rosary) and developed peculiar characteristics.

26 Afro-Brazilian *candombé* is different from others kinds of *candombé* which can be found in Uruguay, Argentina and Paraguay. But all could have similar origins, at least African roots.

27 Source: https://www.anf.org.br/os-herois-do-cotidiano/

28 Source: Glaura Lucas. https://dro.dur.ac.uk/9257/1/9257.pdf

Maracatu nação maintains strong links with religiosity of *candomblé* or *xangô* (often called *jurema* and *umbanda* in Pernambuco) actuated in *terreiros* (hidden worship places). It is said that the tradition allowed slaves to maintain their African cults during the slavery period. The official abolition of slavery in Brazil led the tradition to take part to carnivals of Recife. During the first part of the 20th century, a process of decadence drove the tradition to almost disappear. During the 1990 decade, several groups and artists, contributed to a real revival of the tradition, which progressively acquired a visibility out of Brazil.

On a performative side, the procession of a *maracatu nação* consists of the characters of the Royal Court, who sing and dance followed by a group of *batuqueiros* (percussionists) handling their music instruments. The Royal Court is composed of a king, a queen, a prince, a princess, etc. We also find figures of "slaves". The *damas de paço* dancers have a special role, because they hold *calungas* (sacred dolls) often dressed like them. The lyrics of the *loas* (songs) generally talk about the *maracatu* itself (historic/specific moments of the community, African origins, religion, and topics sometimes more politically oriented).

In Recife and Olinda towns, one can encounter different music (and dance) groups playing on percussions a complex of entangled rhythms called *maracatu de baque virado*[29]. The older ones are generally rooted in a religious meaning; they called themselves *maracatu nação*[30] in reference to the nations of slaves. They call the other ones *grupos percussivos* (percussive groups often composed by white middle-class Brazilian people), a term which stresses the music organization, excluding dance and religious aspects. Today, inside the tradition of *maracatu nação*, several dozen communities share a common history, a same small territory but keep and develop very strong identity specificities. Groups more or less inspired by *maracatu de baque virado* can be found now in many Western countries (Europa, USA, Japan…).



Figure 6. Maracatu nação Porto Rico. [31]

29 Literally: *maracatu* of the turned-around beat. In the same region, one can encounter groups of *maracatu de baque solto* (or *maracatu de orquestra*, and *maracatu de trombone*) but their origin, around 1930, is more obscure (probably a mix of Amerindian and African origins).

30 Literally: nation maracatu.

31 Source : https://www.anf.org.br/os-herois-do-cotidiano/

d. *Boi* related traditions

The legend of the death and resurrection of the *boi* (bull) exits in a lot of countries in the world. In Brazil, its origin is located in the North, in the middle of the 19th century[32]. Although Maranhão is today the gravitational center of the famous *bumba-meu-boi*, it is embodied in various "similar" music and dance traditions, in North, Northwest and Southwest of the country. The legend, based on the contrast between the force of the bull and the weakness of the human, is a mix of drama, tragedy, comedy and satire. Grounded on the Western story of Pai Francisco and Catirina (farm slaves), it is declined in a lot of forms by the Brazilian communities, establishing links with several African and Amerindian traditions[33]. Bueno (2001, p. 27) defines the *bumba-meu-boi* tradition as "a dramatic dance of social representation which articulates values of ethnic, culture and class"[34]. On a social-cultural aspect,

> The story of the bumba-meu-boi is strangely similar to the Brazilian society: the Amerindians and their spiritual and religious chief, the economic model of the *fazenda* with his boss and his countrymen, the bull, professional resource for part of the population, and the cowboy job at the same time reality and ideal identity, and finally the slave family which illustrates the reality of several centuries of slavery practice. (Cousin, 2010, p. 213)[35]

Most known as *bumba-meu-boi or boi-bumbá,* the tradition has many names and variations: *pavulagem, bumbá, boi-calemba, boi-de-reis, boi-surubim, boi-zumbi, boi-janeiro, boi-estrela-do-mar, mulinha-de-ouro, folguedo-do-boi, boi-de-jacá, dança-do-boi, boi-de-mourão, boi(-de-)mamão or boizinho.*

On a performance aspect, the concerned communities are often called *bois* (bulls), which can be in competition during carnival or the *festas juninas* (Johannine Festivals). The show is conducted by the *Capitão* (Captain) and counts many characters (the bull, Francisco, Chico/Mateus, Catirina, Amo, etc.). Three categories of groups seem to reflect to the main influences of each tradition: the *boi de matraca*, considered as the most indigenous one, principally uses *maracá* (metal shaker)[36], *matraca* (wooden objects), *pandeirão* (big tambourine)[37], *tambor onça* (friction drum)[38]. The *boi de zabumba*, said the most African one, principally uses *tamborinho* (small drum), *zabumba/bumbo* (big drum), *tambor de fogo* (long drum)[39]. Its musical organization can be considered as a kind of *batuque*. The third one may have the most Western origins; called *boi de orquestra*, it uses various wind instruments (saxophone, trombone and trumpet),

32 Other sources coin the 18th century.
33 An African version called Buriyan was created by Black families returned to Africa, in Benin.
34 Translation mine.
35 Translation mine.
36 Depending on its shape, this instrument has Amerindian origins (shamanic usage) or African origins.
37 The Arabic origin, via the Portuguese colonization, is attested.
38 This kind of drum is known in Africa and in Europa.
39 Very similar to African *ngoma*.

cord instruments (*e.g. banjo*) and percussion instruments (drums and shakers). As usual, hybrid forms exist, mixing the three categories previously mentioned.



Figure 7. *Bumba meu boi* (São Luis do Maranhão).[40]

e. Afro-Brazilian forms of foreign music genres

Brazil has always remained an open country, what produced a lot of music blending. Here are some examples.

In the past, its close relationship with Europa (not only with Portugal) and the slaves' status limited music hybridization between the two main groups of people (*i.e.* European and African). For example, during the 18th and 19th centuries, the Royal Portuguese Court prohibited the importation, in Brazil, of foreign Art works, a rule which influenced local music composition. The *música barroca mineira* (the Baroque music of Minas Gerais) was a kind of replica of European baroque music. Adopting European social codes but staying long from a direct European influence, this music was mainly played in churches for white Brazilian people by black or mestizo musicians and integrated specific aspects (Lange, 1946 in Alge, 2017). Thus, the *música barroca mineira* is not considered as an Afro-Brazilian music, but the Afro-descendent contribution is not negligible and related by the concept of "mulatismo musical" (Reily, 2013 in Alge, 2017 p. 153). In the same way, it is also very important to remind that, during all the Brazilian history, many forms of "European music" were played on Brazilian territory by Afro-descendent people, thus feeding a systematic process of hybridization.

On the turn of 20th century[41], first "authorized" contacts were made, leading to the official birth of mixed music; *maxixe* is one of them. Appeared in 1868 in Rio de Janeiro[42], it sounds like *tango* while the dance is inherited from Afro-Brazilian *lundu* and European dances, like

40 Source : https://alente.com.br/2017/06/30/bumba-meu-boi/ (credit: Yuri Graneiro)

41 Officially, slavery was prohibited in Brazil in 1888. In reality, it didn't completely stop.

42 Cidade Nova, a district with a big number of Afro-descendant people. In the middle of the 19th century, it was characteristically a proletarian neighborhood, with small workers' houses.

polka. Considered as "the first urban dance created in Brazil" by Oneyda Alvarenga, *maxixe* contributed to build several *samba* dance styles.

More recently, the main influences come from North-America; for example, many kinds of rock, soul, funk and rap music exist in Brazil. Some of them were hybridized with Afro-Brazilian music. Two main examples can be given. In the 1970's, funk[43] meets *samba* and produces a very recognizable -what could be called- samba-funk (*e.g.* the famous groups *Banda Black Rio* inspired by *Kool & the Gang* and *Earth Wind & Fire* bands). In the 1990's, Chico Science created in Pernambuco the *manguebeat*, an urban social movement in favor of ecology. This movement was sustained by a very powerful music constituted by a mix of hard-rock and *maracatu de baque virado*. On its side, *hip-hop* found deep similarities with *capoeira* (dance/fight tradition).



Figure 8. *Chico Science & Nação Zumbi*.[44]

3. Permanency in the performance

I coin that a musicological perspective can help to more deeply understand how African heritage influences a big part of Brazilian music. The characteristics of (West)African music which can be observed in Afro-Brazilian music are divided in two categories: on one hand, music characteristics, on the other hand, instruments characteristics.

a. Permanency in music characteristics

Waterman (1952) was the first to propose that West-Africa music could have recurrent characteristics:

- isochronous pulse
- polyrythmy and polymetry

43 It doesn't concern what is called *funk* in the *favelas*.

44 Source : https://medium.com/@weso_ferreira/chico-science-poeta-do-mangue-parte-ii-fb8b0b813e75

- contrametric phrasing of the melodic accents
- responsoral alternance with tiling
- predominance of percussion instruments

In Brazil, the presence of Waterman's characteristics is confirmed by Vatin (2005) in the music of *candomblé*. Pressing (2002) supplements the list and calls them "characteristic devices":

- syncopation
- overlay
- displacement
- off-beat phrasing
- polyrhythm/polymeter
- hocketing
- heterophony
- swing
- speech-based rhythms
- call-and-response

Except for hocketing, their presence is revealed, with specific declensions, by the analysis of many performances pertaining to the corpus of Afro-Brazilian music. Two peculiar characteristics (embedded non-isochronous temporal organizations) were deeply studied (Guillot, 2021): swing and time-line pattern[45] (N'Ketia, 1963). Thus, these last could reveal the influence of the *Bantu* or *Yoruba* cultures on Afro-Brazilian music (*e.g.* Kubik, 1979; Mukuna, 1979; Sandroni, 1997; Capone, 2000; Fryer, 2000; Vatin, 2005)[46]. By following the idea of Waterman and taking in account the consequences of Atlantic Trade, Kubik coins a very powerful hypothesis which has funded my own researches for years:

> Time–line patterns must have been a rather stable element in African music history […]. They were present in West Africa in the 16th century and much, much earlier. The presence or absence of one of the African time-line patterns in Afro-American music can, therefore, be considered *diagnostic*[47] for historical connections with specific African cultures. In the study of Afro-Brazilian (and indeed Afro-American music) with non-historical methods it may be rewarding even to start one's investigation by first checking for their presence in the musical samples at hand. (Kubik, 1979, pp. 18-19) [48]

45 Time-line pattern is curiously not evocated by Pressing (2002). An increasing amount of literature seems to confirm that many forms of Afro-Diasporic music involve similar patterns in temporal organization that can be considered as fundamental traits.

46 Despite a big valorization of the yoruba culture (Carvalho, 2006), the works of Mukuna (1979) and Kubik (1979) allow to reconsider the huge importance of influence of bantu culture, although discrete, on Afro-Brazilian music.

47 Italic in the original text.

48 Kubik proposal includes a real phylogenetic dimension.

For now, from a synchronic perspective, their presence is attested in all Afro-Brazilian music and Afro-diasporic music I could analyze, without exception. Moreover, from a diachronic perspective, analyses show also their presence in older performances dating from the beginning of Brazilian recorded music (Guillot, 2011), which tends to confirm the Kubik "phylogenetic" hypothesis.

b. Permanency in music instruments characteristics

An organological analysis of the instruments played in Afro-Brazilian traditions allows identifying several instruments categories which can be related to an African origin. Two categories are particularly visible: bells and drums.

- The presence of bells (generally with external beater) is often a trace of worship link. In some traditions, like *candomblé* or *xambá*, the bell has a central role. In some other traditions (like *samba* or *maracatu de baque virado*), their musical function is no longer directly linked to religion. But the organization of their musical phrases recalls clearly their initial function (Guillot, 2021). *Agogô* is a Brazilian instrument very similar to African *agogo* and *gankogui*. This last one has probably given its name to the Brazilian *gan* used in *candomblé*.
- Although some drums are known to exist in some Amerindian communities, their use remains the main known trace of African origin. Sometimes, the drums are similar to European ones, but I put forth the hypothesis that a lot of those instruments (especially, military drum) initially come from -or, at least, were influenced by- African culture.

Nevertheless, it seems that some very typical categories of African instruments are not really present in Afro-Brazilian musical traditions (Fryer, 2000). For example, only one African specific cordophone[49] instrument still exists: the *berimbau* (musical arc) is used in capoeira. But the "pluriarc" family (several bows) has no representative in Brazil and all the cordophones (guitars and violins) seem to have mainly Portuguese and Spanish origins. As well, unlike in some other South-American countries, melodic percussion instruments don't exist in Brazil: it is the case for lamellaphones' family (metallic/wooden blades) in which we find well-known instruments like *mbira*, *marimbula*, *sanza* or *kalimba*. The same case can be observed with the xylophones' family (like *marimba*).

c. Toward a model of the permanency's characteristics?

The quick presentation of some main "trends" in Afro-Brazilian music and dance traditions showed the presence, in many of them, of the Afro-Brazilian *batuque*. This specific (and specifically acculturate) modality of African -sing, percussion and dance- cultural expression, and all of its variations, is perhaps a mark of the permanency of African roots. From my point of view, form variations of the *batuque* can sometimes admit a unique instrument (*e.g.* a *pandeiro*), but playing a music material including the "characteristic devices" already mentioned.

49 Cord-based instrument.

4. Music genetics vs. claimed identity

A not so much discussed topic concerns the difference between the ontogenetic musical traces (which allow knowing more on the ontogenetic of a tradition) and the identity claimed by the members of the communities. The spotting of one of several "characteristic devices" (Pressing, 2002), which could be qualified as "mèmes" in a memetic approach, help coining hypotheses on former cultural contacts and influences (enculturation processes). By adding a part of objectification, this perspective can contribute to reinforce or relativize discourses of communities' members. Here are two examples showing such discrepancies.

- Fethxá presents itself as an Amerindian (Native Brazilian) musical group pertaining to the Fulni-o tribe from Aguas Belas, about 300 Km off the coast in Pernambuco State. The group performs the tribe's cultural traditions through a rich performance of dance and music. The group's name Fethxá means Sun in the tribe's native language, Yathe, which is still spoken by the Fulni-o Indians nowadays. Fethxá plays a rhythm called *samba de coco* which, as we saw sooner, is a blending of Amerindian, African and European musical cultures. On a larger plan, several traditions claim Amerindian roots, but the analysis of the music and dance performances leads to prove that the reality is somehow different. Examining the big picture, the real Amerindian contribution to the music and dance is probably less important than it is generally claimed by some communities.
- In a previous paper (Guillot, 2015), I showed that *bantu* musical influence is very important in the *maracatu de baque virado*, although this tradition generally claims its legacy from *Yoruba* culture. On an organological point of view, Guerra-Peixe (1955/1980) described an *instrumentarium* made with drums (with a design mainly inherited from European military drums), cylindrical shakers (probably more Amerindian-descendent than Afro-Descendent) and a big bell stricken with a wooden stick (very similar to the Ghanean *gongue* and *gankogui*). In the end of 20th century, the two main -concurrent- communities introduced "new" instruments claimed to having taking part to the tradition history: *abê/agbê* (hollow gourd covered with a loose netting beads, shells, or seeds[50]) and *timbau* (said to be the modern version of *atabaque*, a core instrument of the *candomblé*).

These examples show a well-known process: identity is a matter of self-construction with a kind of political project, not necessarily related with the reality of the ontological process.

Conclusion

As I already mentioned in the introduction, the huge diversity briefly presented above could let guess that it goes the same way in matter of musical and dance organization. The reality remains far from this intuition.

50 Instrument of the *xekéré* family (*sèkèrè* in Yoruba), based on a dried calabash fruit.

Because of the hybridization mechanism, African legacy is present in a lot of music and dance traditions, not only those especially categorized as "Afro-Brazilian". Some examples of this diversity have been given, recalling their modalities of expression, the specific conditions of Brazil colonization, the question of identity and the diffusion out of its frontiers. Although the expression "Afro-Brazilian music" keeps some didactic relevance in order to identify strong differences between music corpuses, it appears that all is a matter of hybridity and ratio of the respective influences (among African, Amerindian, European and other less important ones).

A special focus was made on several categories of socio-cultural contexts, like the religious dimension, the *batuque/batucada* phenomenon (and their attractiveness for some white middle-class Brazilian an non-Brazilian people), the crowning of Kongo Kings, the *boi* related traditions and some specific ones linked to recent musical blends, moreover by absorption of foreign music.

The examples related in this paper give only a very short sample of the many traditions linked with Afro-Brazilian communities. But, despite a huge diversity of performance modalities and socio-cultural contexts, core-shared musical characteristics still exist from, probably, several centuries. The permanence of these characteristics makes them real markers of African roots. Thus, it seems that, despite the important diversity, the observed similarities are not only contingent. On one hand, these common traits shape the modalities of performance of the traditions depicted sooner but are not systematically claimed as African roots by the concerned communities. On the other hand, some claimed cultural roots are contradicted by the analysis of the musical material: the identity claimed by communities is not necessarily connected with the reality of the ontogenetics of their musical practices.

All those results lead to show that Brazilian culture (especially music and dance) is deeply shaped by some core-shared African characteristics. A final hypothesis is formulated: if this phenomenon may be observed in all Afro-Diasporic music and dance traditions, thus it may have important consequences on the understanding of other aspects of America's culture.

Bibliography

- Alge, B. (2017). Música nos tempos coloniais: um olhar a partir da prática musical em Minas Gerais hoje. *Música em Contexto*, Ano XI, (1), 143-171.
- Andrade, M. (1989). *Dicionário musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda.
- Ayala, M. I. & Ayala, M. (2000). *Cocos, Alegria e devoção*. Rio do Janeiro: Editora do UFRN.
- Bueno, A. P. (2001). *Bumba-Boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin Editorial.
- Capone, S. (2000). Entre Yoruba et Bantou. L'influence des stéréotypes raciaux dans les études afro-américaines, *Cahiers d'études africaines*, (157), 55-78.
- Carvalho, José Jorge de (2006). A tradição musical ioruba no Brasil: uma cristal que se oculta e revela. In Tugny, R y Queiroz, R. (org). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil* (pp. 2, 19). Belo Horizonte : Editora UFMG.

- Cousin, M. (2010). Entre rituel et spectacle, une tragédie en rythmes et en vers. Le **bumba-meu-boi** de São Luis do Maranhão (Nord-Est du Brésil)", **Cahiers d'ethnomusicologie**, (23), 211-230.
- De Seguin, A. (1991). L'impossible objectivité. Dans Parvaux, S., Revel-Mouroz, J. (Eds.), *Images réciproques du Brésil et de la France* (pp. 79-82), actes du colloque organisé dans le cadre du Projet France-Brésil. Paris: Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine.
- Freyre, G. (1933). *Casa grande e senzala*, Rio de Janeiro: Maia e Schmidt.
- Fryer, P. (2000). *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Guerra-Peixe, C. ([1955]1980). **Maracatus do Recife.** São Paulo: Irmãos Vitale – Fundação de Cultura do Recife.
- Guillot, G.
  - (2008). Analyse des variations de gonguê d'une toada de maracatu nação (Brésil) - Cycle et variation, *Musimédiane*, n°3.
  - (2011). Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène: transposition didactique interne du suíngue brasileiro en France. Thèse de Doctorat en Musicologie. Paris: Université Sorbonne Paris.
  - (2013). Uma perspectiva musicológica analítica a serviço de uma compreensão aprofundada do maracatu de baque virado. In I. Martins Guillen C. (Org.), *Inventário cultural dos maracatus nação, Recife*. (pp. 199-230). Recife: Editora Universitária UFPE.
  - (2020). Multi-level anisochrony in Afro-Brazilian music . In M. Aydintan, F. E., R. Graybill, & L. Krämer (Eds.), *Gegliederte Zeit: 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (pp. 365-379). Hildesheim: Georg Olms.
- Koslinski, A. B. (2011). *"A minha nação é nagô, a vocês eu vou apresentar" Mito, Simbolismo e Identidade na Nação do Maracatu Porto Rico*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Kubik, G. (1979). *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. A Study of African Cultural Extensions Overseas* (Estudos de Antropologia Cultural 10). Lisboa: Junta de Investigacões Científicas do Ultramar.
- Lopes, N.
  - (1992). *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas.
  - (2006). *Bantos males e identidade negra*. São Paulo: Autêntica.
- Lucas, G.
  - (1999). *O sons do Rosário : um estudo etnomusicológico do Congado Mineiro – Arturos e Jatobá*. Tese de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
  - (2002). Musical Rituals of Afro-Brazilian Religious Groups within the Ceremonies of Congado. *Yearbook for Traditional Music*, (34), 115-127.
- Lucas, G., Clayton M., Leante L. (2011). Inter-group entrainment in Afro-Brazilian Congado ritual. *Empirical Myusicology Review*, 6 (2), pp. 75-102.
- Mukuna, K. (1978), *Contribuicão bantu na música popular brasileiro: perspectivas etnomuseológicas*. São Paulo: Global Editora.
- N'Ketia, J. H. K. (1961). *African music in Ghana*, Accra : Longman.

- Porto R. M. (2013). Análise das hipóteses sobre a origem da Capoeira por meio da etimologia ou de especulações sobre o vocábulo. *Revista do arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro* (7), 6-86.
- Pressing J. (2002). Black Atlantic Rhythm, p. Its Computational and Transcultural Foundations. *Music Perception* 19 (3), 285-310.
- Reily, S. (2013). Reconceptualising 'Musical Mulatismo' in the Mining Regions of Portuguese America. **The World of Music**, **2** (2), 25-46.
- Sandroni, C. (1997). *O feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Brazilian version of PhD thesis. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Tinhorão, J. R. (1988). *Os sons dos negros no brasil*. São Paulo: Arte Editora.
- Tugny, R. P. de & Queiroz, R. (2006). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Minas Gerais: Editora UFMG.
- Vatin, X. (2005). *Rites et musiques de possession à Bahia*. Recherches Amériques latines. Paris: L'Harmattan.
- Waterman, R. (1952), African Influence on the Music of the Americas. In *Acculturation in the Americas, Proceedings and Selected Papers of the XXIXth International Congress of Americanists*, (pp. 207–218). Chicago: University of Chicago Press.

7. Candombes y más allá: música y danza de origen africano en Uruguay

Marita Fornaro.
Universidad de la República de Uruguay.

Resumen

Este capítulo procura establecer un panorama sobre la música y la danza de origen africano en Uruguay, con el fin de atender a sus variadas presencias más allá del candombe. Es verdad que la mayoría de esas "otras" manifestaciones están mediadas por su proveniencia brasileña, pero ignorarlas o no relacionarlas significa no atender a la importancia de los estudios sobre el significado de las fronteras en el área de cultura, tema de marcada actualidad en las ciencias sociales.

Tres ejes teóricos articulan este trabajo: el concepto de escena cultural (y específicamente de escena musical), los estudios sobre el cuerpo, y los de territorialidad y frontera. Las reflexiones sobre el cuerpo han resultado fundamentales para comprender la fuerte presencia visual de la mayoría de las manifestaciones, así como la intensidad de la relación y el desdibujamiento de la división entre *performers* y espectadores en las expresiones profanas y sagradas de origen afro.

Palabras clave: Candombe, afrouruguay, carnaval, fiesta, territorio.

Abstract

This chapter attempts to establish an overview of the music and dance of African origin in Uruguay, in order to attend to its varied presences beyond candombe. It is true that most of these "other" manifestations are mediated by their Brazilian origin, but ignoring or not relating them means not paying attention to the importance of studies on the meaning of borders in the area of culture, a topic that is highly current in Social Sciences.

Three theoretical axes articulate this work: the concept of the cultural scene (and specifically the music scene), the studies on the body, and those of territoriality and border. Reflections on the body have been essential to understand the strong visual presence of most of the manifestations, as well as the intensity of the relationship and the blurring of the division between performers and spectators in profane and sacred expressions of Afro origin.

Keywords: Candombe, afrouruguay, carnival, festivity, territory.

1. Más allá del candombe: la presencia africana en Uruguay

La presencia forzada de africanos en lo que se denominó Banda Oriental del Río Uruguay (actual República Oriental del Uruguay) estuvo concentrada en Montevideo, la ciudad luego devenida en capital del país. Los esclavos, al no existir plantaciones o minas en la región, fueron utilizados prioritariamente como sirvientes de la aristocracia local; esta circunstancia motivó que las manifestaciones coloniales de música y danza se focalizaran en esta ciudad hasta mediados del siglo XX, cuando comenzaron a estar presentes en el resto del territorio uruguayo. El término candombe se refiere a gran parte de estas expresiones: un género musical caracterizado por la polirritmia interpretada por membranófonos; una danza; una representación cercana al teatro musical, protagonizada por las denominadas comparsas, y un tipo de reunión festiva.

Los estudios sobre la música de origen africano presente en Uruguay se han centrado en el candombe, primero en su presencia en el carnaval y la Fiesta de las Llamadas (Ayestarán, 1953; Plácido, 1966), para luego atender a otras manifestaciones, como la fiesta de San Baltasar (Goldman, 1997) y analizar sus características musicales y su inserción social (Ferreira, 1997, 2003; Goldman, 2019). Sin embargo, elementos culturales y musicales de origen africano están presentes en otras manifestaciones, como los cultos de origen brasileño (Moro y Ramírez, 1981; Fornaro, 1994). Por otra parte, no se han estudiado otras expresiones del candombe -que hoy puede considerarse un macrogénero- , como su inclusión en: la música denominada "típica" en el Río de la Plata, música mediatizada con géneros asociados al tango; el candombe canción, subgénero surgido junto a esa música pero que evoluciona hasta la actualidad; o el espectáculo creado por cada comparsa que compite en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas organizado por la Intendencia de Montevideo.

También es importante la influencia de la rítmica del candombe en la murga hispanouruguaya (Lamolle y Lombardo, 1998; Fornaro, 2017). Actualmente, la música y danza afrouruguayas evidencian tres tipos de procesos: institucionalización, cambios en el sentido de

pertenencia y territorialidad y una apertura a intérpretes no pertenecientes a la comunidad afro tradicional.

2. Africanos y afrodescendientes en la antigua Banda Oriental

La presencia forzada de africanos en lo que se denominó Banda Oriental del Río Uruguay (desde 1830 constituida en República Oriental del Uruguay) está documentada desde 1680 en la Colonia del Sacramento, conflictivo asentamiento que pasa sucesivamente de dueños, entre el Imperio Portugués y el Español. La presencia de esclavos en Montevideo, ciudad fundada entre 1724 y 1726, se concreta en 1743. En 1791 el puerto de Montevideo es designado como única entrada de esclavos para el Virreinato del Río de la Plata, Chile y Perú (Isola, 1975; Rama, 1968). La población esclava estuvo concentrada en esta ciudad. Los esclavos, al no existir plantaciones o minas en la región, fueron utilizados prioritariamente como sirvientes de la aristocracia local. La procedencia de esta población fue analizada tempranamente por Isola (1975); su caracterización cuenta con trabajos pioneros como los de Ildefonso Pereda Valdés (1937), comentado oportunamente por Paulo de Carvalho Neto (1967). Ya en este siglo, un panorama de su historia ha sido trazado recientemente por Scuro *et al.* (2008), Andrews (2010) y Frega *et al.* (2020).



Figura 1. Conventillo "Medio Mundo".
Foto: Álvaro Sanjurjo Toucón

Al abolirse la esclavitud en 1842, la población afrodescendiente se agrupó extramuros de la ciudad colonial, en lo que actualmente son los barrios denominados Sur, Palermo y Cordón, cercanos a lo que fue el núcleo amurallado; estos barrios adquirieron y aún conservan una importante carga simbólica en los aspectos territoriales de la comunidad afrouruguaya. En ellos se ubicaron, mayoritariamente, los llamados "conventillos", viviendas comunitarias donde los afrodescendientes convivieron con inmigrantes españoles e italianos, dando lugar a un tipo de vida colectiva particular, también de alta representatividad respecto a esta comunidad. Sin embargo, un proceso diferente se da en el norte del país, donde la presencia de afrodescendientes ocurre como resultado de la penetración de esclavizados cimarrones desde Brasil, que abolió la esclavitud recién en 1888, constituyéndose en el último país de América Latina en hacerlo.

3. El Candombe

La música afrouruguaya ha sido, para la academia, sinónimo de candombe, término que ha devenido en altamente polisémico: su núcleo semántico, un género musical caracterizado por la polirritmia interpretada por membranófonos, también refiere a las antiguas reuniones de esclavos de la época colonial; a una danza, con varias coreografías, pues incluye diferentes personajes en una representación cercana al teatro musical, protagonizada por las denominadas "comparsas de negros y lubolos"[1] durante los desfiles de ámbito carnavalesco; un tipo de presentación altamente estructurada, interviniente en concursos de comparsas organizados por el gobierno de la ciudad de Montevideo (también se dan actualmente en otras ciudades del país); y un tipo de reunión festiva de carácter restringido a familias o grupos de amigos y/o vecinos. Ferreira (1997) considera algunas de estas expresiones como "niveles", y centra su análisis en el candombe tradicional, del que enfatiza el carácter "ancestral", denominándolo, en ocasiones como "Los Tambores":

> Una tradición de hacer música colectivamente con los tambores en marcha, ceremonialmente y con una alta exigencia de concentración para su ejecución, práctica desarrollada actualmente en el cinturón de barrios montevideanos a lo largo del año y protagonizada por orquestas de tambores llamadas Cuerdas (de 12 o más tamborileros) y baterías, "bateas" o "cuerditas" (de hasta 9 tamborileros). (1997, p.57)

En las últimas décadas del siglo XX comienzan dos procesos sociales en el candombe; por un lado, la dispersión de la comunidad hacia otros barrios de Montevideo, y la visibilidad de las comparsas en ciudades del resto del país; por otro, se da una apertura del candombe, más allá de la comunidad afro. Ferreira se ha referido a que

1 Lubolos: blancos pintados de negro, tradición que Uruguay recibe de España. Hoy el término ha perdido parcialmente esta significación.

> un ethos "guerrero" caracteriza a los desfiles de orquestas de tambores del candombe, más allá de diferencias estilísticas, en una cartografía de barrios urbanos, redes de parentesco y vecindario, y genealogías de músicos de tambor en Montevideo. Este ethos "guerrero" constituye una manifestación culturalmente particular de la sensibilidad "polirrítmica". (2005, p. 453-454)

Las manifestaciones de música y danza de africanos y afrodescendientes aparecen registradas desde el último tercio del siglo XVIII, con datos sobre cofradías religiosas entre las que destacaron las de San Baltasar y San Benito de Palermo. A principios de la década de 1830 se fundan las "Salas africanas de Nación" o "sociedades africanas" en las que los esclavos y sus descendientes desarrollaban diferentes actividades, entre las que se incluyen la música, la danza, y las procesiones en honor de santos católicos (Goldman, 2010, p.163; 2019, *passim*). Goldman define estas Salas como "espacios asociativos de tipo étnico", cuyos integrantes se reunían según lugares de procedencia, respondiente al impulso asociacionista que caracterizó la época. Su evolución se da con la puesta en tensión entre continuidad y renovación, entre tradición y afán de modernidad. La continuidad se da en un proceso de marcada presencia de la territorialidad, de la que resulta la fuerte identificación simbólica de ciertos grupos y barrios de la ciudad (Goldman, 2010, p.164); a ella debe agregarse la inserción del candombe en la fiesta de Carnaval (que en Uruguay tiene lugar a contra hemisferio, poco antes del otoño), institucionalizada a partir de la década de 1950.[2]

El candombe en el carnaval

De hecho, a mitad del siglo XX tiene lugar la inserción institucionalizada de la música y danza afrouruguaya en el Carnaval - festividad analizada con detalle por Alfaro (1991, 1998, 2013), lo que supone "la consolidación de la fiesta en el imaginario nacional como articulación con el batllismo[3], de un modelo de celebración proyectado y protegido por el Estado, en una operación de creación del 'carnaval a la uruguaya' para teatralizar el entorno barrial de valores sociales integradores", anota De los Santos (2019, p. 12). Esta institucionalización conllevó el agregado de la dimensión turística, que tiene actualmente el reclamo de "el carnaval más largo del mundo" ya que los aspectos competitivos de su expresión montevideana obligan a su desarrollo a lo largo de un mes. Puede leerse este proceso como un ejemplo de lo que García Canclini ha llamado "la puesta en escena de lo popular" (1989). El Carnaval es la festividad central, de alta regularización por parte de estas autoridades, con diferentes instancias de participación de

2 Goldman (2008) también ha profundizado en la relación entre tango y candombe, anotando el uso del término "tango" para el mismo tipo de reuniones y también para música y danza, que, entre 1870 y 1900, pasa a aplicarse a un tipo de música en el que se hibridan elementos africanos locales con los "tangos cubanos" de la zarzuela española, que a su vez ya había recogido elementos africanos reelaborados en América, en un complejo y múltiple viaje de ida y vuelta ampliamente estudiado por Linares y Núñez (1998).

3 Batllismo: corriente del Partido Colorado, que gobernó el país durante casi todo el siglo XX. Refiere a las políticas de José Batlle y Ordóñez, defensor de un estado benefactor y propiciador de derechos de trabajadores y mujeres. Alfaro (2013, p. 18) se ocupa de esta relación.

las comparsas afro, una categoría específica de los desfiles y las presentaciones teatrales, en concursos con recompensas en dinero y con un reglamento que ha variado de manera muy marcada a lo largo de los siglos XX y XXI[4].

Respecto al candombe como manifestación musical espectacular, pueden diferenciarse las performances barriales -espontáneas u organizadas- de las insertadas en festividades organizadas desde lo institucional, en general desde el gobierno de la ciudad de Montevideo, en ocasiones con participación de la entidad privada *Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay*, DAECPU. Desde comienzos del siglo XXI se ha institucionalizado la Fiesta de San Baltasar, celebrada antes de manera espontánea y estudiada en forma monográfica por Goldman (1997). También se celebran llamadas el Día del Patrimonio, el 12 de octubre, el Día Nacional del Candombe, establecido el 3 de diciembre por ley de 2006.

Las descripciones del candombe disponibles en la bibliografía son varias, desde las pioneras de Lauro Ayestarán (1953) y Paulo de Carvalho Neto (1955). Aquí nos referiremos a la publicada por Goldman:

> Los tambores son tres: chico, repique y piano, y la agrupación de éstos multiplicados equilibradamente forma una batería o "cuerda" de tambores. Los tambores "chico" son los que producen el sonido de mayor altura, con menor tamaño, diámetro y grosor de lonja, y realizan un toque sostenido con un golpe de mano y dos de palo. Los "repique" son los de tamaño y altura de sonido medio y realizan un toque improvisado que tiene como base recurrente la alternancia de golpes de mano y palo sobre una fórmula rítmica sintetizable en la síncopa menor, y los tambores "piano", los de mayor tamaño y altura de sonido menor, cumplen el rol de "base" de la "llamada" (Goldman, 2010, p. 168).

Los tambores afrouruguayos – llamados también tamboriles – pueden clasificarse, según Hornbostel y Sachs, como instrumentos mixtos. Por un lado, son predominantemente membranófonos de golpe directo, tubulares, en forma de barril, de un solo cuero, con el extremo opuesto abierto, interpretado en su expresión tradicional en juego; con parche clavado, tensado por fuego – las fogatas prendidas tradicionalmente con papel de periódico le dan una dimensión ritual - , aunque cada vez más se utilizan tensores de metal. Pero cuando se interpreta el toque llamado "madera", los tambores son utilizados como idiófonos de golpe directo, tubos de percusión en juego. El parche de cuero tradicional, de factura artesanal, es reemplazado en ocasiones por parches comerciales de material sintético, y, como hemos registrado en trabajo de campo, por placas de rayos X.

4 Cfr. el último Reglamento aprobado para Montevideo, 2020, en http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/570-19-8000; el específico para "comparsas lubolas" del Departamento de Salto, al norte del país, en https://www.salto.gub.uy/acerca-de-salto/noticias/item/6841-reglamento-de-concurso-local-decomparsas-lubolas-de-salto-2020.



Figura 2. Construcción de tambores.
Barrio Sur, Montevideo.
Fotografía: Antonio Díaz.



Figura 3. Cuerda de tambores,
Montevideo.
Fotografía: Antonio Díaz.

Los tambores salen en "llamadas", término que designaba el vínculo de grupos de diferentes barrios, los que tenían y conservan sus particularidades de interpretación, actualmente algunos denominados -no sin conflicto- "toques madre"; hoy el término también se utiliza en el sentido de llamar al público. En el caso del desfile oficial inserto en el Carnaval de Montevideo, es el nombre oficial del evento: "Desfile de Llamadas".

> Las "llamadas" o "salidas de tambores" comienzan habitualmente alrededor de las 19 horas, o sea, con los últimos vestigios del día, y finalizan bastante avanzada la noche. Se reúnen frente al domicilio de una persona importante o de prestigio para la comunidad y, después de que se templan los tambores, se da comienzo a la procesión. Tras afinar los tambores, comienza el recorrido de la "llamada", que permanece fijo […]. EL regreso se cumple por el mismo trayecto, en sentido inverso. La cuerda de tambores y su séquito se comporta como una masa compacta y móvil, apropiándose del espacio y del tiempo, ocupando la calle y la vereda […]. La "llamada" comienza con el toque de "madera"[5] que en un principio es realizado por todos los tambores y luego pasa a ser patrimonio de los "repiques" que lo alternan con sus "repicados". Esta "madera" – cuya fórmula más recurrente coincide métricamente con la clave 3:2 del son cubano-, es la que da el tempo de arranque, cumpliendo también una función de referencia rítmica para todos los demás tambores (Goldman, 2010, p. 169).

La característica más saliente del candombe, en cuanto polirritmia, reside en los diálogos internos, con estructura de llamada y respuesta, lo que Ayestarán denominó "conversación de

5 En el que el instrumento actúa sólo como idiófono de golpe directo.

tamboriles" en la primera referencia bibliográfica sobre este rasgo fundamental (1967)[6]. La transcripción de esta polirritmia ha sido abordada de una manera básica por el propio Ayestarán (1953), y con meticulosidad por Ferreira (1997), en un estudio pormenorizado para los tres tambores que la elaboran, y con herramientas computacionales por Nunes *et. al.* (2016) y Jure y Rocamora (2018).

La comparsa en desfile complementa este núcleo musical con los diferentes personajes, que se fueron incorporando a lo largo de siglo XX, ya con finalidad claramente espectacular y componentes dramáticos. Los hay de carácter (casi) individual, la *Mama Vieja*, que alude a las esclavas coloniales; el *Gramillero*, vinculado con rasgos de chamanes africanos; el *Escobero* que exhibe habilidades de malabarista, como también lo hacen los *portaestandartes*; las *vedettes*, los bailarines que las acompañan, los *portatrofeos* que exhiben medialunas y estrellas que aluden claramente al carácter islamizado de varias culturas africanas presentes en el Río de la Plata; por último, los *portabanderas*, que abren el camino a cada grupo. Los integrantes colectivos son los intérpretes de tambor y las bailarinas.



Figuras 4 a 7. Personajes de la comparsa: Mama Vieja y Gramillero (Montevideo); portabandera y portatrofeos (Salto).
Fotografías: Antonio Díaz.

6 https://www.youtube.com/watch?v=p1xizvspSQA con fattoruso

Escena cultural del candombe

El desfile de una comparsa tiene elementos claramente teatrales, en especial en el desempeño de los personajes dramáticos de mayor antigüedad. Estos elementos se profundizan en otra de las manifestaciones, para las que hasta el momento no se dispone de bibliografía -con excepción de un trabajo que atiende sólo los aspectos teatrales (Gortázar, 2016)-: el espectáculo que, cada año, presentan las comparsas, que son seleccionadas en el Concurso Oficial, en el Teatro "Ramón Collazo", escenario al aire libre asociado históricamente al carnaval montevideano. Me detendré en esta manifestación, precisamente por la ausencia de reflexión sobre ella.

El Reglamento vigente sobre este espectáculo establece que:

> Cada propuesta podrá optar por la recreación de los orígenes africanos y su ancestralidad, podrá basarse en la actualidad, en argumentos que transcurrirán en el tiempo o en fantasías que se nutran del candombe. En todos los casos deberán valorarse las propuestas candomberas, al mismo tiempo que la calidad artística en los rubros correspondientes, respetando siempre la línea argumental de la propuesta. El argumento será original y las letras y músicas inéditas. Tendrá un principio, desarrollo y fin claros y definidos, poniendo énfasis en la comprensión del mensaje transmitido al público. La musicalidad en la comparsa abarca desde lo rítmico, hasta lo coral, pasando por la orquesta. Los tambores podrán utilizar tensores, pero queda expresamente prohibida la utilización de parches de nylon o similares. Se podrán incorporar todos los instrumentos de percusión que la propuesta musical requiera. El conjunto musical podrá estar integrado con un máximo de siete músicos, manteniendo en los arreglos musicales un concepto candombero y no basado en las formas de sonar caribeñas, tropicales u otras. Esto no quita que puedan realizar arreglos con diferentes influencias o fusiones siempre y cuando la propuesta lo requiera. Las propuestas musicales deberán tener en cuenta la forma de cantar de los coros de comparsa, con canto solista y respuesta del coro[7].

Como puede apreciarse, las autoridades departamentales y la asociación que representa a las autoridades privadas del Carnaval establecen aquí condiciones que evidencian la tensión entre una valorada "ancestralidad" y las posibilidades dramáticas del que podríamos llamar "candombe de desfile", para lograr un espectáculo que debe presentarse con una hora de duración. El cuidado de la tradición del instrumento y del ritmo de origen africano cede ante las necesidades de desarrollo teatral y musical. Las comparsas han respondido a este requerimiento con muy diferente nivel, asociado muchas veces a sus posibilidades económicas. Como ejemplo de profesionalismo y de capacidad de desarrollo argumental puede consultarse el espectáculo ofrecido en el Carnaval 2020 por una comparsa de marcado prestigio, Yambo Kenia[8].

7 http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/570-19-8000

8 https://www.youtube.com/watch?v=F-1_NqAY0Dg&t=429s



Figura 8. Comparsa Yambo Kenia, presentación en el Teatro de Verano "Ramón Collazo", Carnaval 2020: "En el caserío de los negros, la venta de esclavos comenzó…"[9]

Al respecto, analizaré algunos aspectos del espectáculo de la comparsa "Mi morena" en el carnaval 2018, denominado "Rey del Candombe"[10], en el que puede apreciarse esa tensión entre la ya mencionada "ancestralidad" y la búsqueda de actualidad. Me interesa señalar varios aspectos: la intersección con otros géneros carnavalescos, como la murga de origen hispano y la revista; la inclusión de otros géneros musicales además del candombe, como el rap (en cierta manera trasgrediendo el Reglamento ya citado), y los temas de actualidad -desarrollados también por otros tipos de conjuntos, como la murga y los humoristas-; la violencia de género; y los problemas de la globalización, entre otros. Aquí, los textos cantados vinculan todas estas características.

La cuna del candombe
por sus calles celebrarán
los barrios Sur y Palermo
a la comparsa recibirán.
La fiesta ya se va armando
con toda su tradición
los vecinos se acercan
para seguirlos todos al son.
Miles de sensaciones
con rebeldía y mucha pasión,
son las llamadas y el cuerpo
nos vibra de emoción.
Con el toque de la comparsa

9 Disponible en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=F-1_NqAY0Dg&t=1000s
10 Disponible en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=E-bMeLtp2o8

que por la libertad luchó
pues son sonidos urbanos
de una nueva generación.
Candombe para todos
sin raza ni distinción
"Mi Morena" los canta
al ritmo de su tambor.
[…]
Candombe globalizado
Por intermedio de un celular
Candombe globalizado
Por internet tú lo encontrarás.

En gran parte de la presentación las máscaras, la pintura facial y abundantes referencias en los textos aluden a elementos africanos. Las culturas africanas son también idealizadas como una única manifestación cultural, y se dan elaboraciones propias del grupo sobre la simbología que porta la comparsa afrouruguaya.

El candombe canción

Por otra parte, el candombe canción, es decir, con la estructura de la canción de estrofas y estribillo, se desarrolla tempranamente en el siglo XX, integrándose al complejo de géneros vinculados al tango, la milonga, incluso el vals, interpretado por las orquestas llamadas "típicas" en la región del Río de la Plata, con sonido de instrumentos de cuerda de arco y piano, también bandoneón. Los primeros candombes se grabaron en Buenos Aires. En el concurso (1944) que organizó el estudio de grabación Son d' Or (actualmente Sondor), el primero de Uruguay, para iniciarse como sello discográfico, el candombe de este tipo aparece entre los temas ganadores (Fornaro, 2007). Algo después el candombe es asumido por cantantes de tango y milonga que se acompañan con guitarra, como es el caso de Alberto Mastra [Alberto Mastracussa], cuyo *Candombe federal* (1937) estaría en los inicios de esta corriente. En la investigación sobre Mastra (Fornaro, 2013)[11], figura fundamental de la música popular uruguaya de la primera mitad del siglo XX -pero también compositor e intérprete de amplia presencia en los países caribeños- hemos reflexionado sobre el intenso sincretismo entre géneros que suelen pensarse como lejanos -cuando no como compartimentos estancos- y que los cantores populares reunían en su repertorio interpretado en boliches, mercados y otros ámbitos de la vida del proletariado. Mastra vincula en su repertorio *canzonetta* napolitana, habanera, tango, milonga bailable y milonga campesina, candombe, milongón (definido frecuentemente como "candombe lento").

11 *Itinerarios*. Disponible en Spotify: https://open.spotify.com/album/6T4kVWDOD7WMsiwrfPyw7m?si=taGQO_XLToGiUbK7Pg4Xpw&dl_branch=1=. También existe otra antología publicada por el Sello Ayuí, Con Permiso: https://open.spotify.com/album/3wtu6LoJhTiGoycx54VC8I?si=XmuNOW9kQHujax2FsYbx-Q&dl_branch=1

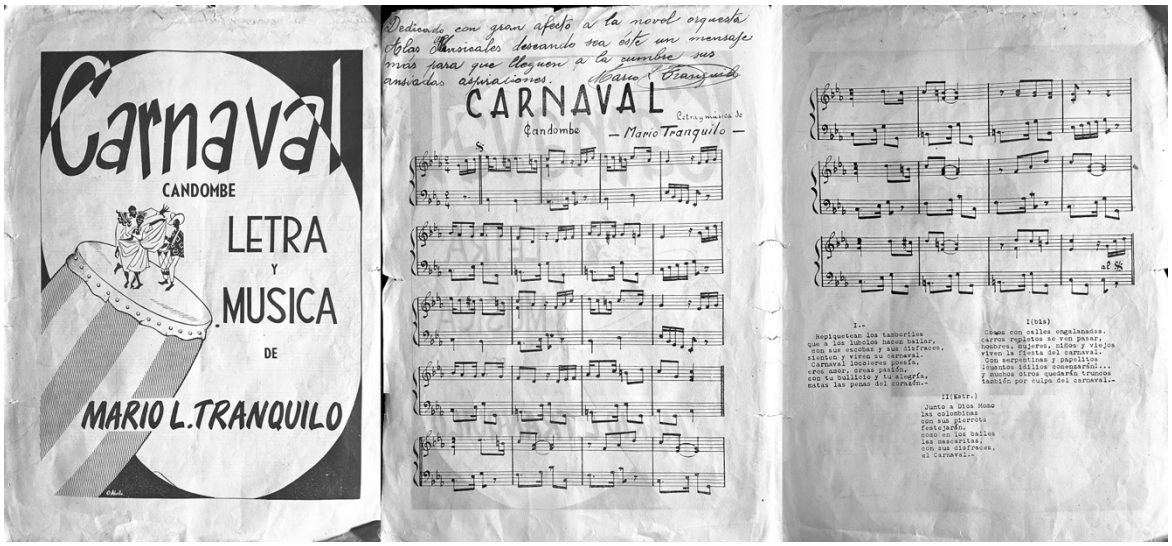


Figura 9. Partitura de *Candombe de carnaval*. Texto y música de Mario L. Tranquilo, editado en Montevideo, s/f. Archivo Marita Fornaro.

La tradición del candombe interpretado en guitarras se propagará en la década de 1960, con el dúo Los Olimareños, entre otros. Para poner un ejemplo, el candombe '*Ta llorando* (José Luis "Pepe" Guerra), pasó a ser una especie de himno sobre los sentimientos de los exiliados durante el período de dictadura cívico-militar que sufrió Uruguay entre 1973 y 1985[12]. Aquí,la guitarra, actúa como instrumento mixto, ya que se golpea su caja.

Una nueva expresión se desarrolla desde fines de la década de 1960, con el llamado "candombe-beat", un término gestado en el ámbito del grupo *El Kinto* para aludir a un género de fusión con la música beat, de pleno auge en el momento, y cultivado también por *Totem*, una de las bandas más importantes de la época. En ella incursionaron músicos protagonistas de la música popular de la década de 1970, como Rubén Rada, Hugo y Osvaldo Fattoruso, Eduardo Mateo, Urbano Moraes, Mike Dogliotti[13]. El candombe canción continúa su evolución hasta la actualidad. Hugo Fattoruso puede considerarse la figura que atraviesa toda su evolución, con notoria producción hasta hoy en día en diferentes formaciones y caminos estéticos[14].

El cuerpo en el candombe

Desde otro aspecto, la experiencia de la música de candombe y sus manifestaciones espectaculares es profundamente física, corporal, aspecto del que se ha ocupado Sergio Marcelo de los Santos (2018). Es el cuerpo vivido, la corporeidad a partir de la corporalidad (Pelinski, 2005). En primer lugar, en las pequeñas calles de los barrios donde tiene lugar el Desfile de Llamadas

12 Disponible en Spotify: https://open.spotify.com/track/2olgGyKERI98ClsA2t6fKO?si=3f7a90e4cce64cde

13 Sobre el movimiento beat en Uruguay, *cfr.* Peláez 2003 y 2004.

14 Un buen ejemplo de la fusión de manifestaciones del candombe que ha logrado Hugo Fattoruso puede apreciarse en el tema *Se abre el portón*, disponible en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=sqXXLdb5nWQ

carnavalesco, los desfiles institucionalizados o las llamadas barriales, de vecinos -más o menos espontáneas- el sonido de la cuerda de tambores se siente físicamente, en la vibración de los propios cuerpos de intérpretes y público; se vive sin barreras físicas que los separen, en el grupo, que se forma alrededor de una comparsa cuando está por salir, cuando circula, cuando termina su toque. Los cuerpos son protagonistas, desde la sangre de un intérprete sobre la lonja de un tambor hasta el erotismo del cuerpo semidesnudo de las bailarinas, a centímetros del "espectador". Por otra parte, los cuerpos, con el vestuario, se transforman en historias condensadas: de un pasado africano, de un pasado colonial, de modernidades que ya no son tales, de actualidad. De ahí la importancia de la vigencia del vestuario de los distintos personajes que aparecen en el desfile, de ahí la búsqueda de la magnificencia de las plumas y los brillos de purpurina de vedettes y bailarinas/es.

Con los cuerpos como protagonistas aparecen, con fuerza, los roles de género. El tambor ha sido instrumento exclusivamente masculino hasta poco tiempo atrás, y lo es todavía en las circunstancias de concurso. El baile es femenino, salvo en los casos de figuras masculinas destacadas que muestran ostensiblemente su homosexualidad. La influencia de la revista musical (sobre todo en su expresión argentina) y del cabaret, es evidente; de estos ambientes llegaron al carnaval algunas de las personalidades más destacadas del siglo XX, como la vedette Marta Gularte. Al respecto, anota De los Santos:

> También es tema inexplorado la presencia de lo *queer* como categoría estética y como presencia indiscutida desde los orígenes. Podría pensarse para el caso de mujeres y hombres homosexuales una "segunda vida" bajtiniana: el pasaje de la invisibilidad al destaque. La danza del candombe, libera, puede ser caracterizada como femenina en la medida que sus movimientos implican "contorneos" en cuyas evoluciones pueden expresarse también sensibilidades de género (2018, p. 17).

Un año después, Álvarez Nazareno publica un artículo donde reivindica, en primera persona, la situación de la comunidad LGBT que ha integrado históricamente las comparsas (2019).

De la presencia femenina y de los conflictos de género en el candombe se ha ocupado Miquel Gené, en un trabajo que vincula el candombe uruguayo con el que se practica en Barcelona, resultado de la emigración:

> En el año 2008 una comparsa femenina de candombe participó por vez primera en el Desfile de Llamadas. La composición de esta comparsa, llamada La Melaza, representaba perfectamente dónde se encuentra el conflicto de género en el candombe. El espacio exclusivo para las mujeres en La Melaza se daba en los tambores. En los otros espacios (portaestandartes, bailarines, personajes típicos, banderas, maquilladoras, etc.) la composición era mixta, reproduciendo en todos ellos los patrones sexistas impuestos por la tradición. Especialmente chocante fue ver como en una comparsa con unas reivindicaciones feministas tan fuertes, seguía manteniendo la figura de la bailarina femenina (y con poca ropa) como reclamo sexual. (2009, pp. 45 – 46)

Interesa la mirada de Gené respecto a género y corporalidad:

> El aporte que La Melaza ha hecho al candombe no se limita, sin embargo, a introducir a la mujer en el espacio de la comparsa que tradicionalmente está reservado para el hombre. La cuerda de La Melaza proporciona, seguramente por su condición femenina, una aproximación totalmente distinta al candombe. Esta aproximación se refleja y se construye, en gran medida, a través de la corporalidad de las tocadoras. Como veíamos anteriormente, la corporalidad en el toque en la comparsa de candombe viene marcada por una expresión seria y una concentración hacia dentro de la comparsa. En La Melaza estos códigos quedan subvertidos. La corporalidad de la cuerda es distinta a la de las comparsas de hombres, mostrando caras sonrientes, miradas de complicidad entre las tocadoras y una fuerte comunicación hacia el exterior de la comparsa. De este modo, vemos como a través de modificaciones de los movimientos estéticos (Peñalba, 2008), la cuerda de La Melaza pone en cuestión y modifica el nivel ideacional tradicional del candombe, marcado, como veíamos, por un sentimiento de lucha y resistencia. (2009, p. 46)

Por su parte, Manuela Rodríguez se ha detenido en el análisis de lo que llama "reflexividad corporizada" en el candombe; su estudio se centra en las bailarinas afrodescendientes que participan en las llamadas, en "un espacio-tiempo intermedio entre el ritual y el espectáculo" (2008, p. 2). Desde otro enfoque, pueden considerarse los diferentes tipos de llamadas como rituales cívicos, como lo serían las ceremonias de las Salas de Nación, probablemente entroncadas con las que describe Ayestarán según los modelos aún vigentes en Brasil.

Rodríguez hace una lectura centrada en el empoderamiento de la mujer que -aunque marginada, estigmatizada racialmente, en la pobreza-

> se presenta, a partir de su danza, como complemento del hombre, de su tambor; rebelde y desafiante ante el mandato masculino de no participar en las comparsas; sensual, pasional ante la danza, capaz de darse su lugar en ese ambiente considerado a veces "viciado". La vedette, a su vez, es definida como "guerrera, de cuerpo fuerte, seductor, capaz de 'llevarse al hombre por delante'. En este esquema la Mama Vieja es vista como maternal, y las "bailarinas afro", -categoría no existente en el reglamento y ausente en la mayoría de las comparsas – son "portadoras de la sabiduría 'ancestral y africana (2008, pp. 4 y 5).

Rodríguez atiende exclusivamente a las bailarinas de ascendencia africana.

Los trabajos de Goldman y Ferreira no consideran el componente de género de manera explícita; Ferreira, al hablar de un "ethos guerrero", reafirma el carácter absolutamente masculino del candombe en el contexto de llamadas. Los dos investigadores, de manera implícita, se adhieren a la mirada basada en el concepto de "ancestralidad" y acotan el universo desde una perspectiva racializada. Sin embargo, no se problematiza el "blanqueamiento" del candombe, evidente en cualquiera de las expresiones actuales del candombe.



Figura 10. Rosa Luna, una de las vedettes más populares del Carnaval uruguayo. Desfile inaugural del Carnaval, Avenida 18 de Julio, Montevideo. Foto: Marita Fornaro Bordolli.

Territorialidad e institución en el candombe

En cuanto a la evolución de los territorios del candombe, una importante dispersión del mismo se dio desde fines de la década de 1960, profundizada durante el ya período dictatorial, motivada sobre todo por la demolición de las viviendas colectivas. En ese período, la Fiesta de las Llamadas adquirió carácter contestatario, y se produjeron incluso enfrentamientos con asistentes en algunas de sus ediciones, como la de 1978.

Un tema importante a señalar es el de las manifestaciones del candombe en las regiones de frontera con Brasil, o de influencia brasileña, la cual se aprecia en toda la región al norte del Río Negro. Picún (2015) señala las tensiones entre la música brasileña, especialmente la samba, y los grupos que intentan organizar comparsas de candombe en las ciudades fronterizas. ocuparemos este tema más adelante, al tratar el carnaval de la ciudad de Artigas, en el departamento más al norte del país.

Finalmente, es necesario anotar algunos aspectos de los diferentes procesos de institucionalización del candombe desde los poderes nacional y departamentales. Un primer momento tiene un punto de inflexión en la ya mencionada inserción de las comparsas en el carnaval, decisión que las acota a un hecho puntual de carácter anual y profundiza los aspectos de "puesta en escena de lo popular" con fines de espectáculo, sujeto a escenarios y utilización con fines turísticos. Un segundo momento, de fuerte institucionalización, está constituido por las acciones que conducen a la declaración del candombe como patrimonio cultural del país por la Ley N° 18.059, de 20 de noviembre de 2006, y a la inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, en 2009[15]. Estas acciones desencadenaron procesos de intervención desde el Ministerio de Educación y Cultura, como el Proyecto «Relevamiento histórico del Patrimonio Cultural Inmaterial – Elemento Candombe» y la publicación de un Informe técnico, *Patrimonio vivo del Uruguay Relevamiento de Candombe*

15 https://ich.unesco.org/es/RL/el-candombe-y-su-espacio-sociocultural-una-practica-comunitaria-00182

(Ruiz *et al.*, 2015), que incluye recomendaciones sobre la realización de talleres de enseñanza del candombe (Picún, 2015, p. 157), enfoque que supone una formalización de la enseñanza de una manifestación cuya extinción no es considerada por ninguno de los actores, y que se focaliza en el concepto de "toques madre", los de los barrios originarios, concepto que ha sido muy discutido en la bibliografía posterior. En resumen, los procesos de institucionalización son variados, complejos, y continúan hasta la actualidad, cada uno de ellos con aceptaciones, entusiasmos y rechazos de protagonistas y destinatarios.

4. Deidades viajeras: la presencia africana en los cultos de procedencia brasileña

Los cultos afrobrasileños han estado presentes en Uruguay desde las primeras décadas del siglo XX, entrados al país desde la frontera terrestre con Brasil. La academia se ocupa de ellos tardíamente, con la excepción del trabajo de Lauro Ayestarán, quién los incluye en su "Cancionero Norteño" al sistematizar las músicas de transmisión oral en Uruguay (1967).

La primeras investigaciones centradas en los aspectos religiosos de los cultos son de carácter general y descriptivo (Moro y Ramírez, 1981); cuando hay referencias a la música, carecen de rigor (Pallavicino, 1987). Nuestra investigación sobre música y danza de estos cultos fue iniciada en 1977[16], y retomada en 1985, fecha a partir de la cual se realizaron trabajos de campo por varios años, hasta principios del siglo XXI. Otros estudios antropológicos, de variado enfoque, son: Renzo Pi Hugarte (1998) y Teresa Porzecanski (1994; 2007). Hugarte cita fechas muy tempranas para comienzo de los cultos, con un caso excepcional en la ciudad de Artigas, en la frontera norte del país, en 1936, y un primer templo de Umbanda en Montevideo en 1942, mucho antes de la difusión de los cultos en el país, hacia finales de la década de 1960 (1998, pp. 32-35).

Respecto a las tipologías simbólicas y formales de los cultos afrouruguayos de origen brasileño, no hay entre los fieles una uniformidad en el núcleo de creencias, hecho que se corresponde con una religión sin autoridades centrales. Esto determina un sistema muy abierto y en continuo proceso de reelaboración, incluso con producción de mitología. Cada templo se apropia de mitos y ritos, prioriza ciertas entidades míticas y ordena la relación entre mundo sobrenatural y mundo cotidiano siguiendo en general el *corpus* de creencias llegado desde Brasil, pero según la guía de su jefe/a, el *pãe* o *mãe de santo*. Cada templo debe tomarse como un estudio de caso, y las características del mundo mítico establecido, así como las vinculaciones con música y danza, pueden variar bastante de un grupo de fieles a otro. Muchos jefes de culto tienen una relación de aprendizaje, iniciación y en ciertos casos dependencia espiritual con centros de ciudades brasileñas fronterizas, con Porto Alegre e incluso Río de Janeiro y San Salvador de Bahía. Es frecuente la defensa de una determinada "pureza" de creencias y prácticas respecto a centros de Brasil e, incluso, una preocupación por obtener datos de cultos africanos.

16 En todos los casos, con el antropólogo Antonio Díaz.

Sin embargo, los cultos conservan el intenso sincretismo que los caracteriza en Brasil; sobre una base de creencias perteneciente a la religión yoruba, aparecen elementos bantú, del catolicismo popular europeo, de cosmovisiones indígenas brasileñas, que incluyen prácticas religiosas y chamánicas, y de corrientes espiritistas. Por otra parte, se asumen muy diferentes modalidades en cuanto a socialización: desde la devoción de carácter personal de muy laxa relación con algún centro religioso, los rituales desarrollados en casas de culto, hasta fiestas públicas para Iemanyá (Fornaro, 1994).

En el largo período transcurrido desde nuestras primeras investigaciones hasta el inicio del siglo XXI, los cultos estudiados pasaron del esoterismo al conocimiento cotidiano de su existencia y al reconocimiento de la sociedad en cuanto religión, con algunos aspectos sobresalientes, como el culto a Iemanyá, deidad yoruba a la que incluso se le ha dedicado un monumento sobre la costa del Río de la Plata. La cosmovisión que sustenta los rituales es de extrema complejidad, debida a los fuertes procesos de sincretismo y a la libertad de elaboración. Los creyentes uruguayos reconocen, en general, tres "líneas de religión" identificadas como "línea de nación", en la que se incluyen los *orixás* de origen africano (Iemanyá, Ogum como los más populares); "línea de caboclos" o *umbanda*, formada por los mensajeros de los *orixá*s, por los *pretos velhos* o espíritus de esclavos muertos y por los *caboclos* o entidades de origen indígena; y "línea de Exú" o *quimbanda*, integrada por las diferentes manifestaciones de este *orixá* de origen yoruba, a grandes líneas identificado como el demonio cristiano.

Posesión y trance

Un rasgo caracterizador de este complejo religioso es la importancia de los estados de posesión protagonizados por algunos fieles en su papel de *médium* de las distintas jerarquías de entidades míticas. De acuerdo con la clasificación clásica de Rouget (1980), en estos ritos se da posesión y no éxtasis, ya que no se presenta inmovilidad, silencio, contexto solitario ni disminución de las percepciones sensoriales; sino un intenso movimiento corporal, ambiente con estímulos sonoros, experiencia en compañía, sobre-estimulación sensorial, amnesia y estados de crisis. El trance se asocia, en la mayoría de los casos, con dos tipos de contacto con un más allá: chamanismo y posesión. Las descripciones de Rouget para el fenómeno de la posesión se ajustan a los cultos nigerianos – citados incluso como ejemplo por el propio investigador – que dan origen a las religiones afroamericanas.

La complejidad de este universo mítico y ritual incluye también las concepciones respecto a los estados de posesión. En algunos de los templos donde se investigó, en los niveles altos de las jerarquías, encontramos la diferenciación entre dos tipos de posesión: una "incorporación" en los rituales de umbanda y quimbanda, y una "ocupación" en la "línea de nación". En el primer tipo, la entidad mítica se "acopla" al espíritu del *filho* (hijo) que la recibe; en el segundo, el espíritu ocupa totalmente su cuerpo físico. En todos los casos la música es imprescindible. Incluyo aquí la descripción de un creyente a quien acompañamos en su proceso de ascenso hasta la categoría de *pai de santo*.

> Tenemos la ocupación de Iemanyá el *orixá*, que ahí sí, realmente es la manifestación… no de Iemanyá *orixá* verdadero, energía verdadera, porque ningún ser humano aguantaría la

> irradiación. Ahí ya tendríamos que hablar de cómo se organizan los planos astrales y todo eso. Pero sí vendrían a ser partículas de Iemanyá. Empezando, la incorporación de Iemanyá *orixá* en general es hacia atrás. Es muy importante para saber qué *santo* es, como "cae" al hijo, cómo entra al hijo… Y ¿por qué te hablaba de ocupación? Porque supuestamente el *santo* entra desde acá, desde la cabeza, entonces lo primero que toma es la mente del hijo. El *caboclo* entra sobre los hombros. Por eso se dice que se incorpora, porque no toma totalmente la mente. Se supone que la casa verdadera del *orixá* es el centro de nuestra cabeza: ahí reina el *orixá*. El *orixá* Iemanyá lo primero que hace cuando llega ante un hijo es tirar la cabeza hacia atrás, y el hijo queda como flojo (Autor en anonimato, entrevistado en 1992).

Como puede apreciarse, la clasificación *emic* de las entidades míticas está relacionada estrechamente con aspectos de movimiento corporal; más aún, esos movimientos permiten identificar la entidad que ha "bajado" al médium. Por otra parte, no sólo se reconoce una inmensa variedad de entidades míticas de diferente categoría, que pueden tomar posesión de un *filho de santo* (hijo de santo) sino que, además, esas entidades -en especial los *orixá* de origen yoruba- pueden tener diferentes "estados". Por ejemplo, el *orixá* Iemanyá puede manifestarse en tres estados, que corresponden a diferentes etapas del ciclo vital: Iemanyá Bosí es la más joven; reina donde las olas pechan con las rocas; Iemanyá Bomí, ya adulta, domina dentro del mar, pero sobre las aguas; Naná Burucum es el estado correspondiente a la vejez; vive en el fondo del mar, donde está el barro, donde hay chatarra y seres en descomposición.

5. Música, danza y elementos de dramatización en los cultos afrouruguayos

La música es imprescindible en los rituales que hemos investigado; sin ella no hay comunicación con las entidades míticas ni trance. Esta música incluye el canto ritual: monódico, a solo; o en coro, a veces en estilo responsorial. También puede ser *a cappella* o estar acompañado por los instrumentos rituales. Siendo así, estos incluyen, en primer lugar, membranófonos: los llamados atabaques y los tambores de religión. Para algunos intérpretes, el atabaque es cónico y se coloca debajo del brazo para su ejecución, mientras que el tambor de religión es cilíndrico, y se toca ubicado entre las piernas. La morfología varía mucho de un lugar de culto a otro. Las membranas pueden ser una o dos, y los sistemas de sujeción varían: aros, distintos tipos de encordado. Por otro lado, los dos idiófonos fundamentales son la *agê y la adjá* o *sineta*. La primera está constituida por una calabaza recubierta con una red de hilos de algodón, plástico o alambre blando, con semillas y/o cuentas de colores, enhebradas en toda la longitud de la malla o en sus intersecciones. Según su modo de ejecución puede ser idiófono de golpe o de frotación; en algunos casos, la calabaza o su sustituto -un coco, por ejemplo- presenta muescas, lo que transforma el instrumento en un idiófono de golpe indirecto de raspadura. Por su parte, la *adjá* o *sineta* es una campanilla de bronce, de factura comercial, o bien un *agogó*, campana artesanal de latón, generalmente doble, sin badajo. Hemos registrado también marcos con placas enfiladas de metal, a la manera de los panderos, pero sin membrana.



Figura 11. Músicos de un templo en performance pública, Playa Ramírez, Montevideo, 1991.Foto: Marita Fornaro Bordolli.

Los membranófonos son uno de los inductores fundamentales del trance. El tamborero debe estar atento a las señales del jefe del templo, en relación a la inminencia de un trance, y muchos de ellos son también *pujadores*, es decir, cantan los *pontos* de cada entidad que se manifiesta. Esto puede complementarse con dibujos que se hacen en el suelo en el momento en que una entidad "desciende", los llamados *pontos riscados*. Este universo estético se complementa con la vestimenta, todo un mundo de símbolos que incluye también tocados y accesorios.

Danza

Es notoria la ausencia de estudios sobre la danza ritual en Uruguay. No hemos ubicado bibliografía posterior a nuestra investigación (Fornaro, 1994, 2012, 2014). La danza ocupa un lugar central en los ritos registrados, y presenta siempre un carácter espectacular, ya sea dirigido a los fieles, ya sea dirigido al público en una fiesta como la de Iemanyá, celebrada en varias playas cada dos de febrero, pero especialmente en la Playa Ramírez de la ciudad de Montevideo, a la que acuden miles de espectadores -este evento ha evolucionado a lo largo de las décadas, adquiriendo fuertes aspectos mediáticos; en la actualidad está incluido en la agenda turística de la ciudad capital del país-.

La danza puede ser grupal o individual, pero rara vez de pareja (y, cuando dos personas bailan juntas, no se da ninguna relación con el concepto de "baile de pareja", que caracteriza el baile profano de la cultura occidental del siglo XIX a XXI). Si bien muchas danzas son grupales, cada bailarín ejecuta su coreografía personal, que en muchos casos se relaciona con la entidad mítica recibida durante el trance de los participantes. Las coreografías tienen una función identificativa de las entidades que "descienden" a cada médium. Identificar la entidad mítica responsable del estado de posesión ocupa un lugar importante en los ritos que incluyen este tipo de trance. La identificación es imprescindible para determinar cómo dirigirse a la entidad, para desarrollar las conductas rituales correctas, llevar a cabo las ofrendas adecuadas, entre otros aspectos. Así, las coreografías individuales no corresponden a falta de interacción; en algunas de las "líneas" ceremoniales, cuando una entidad mítica se posesiona de sus *filos*, el resto de los participantes en la danza adoptan su gestualidad y su coreografía. Asimismo, cuando en la "línea de nación" cada

participante en trance adopta los comportamientos coreográficos de su *orixá*, constituyéndose éstos en un aspecto fundamental para su identificación por parte de los fieles. La gestualidad general y facial son elementos determinantes para esta identificación.

La correspondencia entre entidad mítica, coreografía y gestualidad depende de la línea de culto, de la entidad con la que se logra la comunicación, del "estado" de esa entidad y del tipo de trance ("ocupación", "incorporación").

Nuestra investigación se centró en el culto a la diosa Iemanyá, en el que cuando el *orixá* se hace presente se desarrollan, según nuestros registros, dos tipos básicos de danza: la correspondiente a Iemanyá joven y adulta, y la perteneciente a Naná Burucum, anciana.

> Iemanyá tiene dos danzas: una danza en que va remando sobre las aguas, donde se ve a los hijos que están con Iemanyá y a todos los santos alrededor, porque los *orixás* danzan haciendo los movimientos del *orixá* al cual se le está cantando [en este caso, del agua, al ser Iemanyá la diosa de este medio]. Por más que sea un Ogum que haya en el mundo, danza como Iemanya [...] El movimiento más importante en nuestra línea no son las piernas, sino los brazos, y es muy importante la ropa, porque, por ejemplo, la Iemanyá más moza, cuando va danzando, vos ves que va haciendo un movimiento como si fuera remando; puede llevar los puños cerrados, y haciendo un movimiento circular con los brazos, como si estuviera remando, o generalmente toman el vestido, y van remando con ese vestido. Es decir: Iemanyá es el agua misma, por lo tanto, lo que va haciendo es el movimiento que va sobre las aguas como si ella fuera remando.
>
> A Iemanyá se le regalan remos, y todo lo que tiene que ver con el mar significa ella misma. Entonces, ella va danzando y va haciendo con el cuerpo como un movimiento ondulante, y con los brazos, como que va girando, como que va remando, y muy lentamente; después como que las rezas empiezan a hacerse más rápidas, entonces se empieza a cantar para el otro pasaje de Iemanyá que vendría a ser para la Naná Burucum. Entonces, ya ahí suelta el vestido Iemanyá -los *hijos* de Iemanyá y todos los *santos*- y ya va haciendo un movimiento con las manos abiertas hacia afuera, como si fuera empujando, que significa que ya está dentro del mar. En general, ahí, quien llega en esas rezas, es la Naná [la Diosa anciana]. Los *santos* viejos son los únicos que llegan en su reza y danzan en su reza. Entonces, la Naná en general danza encorvada, debajo de un manto, los *santos* viejos lo llevan. Y cuando se enfrenta al tambor, la Naná danza agachada y hace el mismo movimiento de las manos, pero sobre la cabeza. Como es muy vieja, danza muy poco con los pies. Como la Naná es la madre de los *orixás*, la madre del mundo, vamos a decir, como que todos los demás le demuestran su respeto en ese momento. Y todos los demás danzan detrás de ella. (Autor en anonimato, entrevistado en 1992).

Sin embargo, cuando las deidades descienden al mundo de los hombres, se establece otra jerarquía: las *sereias*, mensajeras de Iemanyá, en la línea de Umbanda, usan un lenguaje corporal con sustanciales diferencias. Recogemos la descripción del mismo participante (quién prefirió mantener su nombre en anonimato):

> En general las *sereias* no danzan, sino que la gran mayoría se arrastran [...] Las *sereias* que están paradas giran con las manos abiertas con la palma hacia arriba y los brazos en ángulo recto, o entrecruzan las manos y las ponen sobre el corazón [también] pueden llevarlas como si apretaran una concha de mar, o como si tuvieran un caracol; o a veces inclusive ponen en forma de concha de mar las manos y se las llevan al oído. Otras veces, las que están sentadas, pueden bailar de dos maneras: tendidas sobre el piso, van girando sobre sí mismas, van rodando; o caen; aquí la *sereia* va empujándose con los pies, pone una pierna sobre la otra y se va empujando con los pies.

Este tipo de desempeño corporal lleva a cuestionarse las fronteras de la danza. Así, para algunos de los protagonistas, ciertos movimientos corporales no constituyen una coreografía, como podría interpretarse desde una mirada *etic*. Es el caso de los movimientos de las *sereias* de Iemanyá cuando reptan hacia el agua. Y aparece, también, el tema de las fronteras difusas y encontradas entre rito, teatro y danza. Los rituales registrados presentan, con frecuencia, una dramatización realizada en estado de trance.

Contexto y recepción

Otro aspecto a atender se refiere a los diferentes contextos de performance y recepción de estos ritos. En este sentido, encontramos un abanico de situaciones: el rito cerrado dentro de un templo, sin público, en el que la totalidad de los fieles intervino en la acción y en el que fuimos aceptados como testigos, en ocasiones con interdicción de registro; el rito abierto a fieles que no participan activamente, también en una casa de culto; y la acción pública, que, a su vez, puede ser individual -un fiel acercándose con su ofrenda a las aguas-, puede ser reducida en público -como registramos en la Playa del Cerro, en Montevideo (década de 1990)- o puede ser ofrecida conscientemente como espectáculo a espectadores ajenos al culto, que pueden llegar a ser miles. Este último es el caso de la fiesta de Iemanyá, el 2 de febrero, en Montevideo, que ha pasado a ser incluida en las atracciones turísticas de la ciudad. Pero también lo vimos en Valizas (2014), playa turística del Departamento de Rocha, en el este del país, ya sobre el Océano Atlántico, donde la fiesta incluye la intervención de pescadores del lugar y de la comparsa de candombe "La Valicera".

La participación individual o colectiva y la organización del espacio en los rituales desarrollados públicamente presenta características especiales para el culto a Iemanyá: hay ofrendas individuales a la orilla del agua, sacerdotes que atienden a fieles sin adscripción a un templo y grupos de diferentes templos que se identifican deliberadamente como tales. En este último caso, es frecuente que se construya un círculo con los propios cuerpos de los participantes, demarcando un umbral espacial entre el "nosotros" de los integrantes del grupo y la alteridad del resto, sean creyentes o espectadores ajenos al culto. El centro del círculo suele estar ocupado por el altar que se erige sobre la arena, donde se colocan elementos del culto y se depositan ofrendas (objetos, comidas), que luego serán ofrecidas a las aguas o, en el caso de Montevideo, las aguas del estuario del Río de la Plata, que es sentido como mar. Dentro de estos círculos es frecuente la caída en trance, con protección de los cuerpos de los fieles alrededor del médium. La danza puede darse en estos círculos, y también de manera individual, e incluso dentro del agua.

La investigación evidencia la centralidad de la danza en el ritual, por su capacidad de vincular mito y rito, entidades míticas y fieles que las reciben, ya que esas entidades son frecuentemente identificadas a través de gestualidad y danza. La acción ritual funciona no sólo en el nivel del significado y el símbolo sino también emocional y socialmente, y esta alta condensación de estados emotivos alcanza, irremediablemente, al investigador que participa, y plantea un aspecto más de las situaciones de colecta en campo. El riesgo es también sentido por el investigador: el de involucrarse en ritos con trance de posesión, el "entrar" en otras cosmovisiones, el registrar conductas que implican contacto con un "más allá" del protagonista en condiciones también anómalas (Fornaro, 2014). El riesgo asociado a la *performance* se aprecia en estos cultos en diferentes niveles respecto a la corporeidad, pues el cuerpo del *medium* "se juega" en estas circunstancias; a nivel de su psique también, "desplazada", "sustituida" – como ya establecí, no hay una posición única en los protagonistas sobre este tema - por la entidad que "desciende". El cuerpo permanece frente al investigador, modificado muchas veces; pero el trance, por lo menos en estos cultos, supone para el oficiante una ausencia de sí mismo, consecuencia de la presencia de la entidad mítica. Recordemos el *continuum* de situaciones diferentes que sobre este tema propone Rouget (1980). Como ha afirmado Milton Singer (1959), una *performance* es cultura encapsulada.

6. Nuevas fronteras: carnavales con escuelas de samba en la ciudad fronteriza de Artigas

Las *escolas*, o escuelas de samba están presentes en el carnaval de Montevideo desde décadas atrás, si bien no constituyen una categoría del concurso oficial. En las ciudades fronterizas con Brasil los carnavales las han incorporado desde la década de 1980. Ana Lecueder (2020, 2021) ha investigado las características de las escuelas del carnaval de la ciudad de Artigas, en el norte del país, y en especial la organización, características musicales e inserción social de una de las escuelas más reconocidas, Barrio Rampla.

Las cuatro escuelas de primera categoría, que compiten oficialmente y con apoyo del gobierno de la ciudad, tienen entre 800 y 1000 integrantes, en una urbe con aproximadamente 40.000 habitantes. Las integran muchos emigrados hacia otras ciudades, en particular Montevideo, que retornan durante el verano uruguayo para ensayar y participar en la elaboración de vestuario y carros alegóricos. En enero y febrero, las calles de los barrios populares de la ciudad parecen un fragmento de un barrio de una ciudad brasileña: la vida transcurre fuera de las casas, los tocados, los vestidos, todo se elabora de manera en gran medida comunitariamente. Lecueder (2020) ha estudiado en detalle la organización administrativa y social, sumamente compleja, pero de protagonismo familiar y barrial, que permite este despliegue. A partir de los conceptos de frontera y nación, esta investigadora da cuenta de las características de estos carnavales de frontera, con rasgos diferentes a pocos kilómetros unas de otras:

> En el caso de la frontera entre Uruguay y Brasil, se aprecia una marcada influencia de la cultura brasileña hacia Uruguay pero no a la inversa. En el caso concreto del carnaval, todas las ciudades uruguayas que están en la zona limítrofe con Brasil poseen

> manifestaciones con notoria influencia brasileña pero con características propias. Bella Unión, por su localización, limítrofe con Brasil y Argentina toma aspectos de ambas, las comparsas argentinas y las escuelas de samba brasileñas. Rivera festeja su carnaval con escuelas de samba y tríos eléctricos[17], Río Branco con cuerdas de tambores, escuelas de samba y tríos eléctricos, cantados tanto en portugués como español. (Lecueder, 2020, p. 537)

Las escuelas de Artigas siguen aproximadamente el modelo del carnaval de Rio de Janeiro, a su vez replicado en ciudades más próximas a la frontera uruguaya. La investigadora enumera sus principales componentes y organización en el desfile sobre la Avenida Lecueder de la ciudad, en una competencia auspiciada por el gobierno de la ciudad:

> Las escuelas se presentan en una sucesión lineal organizada: *Comissão de Frente*, abre el desfile, saluda al público y presenta el enredo; *Porta Bandeira*, muestra el estandarte de la escuela; las distintas alas con *fantasias*[18] brillantes alusivas a los distintos aspectos del *enredo*[19]; las *alegorías*, enormes carros decorados que resaltan determinados elementos del *enredo*; *Baianas*, con sus grandes vestidos, representan la tradición y continuidad de la escuela; *Mestre-Sala* y *Porta-Bandeira*, ondean la bandera de la escuela con su danza majestuosa y elegante; *destaques*[20], rivalizan con sus *fantasias* espectaculares llenas de color; la batería y *harmonia* de la escuela, protagonistas máximos de la presentación, catan el *samba-enredo* conduciendo a la escuela por la "avenida". El enredo es el elemento central de la presentación de la escuela, es una historia desarrollada mediante la danza, música y los aspectos plástico/visuales (2020, p. 123).

Los instrumentos que caracterizan la llamada batería, encargada de mantener la música durante todo el desfile, la integran cantantes, guitarra, cavaquinho; idiófonos - *agogó* y *chocalho* o *ganzá* – y membranófonos de golpe y de frotación - *cuíca, tamborim, repique, caixa, tarol, surdo de primeira, segunda e terceira*. Como puede apreciarse, los instrumentos reflejan la historia de los sincretismos de aportes europeos y afro-brasileños.

Finalmente, quiero volver al concepto de escena y a la vinculación de artes en las manifestaciones carnavalescas. En el caso del carnaval de Artigas, siguiendo el modelo del carnaval carioca, todo se vincula a partir del tema del *samba enredo* y su música: las figuras de los carros, los vestuarios, el desempeño de los músicos. Aquí, la ciudad no actúa como escenario en el sentido en que lo consideramos para el candombe montevideano, sino que los escenarios son móviles, en la más arcaica tradición llegada de la cultura greco-latina. Cada carro o *alegoria* narra una historia

17 Los tríos eléctricos aparecen en varios carnavales de Brasil, especialmente en Salvador de Bahía: un grupo musical realiza su presentación con repertorio de música popular, sobre un camión con un equipo de sonido con mucha potencia.

18 *Fantasías:* disfraces carnavalescos.

19 *Enredo*: tema sobre el que se desarrolla el texto para el *samba* con cuya música desfila la escuela.

20 *Destaques:* personajes destacados con protagonismo en el espectáculo visual.

vinculada a la narrativa central. Y también está presente la nostalgia de África, en los temas literarios y en las representaciones en tres dimensiones, incluso en la búsqueda en internet de datos sobre culturas africanas para representarlos en diferentes aspectos visuales. La ancestralidad se busca, nuevamente, en muchos casos mediada por la historia de la esclavitud brasileña.



Figura 12. Membranófonos de la batería. Escuela de Samba Barrio Rampla, ciudad de Artigas. Foto: Ana Lecueder.



Figura 13. Ala de bahianas, Escuela de Samba Barrio Rampla, ciudad de Artigas, carnaval Foto: Ana Lecueder.

Conclusiones

La escritura de este capítulo implicó una reflexión sobre la categoría "afro" en la música y la danza uruguaya, tanto a nivel diacrónico como sincrónico. Ampliar la mirada en este aspecto nos ha permitido otro enfoque sobre la manifestación más estudiada, el candombe, y también considerar otras expresiones musicales y dancísticas, sus relaciones con el propio candombe y su extenso camino hasta llegar a formar parte de una cultura afrouruguaya. Algunos aspectos centrales en lo expuesto son los siguientes:

1.- Los conceptos de territorio y frontera son cruciales para situar las manifestaciones profanas y religiosas de música y danza afrouruguayas. Los territorios evolucionan de manera marcada para el candombe, con intervención de circunstancias políticas que lo amenazan y lo obligan a la dispersión desde los territorios históricos y simbólicos. Destaca la centralidad de Montevideo: en el candombe, como lugar originario del sincretismo que da origen a la expresión asociada a la identidad nacional; en el caso de los cultos y las escuelas de samba, como urbe receptora de prácticas que, en muchos casos, acompañan el prolongado fenómeno de migración interna en un país donde la población se concentra en su capital y en las regiones fronterizas con Argentina y Brasil.

En cuanto a las fronteras, en esta investigación adoptamos un criterio polisémico, que abarca lo geográfico, pero también considerando aquí fronteras lingüísticas y culturales. Como ha señalado Grimson (2000), la construcción social de las fronteras implica que no hay un trasvase equitativo de elementos culturales entre dos regiones o países; en el caso estudiado, es notorio el predominio de los aportes brasileños en territorio uruguayo.

2.- El candombe ha sido definido como un macrogénero musical, pero no investigado como tal; son escasas las referencias a sus vertientes, más allá de la comparsa carnavalesca en cuanto expresión musical. Hemos sintetizado lo investigado sobre esta vida musical del género, pero debe anotarse que, más allá, el candombe tiene un conjunto de coreografías, hecho que complejiza la definición de su danza.

3.- En las diferentes manifestaciones se ha estudiado la música y la danza, pero un tercer aspecto es resaltable: la dramatización. Señalamos que el candombe de desfile se acerca al teatro musical; y las presentaciones en los escenarios, sobre todo en el concurso de agrupaciones en el Teatro "Ramón Collazo" de Montevideo, son teatro musical con todos sus componentes, es decir, con el encuentro de diferentes artes que este género implica: texto, música, dramatización, danza, vestuario, maquillaje, escenografía etc. En los cultos de origen afrobrasileño, los aspectos teatrales son también relevantes; se dan fuera y dentro de la situación de trance.

4.- Nuestras investigaciones nos conducen a otro aspecto fundamental: la presencia imponente de los cuerpos en todas las manifestaciones estudiadas: la relación de cuerpo y tambor; el cuerpo exhibido; el cuerpo que danza; el que recibe/incorpora una entidad mítica; o el que, en el norte del país, se vuelve una especie de organismo comunitario, formado por un millar de personas que se encuentran y reencuentran en la escuela de samba de su barrio, por la que abandonan veraneos y trabajos para integrarla, y reintegrarse así a la matriz cultural de origen de su ciudad fronteriza natal.

5.- Muchas veces se desdibujan los límites entre espectáculo y espectadores, tanto en las manifestaciones profanas como en las sagradas, esto afecta al relacionamiento de los cuerpos y a la experiencia afectiva de las *performances*.

6.- Las diferentes manifestaciones incluidas en este capítulo están vinculadas entre sí: comparten la ascendencia africana; intérpretes de candombe participan, incluso con sus instrumentos, en ceremonias de los cultos de origen afrobrasileños; la escuela de samba Barrio Rampla tiene a San Jorge, versión tamizada por el catolicismo de Ogum, como protector y figura predominante de sus carros alegóricos en muchos carnavales.

Quisiéramos concluir anotando que elaborar este panorama ha enriquecido nuestra propia experiencia de investigación, en la que hemos atendido sobre todo a esas "otras" expresiones de la presencia africana en Uruguay; ha obligado a repasar muchos años de trabajo de campo, de publicaciones, a concretar nuevas indagaciones. Hoy, nuevos mundos de origen africano se abren a la mirada musicológica: por ejemplo, en Montevideo ya se oyen rumbas cubanas y joropos venezolanos que, desde el último lustro, han aportado los migrantes de este siglo. Los viajes y sus inevitables mezclas continúan.

Bibliografía

- Alfaro, M.
  - (1991). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El Carnaval heroico (1800 – 1872)*. Montevideo: Trilce.

- (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda Parte: Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873 – 1904)*. Montevideo: Trilce.
- (2013). Montevideo en carnaval. Claves de un ritual bicentenario. *Carnaval y otras fiestas. Nuestro Tiempo, 11*, 5- 46.

- Álvarez Nazareno, C. (2019). Cultura afrouruguaya. El Candombe y la comparsa como espacios de resistencia. *Afrodescendencias y contrahegemonías. Desafiando al decenio*. Campoalegre Septien, R. *et al* (eds.) Buenos Aires: CLACSO, 359,374.
- Ayestarán, L.
  - (1967). *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
  - (1953). *La música en el Uruguay, Vol. I*. Montevideo: SODRE.
  - (1967). La "Conversación" de Tamboriles. *Revista Musical Chilena,* 21*(101),* p.32-34.
- Carvalho Neto, P. de (1967). *El Carnaval de Montevideo: folklore, historia, sociología*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras.
- De los Santos, S. M. (2018). *Fiesta y ritualidad cívicas del Montevideo contemporáneo. Carnaval en el cuerpo todo el año*. Trabajo presentado para la Maestría en Ciencias Humanas, Opción Teoría e Historia del Teatro. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Fornaro, M.
  - (1994). *El Cancionero Norteño. Música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
  - (2001). Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay: 1920 –1950. *Campos interdisciplinares de la Musicología (pp.* 711-732) Begoña Lolo, ed. Madrid: Sociedad Española de Musicología,.
  - (2012). Danza y ritual en la postmodernidad iberoamericana: Teorías, métodos y reflexiones sobre un caso uruguayo. *Danzas rituales en los países iberoamericanos. Muestras del patrimonio compartido: entre la tradición y la historia*. M. Pilar Barrios Manzano y Marta Serrano Gil, coords. Cáceres: Universidad de Extremadura.
  - (2014). Playing with time: Investigación, performance, tiempo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* (28), 321-356.
  - (2019). La mediatización de la música en el Uruguay de la Segunda Revolución Industrial. En Massimiliano Sala (ed), *Music and the Second Industrial Revolution* (pp. 429-450), Music, Science and Technology, vol. 2.Brepols: Turnhout.
  - (2021, en prensa). Idealization and caricature in the representation of popular music and dance in twentieth and twenty first-century Uruguay. En *Belonging and Detachment: Representing Musical Identity in Visual Culture*. Baldasarre. A. y Arabella Teniswood-Harvey (eds.) Lucerna: RIdIM.
- Fornaro, Marita y Samuel Sztern (1997). *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920 - 1940*. Montevideo: Universidad de la República.
- Frega, A., *et. al.* (coords.) (2020). *Historia de la población africana y afrodescendiente en Uruguay*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Udelar/MIDES.

- García Clanclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gené González, M. (2011). *Hay candombe Prácticas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya de Barcelona*. Barcelona: ESMUC.
- Goldman, G.
  - (2008). *Lucamba. Herencia africana en el tango, 1870 – 1890*. Montevideo: Perro Andaluz.
  - (2010). Prácticas musicales afro en el Río de la Plata: continuidades y discontinuidades. En Recassens, A. Y Spencer, C. (Coord.) *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, (163-172). Barcelona: Akal.
  - (2019). *Negros modernos: asociacionismo político, mutual y cultural en el Río de la Plata a fines del siglo XIX*. Montevideo: Perro Andaluz.
- Grimson, A. (2000). *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS/La Crujía.
- Guzmán, A. (2018). *Habitar la memoria: Población Afrodescendiente desalojada de Barrios Sur y Palermo durante la dictadura cívico-militar en Uruguay*. VII Jornadas de Investigación; VI Jornadas de Extensión y V Encuentro de Egresados y Estudiantes de Posgrado. Grupo de trabajo *Memorias afro e indígenas: narrativas, resistencias y producciones identitarias de las singularidades culturales en los Estados-nacionales latinoamericanos*, FHCE – UDELAR. Montevideo.
- Howe, L. (2000). Risk, ritual and performance. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. 6 (1), 63 – 79.
- Isola, E, (1975) *La Esclavitud en el Uruguay desde sus Comienzos hasta su Extinción, 1743-1852*. Montevideo: Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825.
- Jure, L. y . Rocamora (2018). Subir la llamada: Negotiating tempo and dynamics in afro–uruguayan candombe drumming. *Proceedings of the 8th International Workshop on Folk Music Analysis (FMA2018)*. Andre Holzapfel & Aggelos Pikrakis, eds. 24 – 30.
- Lamolle, Guillermo y Edú Lombardo (1998) – *Sin disfraz. La murga vista de adentro*. Montevideo: Ediciones del TUMP.
- Le Breton, David, 2000 – *Passions du risque*. Paris: Métailié.
- Lecueder, A. (2020). *O meu coração é um só* La Escuela de Samba Barrio Rampla en el carnaval de la Ciudad de Artigas: una manifestación de cultura popular fronteriza. Trabajo para optar al título de Licenciada en Música, Opción Musicología. Montevideo: Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República. Inédito.
- Linares, M.T. y F. Núñez (1998). *La música entre Cuba y España: la ida y la vuelta*. Madrid: Fundación Autor.
- Moro, A. y M. Ramírez (1981). *La Macumba y otros cultos afrobrasileños en Montevideo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Nunes, L., Rocamora, M., Jure, L., Luis Jure, Biscainho, L.W.P. (2015). Beat and Downbeat Tracking Based on Rhythmic Patterns Applied to the Uruguayan Candombe Drumming, *Proceedings of the 16th International Society for Music Information Retrieval Conference*,

- Peláez, Fernando
  - (2002) . *De las cuevas al Solís. Cronología del rock en el Uruguay . Primera parte: la década del 60*. Montevideo: Perro Andaluz.
  - (2004) . *De las cuevas al Solís. Cronología del rock en el Uruguay. Segunda Parte: EL movimiento de rock uruguayo de los primeros 70's*. Montevideo: Perro Andaluz.
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *TRANS, Revista Transcultural de Música*, N° 9.
- Pereda Valdés (1937). *El negro rioplatense y otros ensayos*. Montevideo: Claudio García & Cía.
- Pi Hugarte, R. (coord.) (1998). *Cultos de posesión en Uruguay: antropología e historia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental/facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Pi Hugarte, R. (1998). Los cultos de posesión como expresión de la religiosidad popular. En Pi Hugarte, R. (coord.), *Cultos de posesión en Uruguay: antropología e historia*, (pp. 11-57). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental/facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Picún, O. (2015). Profundización de la mirada antropológica. Apropiaciones, identidades, transformaciones y tensiones. Candombe de hoy. En, Ruiz, V., *et al.* (eds.), *Patrimonio vivo del Uruguay, Relevamiento de* Candombe (pp. 185-262). Montevideo: UNESCO/MEC/AECID.
- Rama, C. (1968). *Los afro–uruguayos*. Montevideo: Arca.
- Rodríguez, M. (2009) Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe. *Avá. Revista de Antropología*, (14), 3,23.
- Rouget, G. (1980). *La musique et la transe*. Paris: Gallimard.
- Scuro, L. (coord..) (2008). *Población afrodescendiente y desigualdades étnico-raciales en Uruguay*. Montevideo: PNUD.
- Singer, M. (1959). *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.



II.

Desde la performance y la creación

From performance and creation

8. Chile también "repica" cuero. El Tumbe Carnaval en la movilización y en la protesta social afroariqueña.

Ignacio Carrasco Meza.
Universidad de Tarapacá.
Daniel Domingo Gómez.
Universidad de Santiago de Chile.

Resumen

Desde principios del siglo XXI, en Chile comenzó a desarrollarse un incipiente movimiento social afrodescendiente, cuyo foco principal surge en la ciudad de Arica, frontera norte del país. Posibilitado por nuevas estructuras de oportunidades políticas, las organizaciones afroariqueñas comenzaron a articular parte de sus demandas a través de la popularización de una música-danza llamada Tumbe Carnaval. Dos décadas más tarde, el 16 de abril del 2019, el Estado Chileno promulgó la Ley Nº 21.151, que les otorgó el reconocimiento legal.

El trabajo que aquí se presenta tiene como objetivo examinar la relevancia que ha tenido el Tumbe Carnaval al poner en tensión el discurso que negaba su presencia en Chile, logrando

construir una agenda afrodescendiente definida por el reconocimiento de derechos, en contra del racismo y de la discriminación. Para ello, en un primer momento abordamos la emergencia afrochilena a través del rescate de esta manifestación cultural, producido mediante la resignificación de la memoria, en vías de reclamar públicamente su derecho a la diferencia y a la pertenencia a la nación. Seguidamente, examinamos uno de los escenarios en los que las agrupaciones afroariqueñas demuestran mayor poder contrahegemónico en hacia el Estado, como son las marchas y las movilizaciones de protesta.

Defendemos que, si bien el Tumbe Carnaval se ha constituido como un potente instrumento de interpelación político, también es constitutivo de lo social, pues genera nuevos procesos de identificación y un nuevo mundo de posibilidades de experiencia que se vinculan al movimiento de reafricanización y de la diáspora africana en América.

Palabras clave: Tumbe Carnaval, Arica, Afrochileno, movilización, protesta.

Abstract

Since the beginning of the 21st century, an incipient Afro-descendant social movement began to develop in Chile, with its main focus in the city of Arica, on the country's northern border. Enabled by new political opportunity structures, Afro-descendant organizations began to articulate part of their demands through the popularization of a dance-music called *Tumbe Carnaval*. Two decades later, on 16th April 2019, the Chilean State enacted Law Nº 21.151, which granted them legal recognition.

The work presented here aims to examine the relevance that *Tumbe Carnaval* has had in putting in tension the discourse that denied their presence in Chile, managing to build an Afro-descendant agenda defined by the recognition of rights, against racism and discrimination. To this end, we first address the Afro-Chilean emergence through the rescue of this cultural manifestation, produced through the re-signification of memory, in order to publicly claim their right to difference and to belong to the nation. Next, we examine one of the scenarios in which Afro-Caribbean groups demonstrate the greatest counter-hegemonic power towards the state, namely marches and protest mobilizations.

We argue that, while *Tumbe Carnaval* has been constituted as a powerful instrument of political interpellation, it is also constitutive of the social, as it generates new processes of identification and a new world of possibilities of experiences that are linked to the movement of re-Africanisation and the African diaspora in the Americas.

Keywords: Tumbe Carnaval, Arica, Afrochilenian. mobilization, protest.

Introducción

El 11 de noviembre de 2019, en medio de protestas masivas a nivel nacional, se realizó en la ciudad de Arica, frontera norte de Chile, la "Marcha de los pueblos originarios y tribal afrochileno". En este contexto, multitud de ruidos y gritos fueron utilizados como recurso de acción

política, los que, junto a la participación de sonoridades andinas y afrodescendientes, constituyeron un paisaje sonoro que alteró el orden social dominante.

En un entorno de rebelión popular que quedó establecido en la rotonda Tucapel,[1] una banda de *lakitas* soplaba sus zampoñas y golpeaba el bombo.[2] Simultáneamente, otros manifestantes eran envueltos por el sonido metálico producto de golpear cacerolas. De pronto, alrededor de las nueve de la noche, un fuerte resonar de tambores irrumpió en el espacio, a la vez que floreaban faldones y se cantaban consignas contingentes a la revuelta. Mediante la performance de esta última música-danza, denominada Tumbe Carnaval, el pueblo afroariqueño articuló la acción colectiva, corporeizando/sonorizando su presencia en esta lucha política pluricultural.

Esta marcha autoconvocada se produjo en el contexto del *Estallido Social chileno*, iniciado el 18 de octubre del 2019 en la ciudad de Santiago, y cuya revuelta no tiene precedentes en su historia reciente. Su detonante fue encabezado por los estudiantes secundarios, quienes desde el día 14 de ese mes, realizaron un llamado para boicotear el metro de la capital como respuesta al alza de 30 pesos de la tarifa del boleto. Desde ese momento, las protestas comenzaron con una escalada de intensidad que culminó en una insurrección popular en la que millones de personas de todo el país ocuparon las calles y plazas, articulando múltiples demandas en contra de la desigualdad, de la corrupción y de la precarización de las capas medias y bajas que impone el modelo neoliberal (Araujo, 2019; Garcés, 2020). La respuesta gubernamental, además, fue una violenta represión ejecutada por agentes estatales, que ocasionó la sistemática violación de los Derechos Humanos, y que ha sido denunciado por diversos organismos nacionales e internacionales (ACNUDH, 2019). Ello generó mayor polarización social.

Debemos considerar que esta movilización se destacó por su carácter transversal, pues no hubo un convocante central, ni tampoco fue apropiada por organizaciones o partidos políticos. No obstante, en Arica parte de los manifestantes se adhirieron articulando políticamente una performance con estéticas, sonoridades y movimientos corporales que son originarios del pueblo afrodescendiente local, y que refuerzan su identificación con el movimiento de la diáspora africana en las Américas (Wolf, 2019).

Condicionado por una historia nacional de silenciamiento, la práctica del Tumbe Carnaval comenzó a (re)sonar en la ciudad de Arica a principios de los años 2000, al unísono en que se inició el proceso de politización de su identidad cultural de la mano de la primera ONG afrochilena, *Oro Negro*. Esta movilización social fue posible gracias a una coyuntura favorable a nivel local, nacional e internacional que, desde fines de los años ochenta del siglo XX, se caracterizó por la consolidación de diversas experiencias de organización trasnacional afrodescendiente; por el apoyo de programas de instituciones multilaterales de financiamiento; y por las narrativas

1 La Rotonda Tucapel es una glorieta de carriles automovilísticos que articula dos avenidas principales de la ciudad de Arica (Avda. Diego Portales y Avda. Tucapel). Fue centro de las protestas en Arica durante el estallido social de fines de 2019, pues sus características morfológicas permiten la manifestación de cientos de personas en un mismo espacio.

2 Con el nombre de "lakitas" se conoce en Chile a los grupos de músicos de tradición andina ejecutantes de zampoñas, generalmente de material plástico tipo PVC. Son acompañados por distintas percusiones, como bombos, cajas, platillos, huiros, timbales, o congas.

multiculturalistas de los Estados latinoamericanos que manifestaron una mayor apertura por el reconocimiento de la diversidad, resignificando los modelos de nación y ciudadanía homogeneizantes (Echeverri-Pineda, 2020; Lao-Montes, 2009).

Esta nueva estructura de oportunidades políticas (Frigerio y Lamborghini, 2011) le permitió a *Oro Negro* articular un incipiente movimiento social, el cual comenzó a reivindicar públicamente demandas de reparación y de justicia social. Este proceso organizativo fue reforzándose con el transcurrir de los años a través de un entramado de organizaciones políticas, pero también de índole cultural, logrando instalar una agenda afrodescendiente definida por el reconocimiento de derechos, en contra del racismo y de la discriminación.

A su vez, esta mayor presencia de la temática "afro" hizo emerger una nueva corriente académica que revitalizó el campo de estudios afrochilenos (Arre y Barrenechea, 2017), espacio en el que activistas y académicos afrodescendientes también se han posicionado (Amigo, 2018), reformulando epistemológicamente un conocimiento situado en el discurso de la diáspora (Báez, 2012, 2018; Cortés y Rivera, 2019; Salgado, 2013). Esta capacidad de agencia y de interlocución con las estructuras estatales posibilitó que, el 16 de abril del 2019, se promulgara la Ley 21.151, la cual otorgó el reconocimiento legal al pueblo tribal afrodescendiente chileno.[3]

Asumimos que el movimiento social afroariqueño abarca un amplio y heterogéneo plan de acción para alcanzar sus reivindicaciones como pueblo (Duconge y Guizardi, 2014; Espinosa, 2015). No obstante, en este capítulo examinamos la articulación del Tumbe Carnaval por su doble condición de incidencia política y por ser constitutiva de lo social. A través de un enfoque cualitativo, con un diseño etnográfico de investigación, el trabajo sugiere que la performance de esta manifestación cultural ejerció un *derecho de aparición y de audibilidad pública* (Bieletto, 2020; Butler, 2017) que, en el marco de las políticas (multi)culturales, comenzó a visibilizar y a constituir la presencia afrodescendiente en la sociedad chilena.[4]

Por otra parte, algunas voces advierten de los peligros que conllevan las políticas multiculturalistas, pues suelen determinar un espacio permitido para que los grupos afrodescendientes expresen la diferencia, hecho que ha provocado una *ONGización* y una burocratización tanto de movimientos sociales como culturales (Lao-Montes, 2009). A su vez, y utilizando las palabras de Silvia Rivera Cusicanqui (2010), es destacable que el "multiculturalismo ornamental y simbólico" (p. 58) favorece un reconocimiento de derechos culturales para fines de un turismo de carácter neoliberal que, por contraparte, no se traduce en una redistribución de poder, no se otorgan derechos territoriales, ni se articulan reparaciones encaminadas en frenar la desigualdad estructural (Segato, 2015).

Sin embargo, antes de enfatizar estas limitaciones, en nuestro estudio otorgamos el protagonismo a la agencia de los actores afrodescendientes (Frigerio y Lamborghini, 2011). Así,

3 Esta categoría es utilizada tanto por la colectividad afrochilena para referirse a sí mismos como por la ley 21.151 que les otorga reconocimiento legal.

4 Debemos mencionar, además, que Ignacio Carrasco, coautor de este texto, es director de músicos de la comparsa de Tumba Carnaval, y ha participado activamente en las marchas de protesta realizadas en la ciudad de Arica.

consideramos que las agrupaciones culturales y musicales muestran formas dinámicas y polimórficas de organización, donde pueden insertarse en las estructuras estatales y, al mismo tiempo, salir de ellas para enfrentarlas como un movimiento social "de calle" (Ferreira, 2013).

Con este fin, en un primer momento analizamos cómo desde inicios del siglo XXI se rescató el Tumbe Carnaval, el cual fue recuperado de la memoria oral de los abuelos afrodescendientes de Arica y sus valles. Seguimos la noción de "proyecto de la memoria" de Feldman (2009), pues nos distanciamos de la pureza de los reclamos culturales, poniendo atención a cómo una tentativa inicial de posicionamiento político devino en una activación de sentidos que resuenan con la memoria colectiva local y, al mismo tiempo, articuló un proceso de identificación con el movimiento de la diáspora africana en las Américas (Carrasco, 2019; Daponte, 2019; León, 2017; Wolf, 2019).

Posteriormente, con el objetivo de problematizar las críticas hacia el multiculturalismo, abordamos uno de los casos paradigmáticos en que las comparsas de Tumbe Carnaval escapan de los lugares controlados por el Estado para ejercer su diferencia, como son las marchas y las acciones de protesta social. Para ello, enfatizamos el caso vivido en Chile durante el *estallido social*. Cuando demos cuenta de estas múltiples esferas de acción, podremos defender el poder contrahegemónico que todavía mantienen los cultores de esta manifestación cultural afrochilena.

En la línea general trazada en este libro, consideramos que este capítulo refuerza la hipótesis que la música afroamericana es un aporte a la comprensión de un Chile pluricultural y heterogéneo. Asimismo, respecto al conocimiento que supone para el conjunto del territorio americano, defendemos que el Tumbe Carnaval se vincula con el movimiento de resistencia, de autoestima y de preservación de lazos sociales y culturales que vinculan a los hijos de la diáspora africana en América Latina.

1. Sonorizar una presencia negada. La performance del tumbe carnaval en el movimiento social afroariqueño.

En Chile, análogamente a lo ocurrido en países como Argentina o Uruguay (Frigerio y Lamborghini, 2011), las élites simbólicas[5] construyeron una narrativa eurocéntrica que, desde el siglo XIX, exaltó el mito de la *blanquedad* de su nación. Para ello, minimizaron o negaron todo componente extraeuropeo de la historia, de la cultura y de la identidad republicana (Domingo, 2021). Pero además, en el territorio que hoy configura el Norte Grande del país, y en el contexto de la Guerra del Pacífico (1879-1883), el Estado chileno ejecutó una *necropolítica* sobre la población afrodescendiente (Mbembe, 2011).

5 Tomamos el concepto de élites simbólicas de van Dijk (2007, pp. 18–19; 26–28), para definir a los individuos que "controlan la mente pública y, por ende, las ideologías, del público general". Es decir, políticos, periodistas, académicos, profesores, escritores, quienes tienen un acceso preferencial a los medios de comunicación, educación y a los discursos públicos.

Arica desde época colonial se constituyó en un punto estratégico, pues su puerto articulaba las vías del comercio con Potosí. Sus valles cercanos, como el de Azapa, fueron apreciados por ser fértiles para la agricultura foránea, hecho que propició que los esclavizados fueran traídos para cultivar la vid, el olivo y la caña de azúcar. Su presencia se registra antes de que se formalizara el Corregimiento de Arica en 1565 (Díaz, Briones, et al., 2019). Desde ese momento la población fue en aumento, parte de la cual obtuvo la manumisión, y para el censo de 1871, 1549 personas fueron registradas como "negros", representando el 19% del total. Sin embargo, otra categoría clasificatoria fue la de "mestizos", por lo que una parte de ese segmento sería también afrodescendiente (Díaz, Muñoz, *et al*., 2019).

Durante el periodo de las repúblicas latinoamericanas, esta población, que pertenecía al Perú, vivenció cómo la geopolítica puede incidir directamente en la configuración de los cuerpos, en la concepción de la identidad y en los modelos mentales de las colectividades racializadas que no se ajustan al ideal de homogeneización impuesto. Ello debido a que este territorio fue anexado a Chile tras su victoria en la Guerra del Pacífico (1879-1883), conflicto armado al que se enfrentó en contra de Perú y Bolivia.

Aquí se da inicio al periodo conocido como la "chilenización", hecho que les obligó a hacer frente a las acciones coercitivas ejercidas por agentes del Estado chileno para imponer su soberanía, debiendo abandonar las costumbres y tradiciones peruanas. El afrodescendiente, quien sufrió una marcación desde lo corporal, como sinónimo de extranjero, fue sometido a la violencia, y quien no partió al exilio se vio obligado a iniciar procesos de blanqueamiento (Alarcón et al., 2017). Sus tradiciones, festividades, o las contribuciones lingüísticas, cuya etimología tiene origen africano, debieron permanecer en el ámbito privado o abandonarse (Báez, 2012). En la misma línea, las memorias de las familias afroariqueñas fueron canceladas, relegándolas al olvido social.[6]

1.1. La Conferencia de Santiago, Oro Negro, y el (re)surgir de la memoria afro

Tanto la producción de memoria como la movilización social afrodescendiente están atravesadas por disputas y relaciones de poder que son históricas, y por ello, van redefiniéndose en base a los ciclos de la política racial global/local (Ferreira, 2013; Lao-Montes, 2009). A comienzos de los años noventa, Chile se encontraba en la transición democrática, hecho que fue determinante para que se iniciase un nuevo periodo con mayor apertura hacia el diseño de políticas públicas orientadas al reconocimiento de la diversidad cultural. Esto, asimismo, se constituyó desde el giro hacia el multiculturalismo que se estaba consolidando en el continente latinoamericano.

Igualmente, existe unanimidad acerca del impacto que tuvo la *Conferencia Mundial Contra el Racismo* realizada en Durban (Sudáfrica) en el año 2001, como también su antesala, *la Conferencia Regional de las Américas*, organizada en Santiago de Chile el año 2000 (Lao-Montes, 2009). A partir de aquí se revitalizó el movimiento de la diáspora africana, generándose dinámicas de coordinación y de acción política que fueron apoyados por organismos internacionales como

6 El olvido social es definido como «imposibilidad de evocar o expresar acontecimientos significativos que en algún momento ocuparon un sitio en la vida del grupo, colectividad o sociedad, y cuya comunicación se ve obstruida o prohibida por entidades supragrupales como el poder» (Mendoza, 2007).

el Banco Mundial, la Cepal, o el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, entre otros (Echeverri-Pineda, 2020).

Para estudiar y conocer la expresión musical-danzaria del Tumbe afroariqueño es preciso darle este marco contextual a sus inicios, que van íntimamente anudados al levantamiento afrodescendiente acontecido en Chile. En este sentido, la Conferencia de Santiago constituye su episodio fundacional, espacio al que asistieron las hermanas Marta y Olga Salgado provenientes de la ciudad de Arica (Soto, 2019). Su participación tuvo el propósito de reivindicar la presencia de los afrochilenos, junto con su aporte en la construcción de la nación.

Desde ese momento, se organizaron con una incuestionable presencia en Arica y el valle de Azapa, e interpelaron a la sociedad nacional y al Estado articulando parte de sus demandas a través de la difusión y popularización de una música-danza *llamada Tumbe, Tumbe Carnaval, o Tumbe afroariqueño*, concebida a raíz de la reinvención coreográfico-musical de una expresión festiva antiguamente practicada por los abuelos afrodescendientes de la zona.

En los meses posteriores a la conferencia de Santiago, un 17 de abril de 2001, las hermanas Salgado junto a otros familiares fundaron la ONG *Oro Negro*, para trabajar por la visibilización, reconocimiento, y desarrollo de los afrochilenos. Con este objetivo, impulsaron una serie de reuniones y entrevistas con personas mayores afrodescendientes de la región. En estos encuentros, los "abuelos y abuelas" evocaron sus memorias de infancia, narrando las costumbres de sus antepasados en el valle de Azapa, entre las que destacaban las actividades agrícolas, o las festividades como las cruces de mayo, pero sobre todo una danza de fiesta que era bailada en ambientes privados y familiares en los tiempos del carnaval (Said y Díaz, 2011).

Esta expresión festiva se caracterizaba por practicarse formando "rondas" entre los participantes, quienes bailaban chocando sus caderas al son de los instrumentos y las materialidades que estaban disponibles en el momento de fiesta, las que podían ser bombos andinos, guitarras, mandolinas, violines, pero principalmente mandíbulas de burro (quijadas), aplausos, cantos en estilo de coplas, y la exclamación *"¡Tumba! O ¡Toma Carnaval!"* (León, 2014; Salgado, 2013).

Si bien ya no era practicado, el *Tumba Carnaval* generó un rápido consenso como expresión propia de los afrodescendientes del valle de Azapa, quienes vieron la necesidad de reactualizar esta expresión cultural como una forma de consolidar y de visibilizar públicamente su historia y presencia en la sociedad nacional, con miras a exigir el reconocimiento por parte del Estado. Con ello en mente, los "trabajadores de la memoria", que lideraron el proceso, apelaron conscientemente a formas estéticas ubicadas en el pasado, recontextualizadas en el presente, para alcanzar un objetivo fijado en un futuro deseado para el pueblo afrodescendiente. Así, establecieron una continuidad histórica con sus antepasados (Feldman, 2009; Frigerio & Lamborghini, 2011).

Durante el 2002, y con esta nueva estructura de oportunidades políticas (Frigerio y Lamborghini, 2011), Oro Negro se adjudicó un proyecto del Fondo Nacional de Desarrollo del Arte (FONDART) llamado "Rescate de música y bailes afroariqueños". Con este financiamiento fue posible seguir investigando el Tumba, buscando rescatar elementos de su práctica tales como cantos, movimientos, y otras expresiones.[7] Además, permitió adquirir implementos para

7 Para mayor información acerca de esta práctica festiva rememorada, leer (Carrasco, 2019).

reconstruir la sonoridad y coreografía del antiguo ritmo, con el objetivo de mostrarlo públicamente en formato de comparsas de baile.

La rememoración de las labores agrícolas también fue constante en estos relatos, y remitían a una relación directa con el cultivo de aceituna, el algodón y la caña de azúcar. La preponderancia de esta actividad en la memoria de los abuelos motivó al colectivo afroariqueño, particularmente a quienes hicieron este "trabajo" de reconstrucción del Tumba, a representar dichas labores agrícolas en las coreografías del naciente ritmo, junto con el choque de caderas ya mencionado (Leal, 2015; León, 2012).

1.2. El Tumbe Carnaval, el derecho de aparición de una audibilidad afrodescendiente

En lo que refiere a la recreación musical del Tumba Carnaval, los "trabajadores de la memoria" vieron la existencia de la quijada o mandíbula de burro entre los antiguos afrodescendientes del valle de Azapa como un punto central en la construcción de la nueva sonoridad deseada y del proyecto que comenzaban a levantar (Feldman, 2009). A partir de este instrumento, se reafirmó el vínculo con la herencia del Perú colonial. En base a ello, el proceso de reconstrucción musical se orientó, en un principio, por los patrones musicales de la música afroperuana, particularmente los del toque idiófono[8] y "agalopado"[9] de la cajita peruana (Carrasco, 2019; Daponte, 2019).

Así, los primeros músicos del movimiento afrochileno importaron el patrón percutivo de dicho instrumento, el que sería ejecutado en tambores con dos bocas (o parches) de cuero llamados "tamboras", permitiéndoles percutir con mazos o varillas tanto la madera como el cuero del tambor (Carrasco, 2019). Este toque, junto a la quijada de burro, acompañados por güiros y cencerros, dieron forma a uno de los primeros estilos del nuevo ritmo que estaba surgiendo, el que se haría conocido como Tumbe Carnaval.

En medio de un proceso de ensayo-error continuaron con la búsqueda consciente de una estética y una sonoridad anhelada, esto provocó que tanto la instrumentación, el ritmo, o los patrones coreográficos fueran modificándose con el transcurrir de los años. Algunos instrumentos como la tambora no funcionaban de acuerdo con estos deseos, por este motivo, comenzó a ser sustituida por otros como el bombo y el repique. También, la quijada se quebraba con facilidad y su sonoridad era opacada, por lo que fue reemplazada por güiros y shekeres.

El repique comenzó a encargarse de ejecutar la figura de la galopa y, sumado a la sonoridad del bombo, permitió que el ritmo comience a tener matices entre tambores graves, agudos, y quijadas, conformándose la tradicional "trilogía de percusiones afrolatinas" que implica un juego de tambores completado por un instrumento idiófono, en este caso la quijada y/o el güiro (Daponte, 2013). De esta forma, se consolidó el nuevo Tumbe Carnaval como un estilo musical

8 Los instrumentos idiófonos son instrumentos musicales que tienen sonido propio porque usan su cuerpo como materia resonadora. Los membranófonos, en cambio, son todos aquellos instrumentos que generan el sonido mediante la vibración de una membrana o parche.

9 La figura de la galopa es motivo rítmico binario donde se sitúan dos corcheas en un tiempo de negra y donde la segunda corchea se subdivide en dos semicorcheas.

aceptado como tal por sus ejecutores, nutrido con aportes de otras tradiciones musicales que, en la perspectiva de Gilroy (2014), circulan y se difunden en lógicas diaspóricas.[10]

Es cierto, la inspiración de la rítmica remite al movimiento afroperuano; la construcción de los bombos alude al candombe afrouruguayo; o se introdujeron cortes que provienen del movimiento afrobrasileño de las batucadas. Igualmente, la interacción y el "diálogo" que en ocasiones se produce entre el percusionista y la persona que danza, así como determinados movimientos corporales y del faldón, se vinculan al estilo de la bomba. No obstante, si bien se adoptaron estas referencias, se adaptaron a unos patrones rítmicos y corporales propios, que ahora son característicos del género afrochileno y que, asimismo, articula la memoria colectiva local: pues a través de cánticos, coreografías y pasos se encarnan los trabajos que eran desarrollados en Azapa y en la ciudad de Arica.



Figura 1. Patrones del Tumbe Carnaval. Fuente: Ignacio Carrasco

Aquello que nos interesa resaltar es que, mediante esta expresión cultural, y tras una historia nacional de silenciamiento y de políticas coercitivas que impusieron procesos de blanqueamiento, el pueblo afroariqueño comenzó a ejercer su derecho de aparición y de audibilidad pública (Bieletto, 2020; Butler, 2017). Así, progresivamente fueron conquistando el espacio público y sonoro con una semántica que remite al movimiento de la diáspora africana en América. Por ello, mediante la apropiación de un cuerpo negado y de una voz silenciada, en la que se produce una autoafirmación positiva, al identificarse como afrodescendiente, se establece un acto constitutivo para su autodeterminación como pueblo. Esto resultó imprescindible para recomponer el tejido social y articular la comunidad afroariqueña.

Un ejemplo paradigmático fue su primera salida por las calles de la ciudad de Arica, el 5 de enero del año 2003, momento en que desfiló la primera comparsa afrodescendiente chilena, *Oro Negro*. Esta fue liderada por las familias Salgado, Báez, Ríos, Corvacho, Quintana, y Baluarte, y con el apoyo de otros simpatizantes y activistas afrodescendientes y no afrodescendientes. Al día

10 Para mayor información acerca del desarrollo y práctica actual del Tumbe Carnaval, véase (Carrasco, 2019)

siguiente a su primera aparición, la comparsa se toma las portadas del diario de la ciudad y rápidamente se hace conocida entre la comunidad local (Daponte, 2019; León, 2017; Wolf, 2019).

Esto, sumado a la gestión de Sonia Salgado, permitió que la comparsa participe en el gran carnaval de Arica *Con la Fuerza del Sol* a fines de enero del mismo año. Este evento turístico-festivo ha servido como una plataforma para la visibilización de las comunidades indígenas de la región (Chamorro, 2013), y los afrodescendientes pretendían que su participación también les valiera un espacio privilegiado para hacer explícita su presencia en la nación.

De ahí en adelante, el Tumbe Carnaval se fue insertando en espacios públicos y privados, principalmente en festividades rurales y/o urbanas vinculadas a los afrodescendientes: los carnavales tradicionales del valle de Azapa; las fiestas religiosas afrochilenas, como las cruces de mayo; el carnaval de corte turístico celebrado por la alcaldía de Arica; y otras festividades relacionadas.[11] Así, este ritmo, que se consolida musicalmente, incide activamente en la conformación y en la constitución de una presencia afrodescendiente chilena-ariqueña.

Progresivamente se fueron creando nuevas agrupaciones con visiones y prácticas particulares del Tumbe. En el mismo año 2003 se crea la comparsa y ONG "Lumbanga", liderada por afrodescendientes de la familia Ríos y Báez. El año 2005 se conforma la comparsa "Arica Negro", cuyo objetivo fue recrear la memoria de los afrodescendientes que antiguamente vivieron en el sector de "La Chimba"[12] de la ciudad de Arica. Posteriormente, entre los años 2008 y 2010 se crea la comparsa "Tumba Carnaval", que hoy en día es la agrupación difusora de la cultura afrochilena, reconocida por el Estado, con mayor cantidad de integrantes (aprox. 450). Por último, el 2016 se creó la agrupación "Renacer Afro", y el 8 de octubre del 2017 se funda "Palenque Costero".

En la actualidad existen agrupaciones "tumberas" en casi todo Chile, las que han difundido el Tumbe en sus ciudades dando a conocer tanto las características técnicas del ritmo, como la conciencia de que existen afrodescendientes en el país, y que tal como se les encuentra en Arica, también están presentes en otros territorios. Esto ha llevado a que las agrupaciones tumberas se constituyan en un agente para la lucha de los afrodescendientes de diferentes maneras, tanto mediante el diálogo con autoridades, como en el campo de la protesta frente a estas últimas.

A lo largo de estos años, la legitimación social obtenida por las organizaciones afrodescendiente les ha consolidado como un interlocutor validado por los diversos organismos y agentes estatales para impulsar políticas públicas en favor de su desarrollo, si bien en un primer momento tuvieron mayor incidencia a nivel regional. De esta forma, se han realizado proyectos de viviendas, como el "Comité de Allegados Cimarrones Afroazapeños" en el Valle de Azapa; agrupaciones como Oro Negro y Lumbanga colaboran con la Junta Nacional de Jardines Infantiles (JUNJI) para promover una educación con perspectiva afrodescendiente; o, gracias a la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), se han impulsado microemprendimientos. En esta línea, las nuevas políticas culturales permiten a las agrupaciones de tumbe acceder a

11 Véase (Carrasco, 2019).

12 Con el nombre de "La Chimba" se conoce a un antiguo sector periférico de la ciudad de Arica habitado por afrodescendientes, ubicado donde actualmente se encuentra la desembocadura del Río San José, y que a fines del s. XIV y principios del XX tenía las características de un humedal.

fondos concursables para seguir fortaleciendo la producción y circulación de está música-danza, junto al de otros géneros con raíz afro. Además, sus cultores imparten talleres, los cuales se han insertado en espacios escolares formales (Heredia, 2018).

Por tanto, mediante una doble incidencia político-cultural se han generado nuevas plataformas de interacción para subvertir la negación histórica del pueblo afrodescendiente, avanzando en una agenda para lograr ser reconocidos y censados por el Estado. Evidentemente, durante estos veinte años que lleva incidiendo el movimiento afrochileno, el principal hito conquistado es la Ley de reconocimiento 21.151. Pero a nivel local también subrayamos la Encuesta de Caracterización de la Población Afrodescendiente de la Región de Arica y Parinacota. Para el 2014, arrojó unos resultados donde, de un total de población encuestada de 179.172 habitantes, un 4,7%, correspondiente a 8.415 personas, se reconocieron como afrodescendientes. Es muy revelador que 1.107 personas de este total indicaron los "bailes que practican" como la primera característica que los identificaba como afrodescendientes, la segunda mención más destacada tras "la apariencia física que tienen" (INE, 2014, p. 44).

2. "Tumbando" el poder hegemónico: las marchas de protesta social afrodescendiente durante el estallido social

Como es de esperar, debido a su impacto y significación, la articulación político-identitaria del Tumbe Carnaval se ha posicionado en las luchas sociales recientes, permitiendo articular al colectivo afroariqueño y a sus simpatizantes en posiciones de abierta protesta social contra los poderes hegemónicos. Tomando como referencia el contexto producido durante el *estallido social* chileno, equiparable a cualquier movilización social que posea un carácter transversal, consideramos que el Tumbe Carnaval ejerce su derecho de aparición debido a una doble dimensión: Por un lado, es el resultado de adherirse a las reivindicaciones que surgieron en el contexto de la revuelta popular, y que van en contra de la desigualdad estructural que impone el modelo neoliberal. Pero, además, esta adhesión se produce articulando políticamente una performance afrolatinoamericana que es propia, la cual delimita la diferencia enunciándose desde su subjetividad y conciencia colectiva, a la vez que canaliza sus demandas específicas respecto a un movimiento nacional.

Así, junto al resonar de las cacerolas, de los cánticos, gritos y ruidos, entre otros instrumentos y recursos expresivos que son proyectados como forma de denuncia y desobediencia civil, un sonido del pueblo afroariqueño comparte y "compite" en un espacio sonoro de resistencia. Por ello, su performance es reconocible como un referente sonoro-dancístico y estético en las movilizaciones que son llevadas a cabo en el ámbito público en el Extremo Norte.

En este sentido, multitud de integrantes de las comparsas, sin que existiera un líder convocante, tempranamente comenzaron a realizar llamados abiertos para incorporarse a "las filas" de la protesta a través de las redes sociales de las agrupaciones y de los principales grupos de música y de danza que son un referente para este pueblo. Uno de los primeros afiches que comenzó a difundirse, bajo la consiga "¡Todo Chile Marcha! Nos cansamos, nos unimos! Afrodescendiente

presentes" (Figura 2), mostró un compromiso político por articularse como colectivo en la movilización que se produjo el 28 de octubre del 2019. Ese día sumaron su apoyo para denunciar la violenta represión estatal que provocó la vulneración sistemática de los derechos humanos en contra de la ciudadanía movilizada, la cual sufrió detenciones arbitrarias, torturas y malos tratos, delitos de violencia sexual, la "privación arbitraria de la vida" y un elevado número de traumas oculares (ACNUDH, 2019).[13] En este sentido, ese día corporizaron una crítica sociolingüística, pues se coordinaron para llevar poleras negras, como símbolo del luto, en los que se mostraron los nombres de las primeras víctimas mortales sufridas a manos de militares, carabineros o policía de investigaciones.

Igualmente, realizaron una crítica corporal y sonora a través de las voces y de la danza, así como mediante los instrumentos del tumbe. Los membranófonos se convirtieron en un soporte tanto sonoro como textual, pues también llevaban adheridos carteles y textos con mensajes reivindicativos. Vemos que, como lo hicieron millones de ciudadanos en todo el país, demandaron por una sanidad y educación pública gratuita y de calidad; denunciaron la explotación de recursos hídricos y naturales a manos de empresas extractivistas, a la vez que exigían políticas con un enfoque medioambiental; denunciaron la corrupción empresarial y política; como también se opusieron al sistema neoliberal que rige en Chile.



Figura 2. Afiche Convocatoria para el 28 de octubre del 2019.
Fuente: Facebook Arica Negro la chimba vive

13 Un reporte entregado por el INDH, a fecha del 13 de marzo del 2020, constató 460 lesiones oculares, con 35 casos de pérdida o estallido ocular (último acceso, 19-04-2021): https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2020/04/Reporte-INDH-19-de-marzo-de-2020.pdf

Evidentemente, estas sonoridades y performances "afropolitizadas" no se detuvieron ese día, pues los afrodescendientes y tumberos autoconvocados fueron parte constante de las intervenciones que se realizaban en la Rotonda Tucapel, renombrada como Dignidad, y cuyo punto geográfico quedó establecido como el emblemático del movimiento. Allí se iniciaban las marchas, se producían performances artísticas, así como prácticas comunitarias de organización político-social como ollas comunes o cabildos y asambleas (Daponte et al., 2020).

Por otra parte, esta adhesión al movimiento nacional se hizo evidente en los carnavales turísticos del Norte Grande, como lo es el *Carnaval Andino de la Integración* de Iquique y el Carnaval Andino *Con la Fuerza del Sol* de Arica. Estas festividades se posicionaron como los escenarios idóneos para que las agrupaciones más comprometidas con la coyuntura política integraran en sus performances símbolos, repertorios y contenidos reivindicativos. Este hecho fue muy revelador, pues eventos turísticos e institucionalizados fueron reconfigurados y reapropiados para la acción política, transformándose en un gran altavoz en que resonaron consignas y demandas.

En este contexto, la comparsa de Lumbanga fue invitada a participar en Iquique los días 17, 18 y 19 de enero. De este modo, la performance del Tumbe Carnaval les otorgó distinción social, pues las 29 agrupaciones restantes resaltaron, así como lo promociona la propia Municipalidad, "la raíz andina de la ciudad costera". Sin embargo, y a largo del trayecto, que cubrió la Plaza 21 de Mayo hasta la Plaza de O'Higgins, resonaron los tambores afroariqueños, donde algunos de los cánticos sonorizaban denuncias e insultos hacia el presidente de la República, Sebastián Piñera, y mediante una pancarta que marchaba a su costado se podía leer, "El Estado $hileno ¡¡¡VIOLA Y ASESINA!!!", deslegitimando así el poder dominante.

En esta misma línea, durante el Carnaval Andino *Con la Fuerza del Sol* 2020, la comparsa Tumba Carnaval desplegó una gran cantidad de elementos que aludían a la revuelta: parte de los integrantes de los bloques de danza golpeaban sartenes y ollas con cucharas de palo; se cubrían el rostro con pañuelos rojos; incorporaron lazos negros en las vestimentas; se tapaban los ojos ante las cámaras fotográficas y de televisión; a la vez que simulaban que la sangre vertía de los mismos, una clara alusión a las víctimas de traumas oculares (Figura 3). Igualmente, crearon un escenario político, donde flameaban banderas nacionales negras, y una gran figura de un puño en alto afrodescendiente, que portaba un pañuelo con la palabra "dignidad", una de las demandas centrales del movimiento.

Durante su presentación, en el escenario final y más grande del recorrido carnavalero, la comparsa Tumba Carnaval incorporó parte de la performance de "un violador en tu camino" del colectivo feminista *Las Tesis*, modificando los patrones rítmicos del Tumbe para que los tambores fueran acompañando la parte vocal y corporal, que es la más interpeladora de dicha performance. Con esta manifestación, encarnada por las mujeres de la agrupación, se manifestó una abierta oposición al sistema patriarcal imperante, a la vez que se manifestaron corporal y audiblemente en contra de las violaciones y abusos sexuales que se produjeron en el contexto posterior al 18 de octubre (Bieletto, 2020). Igualmente, entonaron fragmentos de "El pueblo unido" de Sergio Ortega, canción que comúnmente formó parte de la banda sonora de la protesta. Ello produjo un vuelco de la atmósfera afectivo-festiva que generalmente provoca el Tumbe Carnaval, hacia un momento de descarga de rabia e indignación por los acontecimientos acaecidos en Chile luego del 18 de octubre de 2019.



Figura 3. Comparsa Tumba Carnaval, Carnaval Andino, 09-02-2020.
Fuente: Autoría de Sergio Hernández.

Por su parte, la agrupación Arica Negro, quien también desplegó una gran cantidad de recursos semióticos contingentes a la revuelta, resignificó otra de las canciones que ha tenido mayor presencia en las movilizaciones, como "El derecho de vivir en Paz" de Víctor Jara. En su performance, además, se mostró la represión ejercida por carabineros, hecho que culminó con una batalla simbólica entre los integrantes de la comparsa y las fuerzas policiales.

Como señala Daniela Fugellie (2020)"mendeley":{"formattedCitation":"(2020, estas canciones que han sido las protagonistas en el paisaje sonoro del *estallido social* forman parte de la memoria colectiva del país, y se vinculan con la época en que fueron escritas, así como con el periodo histórico de la dictadura encabezada por el golpe de Estado de Augusto Pinochet. No obstante, en este nuevo contexto, se suman nuevas capas simbólicas y de significado, las cuales se retroalimentan performativamente.

Todo lo expresado hasta aquí confirma que el pueblo afroariqueño y los tumberos, mediante la performance de esta manifestación cultural en las calles ariqueñas y en los carnavales urbanos, apoyaron las reivindicaciones que surgieron en el contexto del *estallido social* chileno. Sin embargo, de igual forma, se incorporaron demandas específicas para este pueblo, como es el antirracismo, el anticolonialismo, o el lograr un reconocimiento efectivo y real con derechos políticos, sociales y territoriales con pertenencia cultual.

Por ello, y siguiendo a autoras que han analizado performances y expresiones politizadas que resuenan en el ámbito público, como Bieletto (2020) o Butler (2017), consideramos que la performance del Tumbe Carnaval ejerció un espacio de aparición y de audibilidad pública, que movilizó afectos, prácticas de escucha y formas de interrelacionalidad que reconfiguraron nuevas subjetividades políticas. Por tanto, y tal como sucedió con las canciones políticas del

estallido, a través del Tumbe Carnaval se superpusieron diversas temporalidades y capas simbólicas de significado, las cuales se reconfiguraron performativamente para la agitación social. De esta forma, si bien estas agrupaciones estaban "adentro" de la revuelta popular, de alguna manera también lo estaban "afuera" o de "forma paralela", determinando reflexivamente su repertorio de acción dentro de la contingencia política. Es por ello que los pañuelos rojos que usaban en su performance para cubrirse el rostro como lo hacen los manifestantes, mencionado previamente, llevaban inscritos mediante serigrafía un bombo y el texto "Afro Resistencia"; o junto a las banderas chilenas negras, aparecían otras que se posicionaban en contra del racismo o interpelaban al público bajo la consigna, "Descolonízate, resiste".

También, durante este período, a la vez que integrantes de las agrupaciones podían acudir a las asambleas, las cuales se erigieron como un espacio participativo horizontal para hacer política y organizar la acción social, del mismo modo se autoconvocaron afrocabildos para reposicionar demandas con un enfoque como pueblo afrodescendiente dentro de la coyuntura nacional. Para este análisis, es significativo el trabajo realizado por Daponte, Díaz, Cortés y Antezana (2020) sobre la presencia de las sonoridades andinas asociadas a la fiesta de la Tirana en el contexto del estallido social en el norte chileno. Tal como se defiende, estos actores sociales se apropiaron del movimiento nacional, conquistando el espacio de la ciudad a través de su identidad y un lenguaje local, "actuando como portadoras de un campo semántico que remite a las comunidades andinas, mestizas y afrodescendientes de Chile" (p.149).

Evidentemente, el Tumbe proyecta una identificación sonora y unas prácticas corporales que remiten a los discursos de un movimiento de la diáspora africana y a los procesos de reafricanización llevados a cabo en Latinoamérica desde el siglo XX (Daponte, 2019; Lao-Montes, 2009). De esta manera, en el Norte del país se constituyó un espacio de protesta pluricultural en el que, junto a las mujeres con polleras o manifestantes que portaban whipalas, también se movilizaban afrochilenas y tumberas con turbantes, bombos y faldones; estos últimos sirvieron de lienzo para incorporar mensajes y críticas en contra del sistema patriarcal, racista y moderno-colonial.

Por tanto, el pueblo afroariqueño proyectó a través de sus cánticos, y mediante el resonar de sus tambores e instrumentos idiófonos, sus sonidos de la protesta, es decir, articularon su propio universo sonoro como símbolo de poder y como arma política. Esto es fundamental para construir marcos interpretativos, para modular las emociones y significar la identidad colectiva (Granados, 2019). Por tanto, debemos considerar el sonido y la escucha dentro de un espacio en disputa, el cual es generado en base a necesidades y demandas específicas, y que también canaliza una resistencia que provoca autoestima, reconstruye lazos sociales-culturales y combate con el racismo y la discriminación. Por todo ello, defendemos que se activan procesos de descolonización (I. Cortés, 2020).

Consideraciones finales

En el presente trabajo, hemos señalado que el proceso de recreación del Tumbe Carnaval vino a reactualizar selectivamente la experiencia de un pasado rememorado por los abuelos

afrodescendientes de Arica y sus valles. Como un proyecto de memoria (Feldman 2009), los trabajadores del Tumbe apelaron de forma consciente para recuperar prácticas y estéticas legadas por los ancestros, que fueron recontextualizados en el presente a través de un género musical y coreográfico. Gracias a ello, se revitalizó una expresión cultural en desuso a través de un movimiento "reafricanizador" en América Latina (Daponte, 2019).

Asimismo, y en parte determinado por el nuevo contexto sociopolítico surgido a principios del siglo XXI, el Tumbe Carnaval fue reubicado en el ámbito público, dejando atrás el espacio privado al que estaba constreñida antiguamente la danza del Tumba. A partir de este momento, el colectivo afroariqueño comenzó a dotarle de un nuevo significado que le permitió ejercer su derecho de aparición y de audibilidad pública (Bieletto, 2020; Butler, 2017), favoreciendo así tanto su visibilidad como su constitución como pueblo.

Defendemos entonces que este proceso no solamente ayudó a las agrupaciones a construir una plataforma de interlocución con los agentes del Estado chileno, como vía para generar una agenda político-cultural de derechos sino, como ha sido constatado a lo largo de todo el continente, la música afroamericana, en nuestro caso el Tumbe Carnaval, es constitutiva de lo social, pues genera nuevos procesos de identificación y un nuevo mundo de posibilidades de experiencia y de posicionamiento político.

Con el fin de demostrar el poder contrahegemónico que mantienen los cultores del Tumbe Carnaval, y analizando nuestro caso específico, hemos defendido que las diversas agrupaciones político-culturales del pueblo afroariqueño demuestran formas polimórficas de acción (Ferreira, 2013), en que se combinan estrategias de inserción en las estructuras estatales, junto con acciones de protesta y de oposición directa hacia ellas cuando los activistas consideran que no se van a alcanzar los objetivos planteados.

Mediante el desarrollo de la protesta social llevada a cabo en el Extremo Norte, quisimos contrarrestar las posiciones que enfatizan los peligros del multiculturalismo, centrándonos en la agencia de las agrupaciones de Tumbe. Sin embargo, nuevamente esta misma experiencia evidencia la vulneración a la que son sometidos por la poca voluntad que demuestran las agendas estatales por contrarrestar la discriminación y el racismo.

Un caso paradigmático es que, en el marco del proceso constituyente que se abrió en Chile el 25 de octubre del 2020, cuando se aprobó el plebiscito nacional para redactar una Nueva Constitución a través de una Convención Constituyente, el pueblo afrodescendiente chileno fue excluido de la asignación de escaños reservados. Aquello que fue aprobado el 15 de diciembre del 2020 por el Parlamento, no obstante, sí estableció 17 escaños reservados dentro de los 155 convencionales para 10 pueblos indígenas: el pueblo Mapuche, Aymara, Diaguita, Colla, Atacameño, Quechua, Yagán, Kawésqar, Chango y Rapa Nui.

Este agravio se produce, además, cuando la Ley 21.151 recoge en su artículo 5º que el pueblo afrodescendiente chileno tiene el derecho a ser consultados mediante el Convenio 169 de la OIT cada vez que se prevean medidas legislativas o administrativas susceptibles de afectarles directamente. Las manifestaciones de los afrodescendientes se extendieron hasta llegar a protestas directas contra el gobierno, lo que tiene a los afrochilenos compitiendo por un cupo con una lista independiente en la elección que se avecina.

Bibliografía

- ACNUDH. (2019). *Informe sobre la Misión a Chile. 30 de octubre-22 de noviembre de 2019* [Informe DDHH]. https://acnudh.org/chile-informe-describe-multiples-violaciones-de-derechos-humanos-y-llama-a-reformas/
- Alarcón, J., Araya, I., y Chávez, N. (2017). *Identidad negra en tiempos de chilenización: memorias de abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el valle de Azapa*. CNCA.
- Amigo, R. (2018). Escritos afroariqueños. Intervenciones políticas frente al multiculturalismo chileno. *Revista Estudios Avanzados*, *29*, 121–137.
- Araujo, K. (2019). Desmesura, desencantos, irritaciones y desapegos. En K. Araujo (Ed.), *Hilos tensados. Para leer el Octubre chileno* (pp. 15–36). Editorial USACH.
- Arre, M., & Barrenechea, P. (2017). De la negación a la diversificación: los intra y extramuros de los estudios afrochilenos. *Tabula Rasa*, *27*, 131–160. https://doi.org/10.25058/20112742.447
- Báez, C.
  - (2012). *Lumbanga; memorias orales de la cultura afrochilena*. Coquimbo: Centro Mohammed VI.
  - (2018). *Identidad y Territorio Afrodescendiente en Chile*. Santiago de Chile: CNCA.
- Bieletto, N. (2020). Sonido, vocalidad y el espacio de audibilidad pública. El caso de la performance «Un violador en tu camino» por Las Tesis Senior en el Estadio Nacional de Chile. *Boletín Música, Casa de Las Américas*, *54*, 71–91.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- Carrasco, I. (2019). *De Azapa vengo bajando. Una antropología musical del Tumbe Carnaval afroariqueño: conformación, desarrollo y prácticas de la colectividad "tumbera"* [Memoria para optar por el título de Antropólogo Social]. Arica: Universidad de Tarapacá.
- Chamorro, A. (2013). Carnaval Andino en la ciudad de Arica: Performance en la frontera norte chilena. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, *45*, 41–54.
- Cortés, C., y Rivera, C. (2019). *Desde las ancestras a la actualidad: mujeres negras de Arica y sus resistencias*. Colectiva de Mujeres Afrodescendientes Luanda.
- Cortés, I. (2020). Usos políticos de las sonoridades y performances andinas en Santiago de Chile post 18 de octubre de 2019. *Boletín Música, Casa de Las Américas*, *54*, 53–69.
- Daponte, J. F.
  - (2013). Mkumba Cumbe, Tumbe en carnaval; Baila Negro Cachimbo Andalajaya Ja. In A. Díaz, L. Galdames, y R. Ruz (Eds.), *...y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII – XIX)* (pp. 169–225). Universidad de Tarapacá.
  - (2019). *Aunque no suena tan negro, es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos a la música tradicional del Norte Grande de Chile* [Tesis Doctoral en Musicología]. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Daponte, J. F., Díaz, A., Cortés, N., y Antezana, J. (2020). Diablos y bronces rebeldes. La música en las marchas del estallido social en el norte chileno. *Boletín Música, Casa de Las Américas*, *54*, 129–150.

- Díaz, A., Briones, V., y Sánchez, E. (2019). Afrodescendientes en Arica. Registros coloniales para una historia regional. In A. Díaz, L. Galdames, y R. Ruz (Eds.), *...y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII – XIX)* (pp. 29–64). Universidad de Tarapacá.
- Díaz, A., Muñoz, W., y Lanas, P. (2019). Censos y Disensos en Arica, Azapa y Lluta. Apuntes Sociodemográficos de los Afrodescendientes durante el siglo XIX. In A. Díaz, L. Galdames, y R. Ruz (Eds.), *...y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII – XIX)* (pp. 227–406). Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Domingo, D. (2021). Afrodescendencia negada. Ocultamiento del ser y apropiación del aporte negro en Chile. Una aproximación histórico musical. *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos*, *18*(2), 213–238.
- Duconge, G. I., y Guizardi, M. (2014). Afroariqueños: Configuraciones De Un Proceso Histórico De Presencia. *Estudios Atacameños*, *49*, 129–151.
- Echeverri-Pineda, C. (2020). Normas internacionales para afrodescendientes en América Latina: interacción entre movimientos sociales, Estados e instituciones internacionales. *Colombia Internacional*, *102*, 139–164.
- Espinosa, M. P. (2015). Afrochilenos en Arica: Identidad, organización y territorio. *Antropologías Del Sur*, *2015*(3), 175–190.
- Feldman, H. C. (2009). *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: IEP, Instituto de Etnomusicología de la PUCP.
- Ferreira, L. (2013). Desde el arte a la política y viceversa en los ciclos de política racial. En F. Guzman (Ed.), *Cartografías afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos* (pp. 217–240). Buenos Aires: Biblos.
- Frigerio, A., y Lamborghini, E. (2011). (De)mostrando cultura: estrategias políticas y culturales de visibilización y reivindicación en el movimiento afroargentino. *Boletín Americanista*, *0*(63), 101–120.
- Fugellie, D. (2020). Resignificando el canon: El Requiem de Mozart en el estallido social chileno. *Boletín Música, Casa de Las Américas*, *54*, 93–109.
- Garcés, M. F. (2020). *Estallido social y una nueva Constitución para Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Gilroy, P. (2014). *Atlántico Negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal Ediciones.
- Granados, A. E. (2019). Cuando el sentimiento y la música se encuentran. La praxis sonoro-emocional en las marchas de protesta en la Ciudad de México 2015-2018. *Desafíos*, *31*(2), 63–95.
- Heredia, I. (2018). *¡Tumba Negra! Performance, memoria y experiencia danzada en los talleres de "Tumbe" en la ciudad de Arica* [Memoria para optar al título de antropóloga social]. Arica: Universidad de Tarapacá.
- INE. (2014). *Informe de Resultados Encuesta de Caracterización de la Población Afrodescendiente de la Región de Arica y Parinacota*. Santiago de Chile: INE.
- Lao-Montes, A. (2009). Cartográfia del campo político afrodescendiente en América Latina. *Universitas Humanística*, *68*, 207–245.

- Leal, Y. (2015). *Performance, memoria e identidad: Las comparsas de baile afrodescendiente de la ciudad de Arica, XV Región de Arica y Parinacota, Chile*. [Memoria para optar al título de antropóloga social]. Arica: Universidad de Tarapacá.
- León, M.
  - (2012). El proceso de visibilización, valoración patrimonial y reconstrucción de memoria de los afrodescendientes en Chile. *Actas Del Tercer Congreso Latinoamericano de Antropología ALA*.
  - (2014). Tras un sonido afrodescendiente en Chile: elaboraciones y readecuaciones de la estructura sonora del tumba carnaval. In S. Valero (Ed.), *Memorias del IV Congreso Internacional Negritud. Estudios afrolatinoamericanos* (pp. 163–176). Negritud. Universidad de Cartagena.
  - (2017). *Los nietos de los abuelos negros... A (re)criação da primeira comparsa de tumba carnaval. Performance, experiência e memória afrodescendente em Arica (Chile)* [Programa de Pós-graduaçao Em Antropologia]. Niterói: Universidad Federal Fluminense.
- Mbembe, J.-A. (2011). *Necropolítica; seguido de "Sobre el gobierno privado indirecto."* Santa cruz de Tenerife: Melusina.
- Mendoza, J. (2007). Suscinto recorrido por el olvido social. *Polis*, *3*(2), 129–159.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos aires: Tinta Limón.
- Said, J., y Díaz, A. (2011). Del ruido de la euforia al silencio del simulacro: Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile (1929-1939). *Aisthesis*, *50*, 54–71. https://doi.org/10.4067/S0718-71812011000200003
- Salgado, M. (2013). *Afrochilenos. Una historia oculta* (2nd ed.). Barcelona: Ediciones Krom.
- Segato, R. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Soto, D. (2019). *Proceso Político del Pueblo Tribal Afrodescendiente Chileno*. Oficina de Desarrollo Afrodescendiente, Ilustre Municipalidad de Arica, Chile.
- Van Dijk, T. (2007). *Racismo y discurso en América Latina*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Wolf, J. E. (2019). *Styling blackness in Chile: Music and dance in the African diaspora*. Bloomington: Indiana University Press.

9. Assimilating Afro Caribbean Carnivalesque Culture

Clarence N. Charles. Leiden University,
University of West Indies.

Abstract

It has been successfully established and sufficiently documented that Calypso music has been an agent for the construction and maintenance of identity among African and Afro- Caribbean slaves and their descendants who have inhabited several regions in the 'New World' from the early 17th Century onward. These peoples were the creators of the genre and have been responsible for its propagation and the innovations that have shaped and continue to shape its evolution; an evolution which coincided with the saga of repression, conflict and confrontation that had characterized the colonial era, and which has as its backdrop the tumultuous events that have contributed to the dismantling of colonial ideology during 'post-colonial' times, as defined by Ashcroft, Griffiths and Tiffin (1989).

Based on premise that although there remains some residue of European cultural identity from the colonial era during the post-colonial period, 'now' as proposed by Childs and Williams (1997), this article revisits functions of calypso music as a cultural expression relative to the Afro-Caribbean carnivalesque culture in which it is embedded. Furthermore, the article explores

the ongoing sociocultural impact of that culture on contingent ethnicities, as manifested in the reversal and assimilation of identity roles in merging global communities, sites of cross-cultural encounter referred to by Pratt (2008 [1992]) as 'contact zones'.

Keywords: Calypso, carnival, Afro-Caribbean, culture, identity.

Introduction

In an earlier work, *Calypso, Identity, and Social Influence*, I examined how calypso music propagated in Trinidad by Afro and Indo Trinidadians provided mechanisms by which identity has been constructed and maintained among Trinidadians at home and abroad. The following insights about identity construction were revealed then. The social identity theory (Tajfel, 1978, 1981, 1982) suggests that individuals adopt personal identities as unique persons as well as social identities which reflect membership in various groups to which they belong. People can typically have multiple identities. It has also provided an understanding of processes relating to identity types by having codified the conflict between the individual and the group as personal identity and social identity. The theory further suggests that personal identity involves the individual's feelings of difference to others, whereas social identity involves the individual's feelings of similarity to others (Tajfel, 1972, p. 63).

Relatedly, the Social Categorization Theory (SCT) has generated an impressive body of empirical research to test its central tenets. Turner's (2011) self-categorization and social identity theories for instance, respectively argue that individuals are driven to develop an identity, and resultantly their behavior influences group and intragroup actions, and that groups also strive to establish and maintain unique group identity by asserting their cultural identity which, when found attractive is inherited by 'outsiders' thereby catapulting the group to a position of cultural dominance. This phenomenon has been recognized as common and essential to individual and group relations in culturally plural societies, which have been referred to as 'contact zones' by Pratt (2008 [1992]) and as 'sites of encounter' by Childs and Williams (1997). The applicable term for this process of assimilation is social influence and its context is twofold, referring to:

- Any change of opinion or behavior collectively exhibited by one group
- Any behavior collectively engaged in by individual members of one group, that is a consequence of the actions of individuals or members of another group.

Identities are therefore sources of motivation that shape social reaction, direct individual and collective behavior and impact on social structure. Group identity finds symbolical representation in flags, monograms, uniforms, slogans, vernacular, language, folklore, music, dance, performing style, innovation etc. The relationship between identity and culture has fueled ongoing interdisciplinary discourse among researchers and scholars. For example, ethnomusicologist Stokes (1997) has argued that music is meaningful because it provides means by which people recognize identities and places, and the boundaries that separate them: "Musical performance, as well as the acts of listening, dancing, arguing, discussing, thinking, and writing about music, provide the means by which ethnicities and identities are constructed and mobilized" (p. 5).

Regarding calypso music performance from a symbolic interactionist perspective, Patton (1994) has stated that:

> The art of calypso as a musical performance combining lyrics, melody, and the verbal and visual persona of the singer with arrangement, dramatic presentation, and audience engagement in a significant and symbolic cultural context has been a defining element of the culture and identity of Trinidadians for many years. (p. 55)

He has additionally advanced here the notion of social context by introducing "the role of situational influences, interaction of the calypso with a specific set of audiences, and the creation of layers of meaning through the symbolic action of the performance" (p. 56).

The term Afro-Caribbean culture is broad; it locates the particular place where a particular culture has evolved and is being propagated; and it refers not only to culture proliferated by Africans, but as well, to the combined cultural expression of Africans, their descendants, and the other ethnicities that have inhabited the Caribbean and have contributed to the cultural mosaic that defines the region. The countries within this axis have been centerstage for the evolution and propagation of cultural features representative of marginalized grassroot communities whose cultural expression had been repressed and shrouded by class conflict during the colonial period. Over time, these features have been translocated from their axis in the Caribbean basin to North and South America, Europe, Asia, and beyond and in post-colonial times, 'now', have become part of several global popular mainstreams.

Let us for the moment consider some salient ingredients of the Afro-Caribbean cultural repository which have enabled the construction and mobilization of cultural identities among inhabitants of the contact zones being discussed: cuisine, language, jargon, dress-style, mannerisms, attitudes, art, literary works, music, musical instruments, and vocal and dance performance styles. In-depth explanation and/or investigation into how each of these identity markers have provided and continue to provide layers of meaning that have enabled

'outsiders' to establish new boundaries, assimilate new cultural identities, and become 'insiders' may well exceed the brevity of this article. Those processes are summarized by the identity theories referred to earlier. The topic at hand will be approached by way of those theories through the lenses of the Caribbean carnivalesque experience, which in turn can be used as a toolkit for correlating identity construction and assimilation mechanisms among other ethnicities in a global context. Focus will now be shifted to one main activity that has been an umbrella under which all the cultural features and artifacts mentioned above are sheltered: *The West Indian carnival*.

The West Indian Carnival

The region known as the West Indies spans from the Bahamas in the north to Trinidad and Tobago in the south and is comprised of many island nations. All of these islands are populated by a diverse melting pot of people and descendants of people from several ethnicities and cultural backgrounds including French, Spanish, English, Portuguese, Asian, Dutch, and African

which boasts the largest representation. Linguistically, most of the islands reflect a European past, with French, English and Spanish being the most socially utilized primary languages. Secondary languages intrinsic to specific ethnicities including Hindu among East Indians, various Chinese dialects, Lebanese, Arabic, Hebrew, and Assyrian practiced exclusively among contingents of Middle-Eastern inhabitants, Kreyol in the French-Caribbean, Papiamento and Sranantongo (Taki Taki) in the Dutch-speaking islands, Yoruba among Africans and their descendants, and several variants of speak-talk languages/dialects/jargons/slang such as Bajan, Trini, and Pigeon spoken in the English- speaking countries.

Although not all of the languages and dialects mentioned above find representation in carnival celebrations, the other salient cultural attributes (musical, artistic, religious, ritualistic etc.) extant among the inhabitants of the region are incorporated in the individual local celebrations of each participating island. A merger of the collective carnivalesque traditions of the Caribbean has been successfully exported abroad. The spectacle has been marketed annually as the *West Indian Carnival* and has received the most profound amount of global exposure and response to Caribbean carnivalesque culture. It has spread far beyond the boundaries of the Caribbean, and as evidenced by the occurrence of, and the attention and importance given to annual street carnival celebrations in North America: Canada - Toronto; The United States - New York, Boston, Atlanta, Orlando, Miami, New Orleans, Texas, Washington D. C., Los Angeles; in Europe: the Netherlands, Rotterdam and the Bijlmer, in south-east Amsterdam; Nottinghill in England; and in recent years in Asia: Beijing and Japan.

Carnival celebrations are not unique to the Caribbean. Major carnival celebrations have taken place and continue to take place annually in Rio de Janeiro-Brazil, Venice-Italy, Binache-Belgium, Eindhoven, Brabant and Maastricht-the Netherlands, Dusseldorf and Cologne-Germany, and Cadiz-Spain during the month of February; in Sydney-Australia and Santa Cruz de Tenerife-Spain where they overlap into March; in Basel-Switzerland and Toronto-Canada during the month of August; in New Orleans- the United States; and in Quebec, Canada, boasted as the third largest in the world.

Having originated in ancient Egypt as a celebration of the coming of Spring, the tradition of carnivalesque celebration was adopted by the Greeks and assimilated by the Romans during which time it became associated with the Catholic church. Citizens were then given restricted license to publicly engage in regulated overindulgence for a few days before the penitential Lenten period. The tradition spread with Christianity across Europe and to the New World via colonization. Pagan features such as masks, used to transfer masqueraders into supernatural beings, and music, dancing, drunkenness, and orgies used in *Bacchanalian* ritualistic festivities to remove inhibitions and break down social constraints were also incorporated into pre-Lenten Roman carnival celebrations. Masks were also used to achieve anonymity among perpetrators of unlawful acts, to facilitate role reversal, and later became synonymous with seduction. Costumes based on specific themes were used in conjunction with masks to establish identities and to fascinate and entice spectators. The entire pre-Lenten carnivalesque game of seduction, feasting and revelry was played out to the backdrop of music.

Two European carnival models have been revealed by the preceding account, one adhering more closely to Christian tradition, and the other, incorporating features of Bacchanalian ritual.

Both were transported to the Caribbean. During the Colonial era African slaves, excluded from participation, initiated their own carnivalesque celebration Cannes Brulées which coincided with the sugarcane harvest at the end of Summer. During those celebrations they incorporated traditional African cultural features and danced in procession to music and musical instruments of their own innovation. They also mimicked the behavior of their European slave masters and as well, mocked them in song. Plantation owners would participate in these celebrations, mimicking the slaves in yet another instance of role reversal.

Assertion of African cultural identity was not limited to the behaviors referred to above alone, as can be observed by perusing the following salient and intrinsic traits derived from West Africa:

- Pertaining to festivity -dancing, drumming, singing, masking-.
- Pertaining to religious culture -homage to deities, ancestor worship, possession-, the usage of bones, grass and feathers to ward off evil spirits, the portrayal of Moko Jumbie, the Orisha god of fate and retribution practices (*Kromanti* dancing, Candomble, Voudun, Santeria, Lucumi, Mardi Gras, Oshun) associated with membership in secret societies.
- A rebellious disposition, as expressed via clandestine and overt rebellion including sabotage such as the sugarcane burning exercises (Cannes Brulées) that accompanied Emancipation, the condoned custom of criticizing leaders publicly, the embodiment of protest, conflict and rebellion through music (the composition and performance of calypsos, and kalinda its predecessor, as both song, and dance (stickfighting).
- Innovation, the invention of musical instruments such as the shac-shac, tamboo bamboo, and later on the steel drum and break drum which is beaten with a short iron rod to provide rhythmic accompaniment.

Incorporation of many of the forgoing traditions into street masquerading and street parading constitutes the third carnivalesque model that evolved in the Caribbean and helped to establish Afro-Caribbean cultural ascendency and identity. Immediately following Emancipation the ex-slaves took over street-parading and became the musical and artistic curators of the public festivities, while Europeans and self-proclaimed sector of 'upper and second-class citizens' elected and/or were forced to retreat to safety behind fenced yards, and much later when they resumed public participation, on floats. Their indoor celebrations continued to be exclusive and were held in the isolation of fancy ballrooms, but any further contribution to the evolution of Caribbean carnivalesque culture remained minimal.

Maureen Warner-Lewis (1991, p. 32) has informed that the period around Christmas and New Year had been established by African slaves as the festive *Kambule* season during which, they engaged in masquerading, street parading, "making and tuning musical instruments, rehearsing traditional and original compositions, and engaging in public expression of gaiety, abandon, satire, and cynicism". She additionally pointed out (p. 180), that the tradition of masking "was integral to West African religious culture" and "intimately connected with secret societies". Masked street parading, also called *kambula*, *gumbe* and *jonkonu*, was engaged in by Africans in Belize, Bermuda, Haiti, Jamaica, the Bahamas, St. Kitts, Nevis, Guyana, Grenada, and Trinidad from the late eighteenth century onward.

The dismantling of colonial social structures and stereotypes that began with Emancipation and continued with the surge of Africanism and the quest for autonomy that began in the Caribbean during the early sixties, further initiated role reversal and identity assertion.

In present post-colonial times European cultural models that had once facilitated forced assimilation among peoples of the Caribbean during the colonial era are no longer exported to the Caribbean nor found fashionable or attractive there. One way in which this is evidenced during carnival celebrations is by the abandonment of masquerade costumes and themes based on European history. The cultural flow between Europe and the Caribbean has now been reversed and can be demonstrated by a comparison between modern European and West Indian carnivalesque models which reveals the following: Most European models have remained thematically static and more conservative following Christian tradition. The parade is more of a spectator event, a passing panorama of costumes displayed on floats and/or by masked participants often in choreographed movement portraying themes of the bygone eras, and indulgence in clandestine fantasy. Although the accompanying music is meant to be festive, it is often dirge-like or militaristic and more suited to eliciting a march-like responses among masqueraders.

On the other hand, modern-day West Indian carnivals celebrations have abandoned European themes and have instead incorporated thematic innovation and exoticism. There has also been a departure from the use of traditional orchestral instruments, gravitation toward instrumental innovation (the beating of oil drums and brake drums), and the emergence of new music strains (*soca* music and its derivatives). Revelry, wild abandon, rapture, and eroticism (feting, intoxication, wining, nudity, and the wearing of suggestive costumes) have been given unrestricted license. Music has retained its centrality and has continued to be designed to elicit lewd and lascivious dance responses among masqueraders and spectators alike. The accompanying lyrics accomplish the same end and also serve to elicit collective singing responses among listeners. Masks have fallen into disuse and therefore anonymity has been lost and seduction has become overt. In other words, real life and fantasy have become one and the same. The title and slogan of one popular calypso by the Mighty Shadow *'Play Yuh Self'* comes to mind, and the Latin words *carne*, meat, and *vale*, the need for, take on a new connotation, 'freedom of the flesh'. The personal and social identities constructed via the West Indian carnival are driven by the need and freedom to enjoy uninhibited sexual bliss and have influenced society in contact zones to revert to the decadence of Bacchanalia.

Because of the foregoing reasons modern-day Afro Caribbean style carnivalesque culture has become increasingly more appealing and more readily assimilated than conservative Christian and European models among West Indians. The suggestive construction of the lyrics, the erotic nature of the dance responses, and the wild abandon portrayed among West Indian fete-goers and masqueraders to calypso and soca music are additional attributes that captivate audiences. The sensation is heightened by the consumption of alcohol and other intoxicants, an accompanying feature of participation and catalyst to the total seduction of participants, on-lookers, and newcomers to the cultural ritual. The lyrics of the calypsos referenced below are constructed to either describe and/or inform - *Don't Stop the Carnival*, *Mas in Toronto*, *Labor Day in Brooklyn*, *Miss Tourist-* or to elicit desired responses among listeners - *Play Yuh Self, Jump and Wave*, and *Jump Up and Get Orn Bad*.

Calypso

Trinidadian calypso and Jamaican mento had begun to be popularized in England during the late fifties and early sixties by West Indian performers such as Lord Kitchener, the

Mighty Terror and others following the success of Harry Belafonte's 1956 hit record *Calypso*. This long playing record is credited as being the first million-seller album by an individual artist and was one of the most significant sources of reference of the genre. Calypso music steadily gained popularity abroad via vocal performance as entertainment for listening and as music for social dancing. It set the stage for yet another attractive feature of Afro-Caribbean culture, the steel drum (steel pan) which became a major voice for the genre, and for some time the sole form of musical accompaniment for street parading and the predilection among the masqueradering community. Although musical innovation had been undertaken throughout the Caribbean during the highpoint of the evolution of the instrument occurred in Trinidad during the mid-forties. Steel drum performance and the exotic sound of the instrument captivated international audiences and has continued to initiate increased interest and participation among contingent ethnicities. The growing interest had been observed by the Mighty Terror and reported in his 1965 calypso hit *Pan Talent*.

> Even quite in Europe and Australia de people love to hear de steel orchestra……
> Ah cyar hear meh ears in England
> Everybody want to learn to beat pan
> Doh care what they say
> Steel band music come to stay
> Doh re mi fah sol la ti doh
> Pan playing music anywhere yuh go
> What a talent, excellent talent You hear what I say steelpan talent is the greatest talent today.
> The Mighty Terror

In Europe, steel drum music and steelband performance was first unleashed in England by TASPO (the *Trinidad All Steel Percussion Orchestra*) in 1951, an ensemble formed to represent Trinidad at the Festival of Britain the same year. TASPO was the first Trinidadian steel orchestra to travel abroad. Thereafter, as related by Stan Sharman a fellow musician and friend, "the steelband scene was exported to Marseille, St. Tropez and other fun spots in southern France by West Indian performers. The instrument was embraced and gradually became included in the yearly drum-based carnival parades there" (Personal communication, 2021).

Increased interest and participation in steel drum performance has also enabled its inclusion in the World Music curricula of several academic institutions, and its status as a profession and a year-round pastime. The on-going emergence of steelband ensembles in countries such as Japan, the Netherlands, Sweden, Germany, and England is further testament to the global impact of this aspect of Afro Caribbean culture.

Conclusions

The steady influx of Caribbean nationals into contact zones outside the Caribbean axis has fueled integration and has assured transmission among both 'insider' and 'outsider' groups. Through increased membership and persistence these groups have established and maintained their cultural identity in those contact zones, have attained appeal among contingent ethnicities there, and have gained some degree of cultural ascendency in the popular mainstream of host communities. As their traditions become assimilated and woven into the cultural mosaic of those communities the process of social influence peculiar to merging global communities continues to occur.

The assimilation of Afro Caribbean culture via the West Indian carnivalesque experience outlined offers some insight into identity construction mechanisms, identity categorization processes, and social interaction models supported by the various identity theories referenced. These processes are peculiar among ethnic contingents in contact zones and hopefully, this model can be used as a toolkit for correlating identity construction and maintenance, and the assimilation and exchange of cultural traits among contingent ethnicities in merging global communities.

Bibliography

- Childs, P. and Williams, P. (ed.), (1997). *An Introduction to Post-Colonial Musicology*. Hertfordshire: Prentice Hall Europe.
- Curley, C. (2021). *A Brief History of Carnival in the Caribbean*. Online article: https://tripsavvy.com/brief-history-carnival-in-caribbean-1488004
- Patton, J. H. (1994). Calypso as Rhetoric Performance: Trinidad Carnival 1993. *Latin American Music Review*, 15 (1), 55-73.
- Pearse, A. (1956). Carnival in Nineteenth Century Trinidad. *Caribbean Quarterly*
- 4.3 (4), 175-193.
- Pratt, M. L. (2008 [1992]). *Imperial Eyes: Travel Writing and Acculturation*. New York: Routledge.
- Sharman, S. Personal conversations between January and April 2021, Miami, Florida.
- Stokes, M. (ed.), (1994). *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. New York: Berg Publishers.
- Tajfel, H. (ed.), (1978). *Differentiation Between Social Groups: Studies in the Social Psychology of Intergroup Relations*. London: Academic Press.
- Tajfel, H.
  - (1981). Social Stereotypes and Social Groups. In J. C. Turner and H. Giles, (eds.), *Intergroup Behavior*, (pp. 144-167). Oxford: Blackwell.
  - (1982). Social Psychology of Intergroup Relations. *Annual Review of Psychology*, 33, 1-39.

- Tajfel, H., and J. C. Turner. (1972). The Social Identity Theory of Intergroup Behaviors. In S. Worchel and L. W. Austin (ed), *Psychology of Intergroup Relations* (p. 63). Chicago: Nelson-Tajfel.
- Turner, J. C., & Reynolds, K. J. (2011). Self-categorization theory. Handbook of theories in social psychology, 2(1), 399-417.
- VV.AA. Carnivaland Publishers. (2021). *The Origins and History of Carnival –*
- *The World's Oldest Party*. Carnivaland Publishers. Online article. httss://www.carnivaland .net/origin-history-carnival-worlds-oldertparty/Carnivaland
- Warner-Lewis, M. (1991). *Guinea's Other Suns: The African Dynamic in Trinidad Culture*. Dover, Massachusetts: The Majority Press.
- Wikipedia contributors. (2021, May 8). Saturnalia. In Wikipedia, The Free Encyclopedia. Retrieved 11:31, May 12, 2021, from https://en.wikipedia.org/w/index .php?title=Saturnalia&oldid=1022067718

10. Garifuna Music, Competition, and Indigeneity – Preserving Culture from Within (Belize, Guatemala and Honduras)

Oliver N. Greene.
Georgia State University.

Abstract

Since 2006 the "Battle of the Drums" (BOD) has drawn large crowds of Garifuna (people of African and Native American descent) locals and expatriates, and locals of other ethnicities to Punta Gorda, Belize, the country's second largest Garifuna settlement, to observe a music and dance competition. This event features ensembles from six Garifuna communities in Belize and one each from Guatemala and Honduras, which are judged on their ability to perform five standard Garifuna musical genres, each of which displays strong retentions of Africanisms. Additional competitions include a high school drumming contest and a song composition contest. BOD is held the weekend preceding Garifuna Settlement Day (Nov 19), a national holiday.

Since 2008, Dangriga, the county's largest Garifuna settlement, has hosted a smaller but equally impressive competition, the "Senior *Habinahan Wanaragua*" (HW) (translated as "Dance Jankunu"). It is held on December 26 and focuses on a single musical genre, *wanaragua*, the most difficult of the indigenous dance-song genres and a localized rendition of the Afro-Caribbean practice called *Jankunu*. This competition includes ensembles from various Garifuna communities in the country and features group choregraphed movements and individual stylized dances that are interpreted rhythmically by the lead drummer. Workshops on *wanaragua* costume construction, singing and drumming are conducted in primary schools and a competition for youth is also held.

Both competitions play integral roles in the retrieval and preservation of indigenous Garifuna music, language and dance. Using Battle of the Drums and *Habinahan Wanaragua* as case studies, this chapter examines Garifuna music identity through the lens of Africanity and interiority (internal cultural analysis) to determine the role competition plays in preservation, enculturation, commoditization, and performativity in Belize. Interpretive analysis draws on the views of African, African American and Garifuna scholars. To provide a general overview of Garifuna music culture, this study also includes descriptions of music genres maintained by the Garifuna of Central America, and those unique to Guatemala and Honduras.

Key words: Garifuna music, Battle of the Drums, *Habinahan Wanaragua*, culture.

Introduction

Each year between mid-November and late December the Garifuna (plural, Garinagu)[1] of Belize sponsor a series of cultural preservation competitions and public events designed to celebrate Garifuna indigenous identity through music and related forms of cultural expression. The Garifuna (labeled the Black Caribs by 17th century British explorers) are Amerindian Africans[2] (people of Native American, specifically Carib and Arawak, and West African descent) who live in along the Caribbean coast of Belize, Guatemala, Honduras and Nicaragua, and in significant numbers in US cities; especially, New York, Los Angeles and Chicago. Because the Garifuna are a borderless, transnational people, they identify their nationhood on the basis of culture and refer to themselves as the Garifuna Nation. They share a common Arawak and Carib based language, system of customs and beliefs, ancestor veneration and processional rites, repertoire of dance-song genres, work songs, style of popular music, cuisine, and style of dress.

Music, an essential form of social and cultural commentary, often accompanies dance but can also be performed alone depending on the genre of music and setting in which it is performed.

1 Although "Garinagu" is the plural form of the word "Garifuna," the latter is more widely known by non-Garifuna and therefore will be used throughout this paper when referring to an individual or group of people in the culture, when referring to the language, and when used as an adjective.

2 Based on the predominance of African characteristics in phenotype and ancestral ethnicity, I feel as though it is more accurate to describe the Garifuna as Amerindian Africans, with "African" as the primary or root culture and form of cultural expression.

Music is performed at *impromptu* social gatherings, nine-night wakes (*belurias*), ancestor placation rituals such as *adügürahani* (called *dügü*, meaning "feasting the dead") and *achuguhani* (called *chugu*, meaning "offering food to the dead"), vernacular versions of the Roman Catholic Mass and processions during the Christmas season (E. R. Cayetano, 2005, pp. 8, 5). Music is also heard at Miss Garifuna pageants and at annual Settlement Day festivities. Since the first decade of twenty-first century music has been the central focus of competitions designed to retrieve and preserve Garifuna culture.

In 2006, Darius Avila, a Garifuna accountant and cultural activists in Punta Gorda, Belize's second largest autonomous Garifuna settlement, produced the inaugural Battle of the Drums (BOD), a music, dance and language retrieval competition featuring five standard Garifuna dance-song genres. Within two years of its inception, the competition was expanded to include drumming ensembles from Guatemala and Honduras, making it the only international Garifuna music competition to date. BOD is witnessed by three to four thousand observers and is held on the Saturday night before the November 19th Garifuna Settlement Day (GSD) festivities in Dangriga, Belize. Today, additional cultural retrieval projects include a junior drumming competition, and language translation and song composition competitions.

In 2008, a committee of local cultural activists, presented the first *Habinahan Wanaragua* (HW) ("Masked Dance") Festival, a competition aimed to preserve the dance-song genre called *wanaragua*, also known as *Jankunu*. It is a Christmastide, processional, male-social commentary dance and song form featuring energetic, individualized gestures by dancers whose movements are interpreted rhythmically by the lead drummer. *Wanaragua* is acknowledged by Garifuna drummers and dancers as the most difficult of their musical genres. It has been maintained in Dangriga, the self-proclaimed Cultural Capital of Belize, and the largest autonomous Garifuna settlement in the country, and in the village of Seine Bight, but not in other Garifuna communities in the country. Although there was no set date for the competition for several years, the Senior HW is now held annually on December 26, Boxing Day,[3] the day after the official beginning of *wanaragua* season and is witnessed by several hundred spectators. The Junior HW competition is held on the Sunday following the last day of school classes before the Christmas break. *Wanaragua* is also performed in Guatemala and Honduras where the costumes are different from those commonly worn in Belize.

Both competitions evolved out of efforts to systematically assure the preservation of Garifuna music, dance and language. The allowance for creativity within the confines of traditional practices, provides a space within each competition for individual and collective interpretation while simultaneously assuring that performance standards remain high. This chapter explores how competition, specifically BOD and HW, is used by Garifuna to promote endogenous preservation, enculturation, and performativity in Belize's two largest Garifuna settlements. I examine the preservation of music, dance and language through competitions that feature commonly

3 Boxing Day, a term used in England and throughout British Caribbean colonies, referred to the day after Christmas when left over foods and goods were "boxed" and given to plantation slaves or others considered less fortunate.

performed Garifuna dance-song genres, each of which is also maintained in Guatemala and Honduras and among Garifuna in the US. Descriptions of these and other genres of indigenous Garifuna music are included here with transcriptions of the characteristic rhythms of the music genres performed in these competitions. Descriptions and music transcriptions reflect on how rhythms are commonly performed in Belize. Descriptions of rhythmic motives as played by Guatemalan and Honduran drummers -both of whose traditional music displays the influence of local Latinx music genres- are beyond the purview of this chapter. To provide a broader overview of Garifuna music, this chapter also includes descriptions of several genres unique to Guatemala and Honduras. Because the African-retained characteristics of Garifuna musical identity are the most prominent and therefore integral to its appeal, Garifuna music will be examined in part, through the lens of African and African American scholars.

This chapter is divided into seven sections. The first defines concepts applicable to the study of competition as a monetized event to preserve culture, and the second is an overview of Garifuna history. The third identifies Africanisms commonly found in Garifuna music. The final three sections focus on the maintenance of musical traditions and music making: the fourth identifies cultural retrieval and preservation initiatives associated with the music; and the fifth describes Garifuna instruments and styles of singing; the final section examines the history and format of BOD and HW. It is followed by descriptions of Garifuna music genres in Guatemala and Honduras that are not maintained in other countries.

Applicable Concepts

Because BOD and HW promote cultural maintenance, include ticketed performance competitions, involve participation by Garifuna from three countries, and is observed by Garifuna (locals and expats) and non-Garifuna locals, concepts such as performativity, commoditization, intracultural competition, systematic preservation, and enculturation are applicable to an analysis of these events. During most weekends in Garifuna communities, indigenous music and dance are often performed outdoors under sheds adjacent to bars or restaurants, or in areas next to homes during wakes. In these settings, songs of the same style (all *puntas*, *parandas*, or *hüngühüngüs*, etc.) are performed in a call-and-response manner for extended periods of time so that dancing will not be interrupted. The song leader simply introduces the lyrics and melody of the new song without a pause in the music. Garifuna dancers and observers join in the singing whenever the unison choral response is sung.

However, competitions, unlike traditional music performances, are not audience participation events. BOD and HW are ticketed events that are observed by Garifuna and non-Garifuna. Competition, by necessity, re-contextualizes the traditional by placing it in non-traditional settings (Nketia, 2016, p. 73)[4]. Garifuna linguistic anthropologist E. Roy Cayetano explains

4 Although Ghanaian ethnomusicologist J. H. Kwabena Nketia uses "re-contexualization" as an option and strategy for the development of popular forms of music in contemporary context derived from traditional

that recontextualizing traditional music is a process of enacting violence against it: "When you take something that happens in the street and you put it in a theater, you're doing it violence" (personal communication, August 18, 2021). In traditional performance settings in Garifuna communities, boundaries between performers and observers do not exist because observers often participate by jumping into the ring to dance (*ibid.*). Competition reinforces the boundaries that promote hierarchy and separation, solidifying the non-African and non-Garifuna practice of differentiating between the performer and the observer.

When ticket sales, corporate and individual sponsors, production costs and prize money are incorporated into competition -as with BOD in Punta Gorda and HW in Dangriga- both events become monetized. This commoditization of Garifuna culture determines and shapes cultural valuation. Besides, because the Garifuna of Central America have been the source of many research studies, they recognize the broad appeal of their cultural traditions, especially music and dance. Some Garifuna believe that non-Garifuna researchers profit substantially from the documentation of their cultural traditions. Consequently, and naturally, they desire to control or play a significant role in the dissemination of all forms of information (written, visual, and sound recordings) about their cultural practices. Therefore, the promotion and monetization of cultural identity through competition from within, that is, by members of the same cultural group (intracultural practitioners), ensures control, fosters excellence and collective pride, and elevates the value and prestige of Garifuna indigeneity itself. Although the control of Garifuna indigeneity from within does counter external negative perceptions of the culture, the value of Garifuna music and dance is acknowledged by non-Garifuna locals[5] throughout the region and has been celebrated by them since the rise in popularity of *Punta rock* in the 1980s and 90s.

The global success of acclaimed Garifuna recordings and celebrated musicians is viewed not only as a source of Garifuna pride but also as a contribution of national and regional importance. Therefore, the primary objective of both competitions is to create internally controlled, ongoing, and ultimately self-sustaining vehicles of expression (competition) through which Garifuna music, language, and dance can be celebrated and maintained across generational lines.

When cultural preservation competitions are repeated annually or seasonally, they become systematic and cyclical and the prestige of the competition continues to grow. When local Garifuna control all aspects of how indigenous cultural events are presented, they reap the complete material and immaterial rewards of these events (Greene, 2014, p. 198). Unfortunately, this was not the case in the early 2000s with the Garifuna of Punta Gorda, Honduras, located on the island of Roatan. There, tourists from cruise ships witnessed and exoticized Garifuna culture. Non-Garifuna organized and controlled all aspects of cultural shows, presenting *punta* and

forms, it is applicable here because modifications have to be made when moving music from communal social settings into the context of competition.

5 These include but are not limited to the indigenous Maya (Belize, Guatemala, Honduras), the larger populations of Ladinos/Mestizos (Belize, Guatemala, Honduras) and Creoles (Belize), east Indians and also Taiwanese immigrants in Belize.

wanaragua[6] to tourists in locations other than the village of Punta Gorda. Tourists received little explanations of the purpose of the dances, had little opportunity to interact with the performers, and frequently left one-dollar tips (Kirtsoglou and Theodossopoulos, 2014, pp. 147-148).

The issue is not tourism, but who controls the projection of cultural identity. The question remains: Is the projection of culture and the commodification associated with it controlled by the performers and preservers of these traditions, or by outsiders? Garifuna anthropologist Joseph Palacio notes that the increase in participation by non-Garifuna in the November 19th celebrations demonstrate that "Garifuna artform is no longer for the Garifuna but for all Belizeans" (personal communication, April 7, 2021). Significant numbers of Creole, Asian and Ladino Belizeans participate in the annual GSD parade in Dangriga. Ultimately, it is the appeal and maintenance of Garifuna indigeneity through music and dance that is the greatest attraction to non-Garifuna. Battle of the Drums and *Habinahan Wanaragua* were not conceived for the purpose of promoting identity to non-Garifuna (visitors or locals), but to preserve culture from one generation to the next to assure the maintenance of tradition. When preservation initiatives are employed on an ongoing basis, they assure that processes of enculturation[7] are maintained.

Garifuna History as Cultural Identity – A Brief Overview

The origin, history, and displacement of Garifuna play a significant role in the spiritual and musical expression of Garifuna culture. Today, the Garifuna of Central America number more than 300,000 and those residing in the US, more than 100,000. The vast majority of Garifuna live on coastal Honduras, home to approximately 57 Garifuna communities, with significantly smaller numbers residing in Guatemala, Belize and Nicaragua, respectively. There are three Garifuna settlements in Guatemala, six in Belize and two in Nicaragua, (Greene 2018, p. 3). Hondurans of African descent, most of whom are Garifuna, are 2 percent of a population of 9.2 million (Central Intelligence Agency, 2021c). The three Garifuna communities in Guatemala are approximately 0.1 percent of a population of 17.2 million (Central Intelligence Agency, 2021b) and the six Garifuna communities in Belize are approximately 6.1 percent of a population of 399,600 (Central Intelligence Agency, 2021a). In Nicaragua, Garifuna are included in the black population which is approximately 9 percent of 6.2 million (Central Intelligence Agency, 2021d). In the 1940s, large numbers of Garifuna began migrating to the United States

6 *Punta* and *wanaragua* were likely selected as dance-song genres for tourists to watch because of the sexual suggestiveness of the first dance and the elaborate costumes and acrobatic movements of the second. These tourist shows were organized by non-Garifuna, who controlled the pre-determined compensation for the performers and all funds associated with admission fees and beverages.

7 Here, enculturation refers to the acquisition of cultural norms associated with the performance of Garifuna music, dance and related costume regalia by members of the culture.

in search of better educational opportunities and employment, the vast majority of whom live in New York, Los Angeles and Chicago, with small numbers in other US cities.

The Garifuna are the product of the genetic and cultural fusion of ethnic groups from West and Central Africa and indigenous Native Americans of the Lesser Antilles. Because of their mixed ancestry and history of migrations, Sarah England describes the Garifuna as Afro-Indigenous people who are "members of three diasporas: the African diaspora, the Garifuna diaspora and the Central American diaspora. They are simultaneously black, indigenous, and Latino; Honduran, Belizean, Guatemalan, Nicaraguan, and North American; part of Central America and part of the Caribbean" (2006, p. 14).

The origin of the Garifuna begins with migrations of the Arawak of the Orinoco River Basin in South America through the Lesser Antilles to the island of St. Vincent around 500 BC. The Carib followed, first entering the same region around 100AD. The evolution of the gender-based Arawak-Carib language of the Garifuna, is believed to have begun in the 13th century when Carib warriors, during their migrations through the Lesser and Greater Antilles, raided settlements of docile Awarak and Igneri, killed Arawak-Igneri men and took their women as additional wives (Greene, 2018, pp. 3-4). The product of this fusion of Amerindians was referred to as the Red or Island Caribs. Most accounts of the origin of the Garifuna suggest that interactions between Native Americans and Africans on St. Vincent (*Youroumaÿn* or *Yurumein* in Garifuna) began when two Spanish slave ships in 1635 were lost during a storm, and the Africans who survived swam to nearby St. Vincent where they were received by the Red Caribs (Taylor, 2012, pp. 9, 16-17). According to historian Harold Lawrence, the first interactions between Africans and Amerindians on the island might have occurred in 1307 and 1312 when westward trade winds drove excursions by the Mandinga of present-day Mali to the island (1992, pp. 169-214). According to Garifuna historian Sebastian Cayetano, the Africans who intermixed with the Arawak, Taino, and Carib on the island were believed to be Yoruba, Ibo, and Ashanti (1990, p. 32). I conclude, as many Garifuna researchers do, that the enslaved Africans on at least one ship escaped during the storm, took the ship by force, and swam to the closest island, Yurumein. Christopher Taylor's account of an incident in the eighteenth century in which enslaved Africans from Guinea revolted, killed the whites, and allowed the ship to drift in the current until it ran ashore on St. Vincent where they were received by Red Caribs, provides additional support for this theory (2012, pp. 16-17).

Because most of St. Vincent was controlled by the Garifuna and Red Carib, the island was frequently augmented by runaway slaves from nearby islands that included the Efik and Yoruba (Coelho, 1955, p. 6-8) as well as the Ashanti-Fanti, Fon, and Congo (Bastide, 1971, p. 77). In 1795, Chatoyer, the Garifuna paramount Chief of Chiefs was killed by a British officer and in 1796 the Garifuna were defeated during the second war with the British. Taylor reports that 4776 captured Garifuna were sent to nearby Baliceaux, where almost half died of disease and starvation. In March 1797, the remaining 2,248 carrying casava, plantain and other staples foods in a convoy of ten ships were deported to the island of Roatán in the Bay of Honduras. A ship of Garifuna captured by the Spanish was taken to the port of Trujillo, Honduras and on April 12th the remaining 2,026 were set ashore on Roatán (Taylor, 2012, pp. 142, 145-146). Therefore, April 12th is recognized as Garifuna Settlement Day in Honduras.

Beginning in 1802, Garifuna from Honduras made a series of landings in British Honduras, Belize, (S. Cayetano, 1990, p. 43). Alfonso Arrivillaga Cortes states that Alejo Beni, a man of high position under Satuyé (Chatoyer), headed an expedition of Garifuna that landed in Stann Creek (Dangriga, Belize) on November 19th, 1832 [1823],[8] following massacres and civil unrest in Honduras. T. V. Ramos, a Belizean Garifuna activist in Dangriga, led efforts to have November 19th , Garifuna Settlement Day, recognized as a national and bank holiday. Marcos Sánchez Díaz, a Garifuna *buyei* (shaman) and a man of the Haitian descent, founded Labuga (Livingston, Guatemala) in 1802 and Garifuna Settlement Day is celebrated there on November 26th (Arrivillaga Cortes, 2006, pp. 69, 72-73). According to Garifuna scholar, Salvador Suazo, the Garifuna emigrated to Pearl Lagoon, Nicaragua, between the 1865 and 1870. In Nicaragua Garifuna Settlement Day is celebrated on November 19th (n.d., p. 1).

Settlement Day celebrations in Garifuna communities throughout Central America and in the U.S. commemorate the survival of ancestors who suffered massive loss of lives from wars, disease and famine, and who endured the confiscation of indigenous lands, deportation, and migration. Paul Joseph López Oro believes that the idea of settlement is paramount to the Garifuna cultural rebirth narrative of hybridity, marronage, and the otherness as Black Indigenous people (2019, p. 169).

Africanisms in Garifuna Music Culture

Although verbal interaction among Garifuna is in an Amerindian-based language, Africanisms dominate Garifuna music identity. These include a timeline, call-and-response, repetitions of rhythmic and melodic material, polyrhythms (two or more rhythms played simultaneously and repeated), and rhythmic improvisation against rhythmic repetition. Because the indigenous, or folk music's, of Africa and African-derived cultures are participatory, communal, social, improvisatory, vibrant and experiential (often from conception to performance), they are excellent examples of Christopher Small's concept known as "musicking." Smalls states that musicking is the "present participle, or gerund, of the verb *to music*" and posits the following definition: "*To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing*"[9] (1998, p. 9). Therefore, musicking is inclusive of the physical, aural, collaborative, and metaphysical aspects of music in African-based societies. Ghanaian musicologist Kofi Agawu, interpreting Small's "musicking" through an African lens states that a variety of terms apply: "we beat, shake, touch, and play; we say, recite, recollect, and sing; and we move, stir the body, look our way, and dance" (2016, p. 3).

8 Arrivillaga listed that date of arrival as 1832, as do many other scholars. However, Garifuna scholars cite 1823 as the correct date.

9 The author's italics are maintained here for the purpose of emphasis and because this definition of the word best describes the holistic, communal, and participatory nature of African and African-derived music.

Timeline

Metronomic time, the sense of a regularity of pulsation in music, is an integral component of African and African derived music. J.H. Kwabena Nketia explains that to keep a

> Subjective metronomic time . . . African traditions facilitate this process by externalizing the basic pulse . . . shown through hand clapping or through the beats of a simple idiophone. The guideline which is related to the time span in this manner has come to be described as a *time line*. Because the time line is sounded as part of the music, it is regarded as an accompanying rhythm and a means by which rhythmic motion is sustained. (Nketia 1974, pp. 131-132)

Agawu states "A time line (also known as a bell pattern, guide, phrasing referent, or *topos*) is a short rhythmic pattern normally entrusted to the bell (or castanet, stickers or stone) and played as an unvarying ostinato throughout a particular dance drumming" (2016, p. 171). In Garifuna drumming ensembles, the obligatory *segunda* plays the "unvarying ostinato" (repetitive rhythm) that is characteristic or unique to a specific dance-song genre. Therefore, it provides the timeline rather than the *sisira* (rattle), which typically plays on the principal beat whether the song is in a basic duple or triple meter pattern.

Call-and-Response/Call-and-Refrain

Africans and later enslaved Africans in the Americas sang call-and-response songs in religious worship and to regulate the pace of manual labor. Although the Garifuna were never enslaved in the Americas -having liberated themselves from the control of Europeans upon their arrival- they maintained the use of call-and-response singing. In musicologist Sam Floyd's analysis of the African-American spiritual, he identifies two forms of antiphonal singing: (1) call-and-response: "a soloist or small group of leaders takes a lead and the whole body of the group or chorus responds" and (2) call-and-refrain: the "group response is a standard unchanging refrain after each variable solo 'call'" (Ekwueme, 1974, p. 136; Floyd, 1995, p. 44). Floyd labels these practices collectively as Call-Response (1995 p. 227). The call is usually long or at least longer than the response and sometimes improvisatory and virtuosic, while the response is often short or the shorter than the response and not improvisatory (Agawu, 2016, p. 250). From the perspective of meaning or cognition, the call provides the specifics of the situation or story, while the response repeats the implied theme, the motto, the proverbial idea. Agawu posits that call-and-response is the most important concept of African form (2016, p. 253). During Garifuna music performances, the *segunda* and *primero* begin, followed by the *sisira*, then the song leader, who introduces a specific song. The *gayusa* (chorus) or group of Garifuna observers join in with the singing of the chorus.

Lead Drum /Master Drum Narratives

Another significant Africanism found in Garifuna music is the role of the lead or master drummer: the *primero* player in Garifuna drumming ensembles. Agawu reminds us that the master drummer is in charge of the entire ensemble and has command of procedures (when and how to incorporate rhythmic ideas and passages) that determine how he interprets or narrates a performance experience. Without words he plays with, teases and deceives dancers and observers (Agawu, 2016, pp. 184-185). This is particularly noticeable in *wanaragua* and in *chumba* and *gunjei*, additional dances in which physical gestures by dancers have corresponding rhythms. It is interesting to note that the multi-layered instrumental texture of African percussion ensembles is reduced to only two obligatory rhythmic parts in Garifuna music: the unchanging rhythmic pattern played on the *segunda* (bass drum) against which improvisatory-like passages are played on the *primero*. These passages are created by playing stock rhythms associated with specific dance-song genres. When present, the *sisira* (rattle) emphasizes the principal beats in each song, as additional optional instruments such as hollowed turtle shells provide passages of indefinite pitches, and conch shell trumpets provide sporadic blasts that punctuate the sound.

Retrieving and Preserving Culture from Within

Garifuna consider the May 18th , 2001 UNESCO proclamation identifying Garifuna Language, Dance and Music as "Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity" as international acknowledgement of the value of Garifuna culture and the significance of preserving it. E. Roy Cayetano delivered the keynote address for the 8th International Garifuna Conference in March 2021, the twenty-year anniversary of the proclamation on the creation of the UNESCO candidature package. His address, entitled "Preserving Intangible Garifuna Cultural Heritage: Challenges and Prospects," began with his celebrated poem "Drums of My Fathers." Cayetano states that the poem was simply "just given" (*ichahówarügüti*) to him, a concept of Garifuna spirituality and cosmology that emphasizes the relationship between the current human-physical realm and *Seiri* ("heaven"), the utopian spirit world of the Garifuna. When *ichahówarügüti* occurs, poems, songs, and other forms of expression are "given" to Garifuna through conduits or mediums such as individuals, groups of people, and institutions. The person who received or "learned" the song is rarely referred to as the composer and ownership is generally considered culturally collective, that is, the property of the culture as a whole (E.R. Cayetano, 2021, p. 11). An excerpt of the poem is as follows:

> Drums of my Fathers
> Rumbling in my bones,
> Drums of my Fathers
> Capturing my mind,
> Drums of my Fathers
> Recapturing my soul, or the

Words of my Fathers
Tumbling from my mouth.
Drums of my Fathers
of my Grandfathers
of my Ancestors
Drumming in my psyche
Souls of my Fathers
Drum! Beat!
Beat On! Drum On!
AND ON!!! (E. R. Cayetano, 2021, pp. 6)

Cayetano, explaining of the significance of the poem, states,

> This poem notes the forces that would change me into what I am not and sees the drum as a symbol of the Garifuna person, being carved out of the trunk of a tree whose roots reach into Africa and South America, with skin that releases the sounds of the plains and jungles of those continents when played by hands stolen from Africa. I maintain that the Garifuna is the best example of the Caribbean person being a fusion of Africa and the Americas in a process mediated by Europe". (E. R. Cayetano, 2021, pp. 1-2)

The poem not only addresses the drum as a symbol of the Garifuna, but it also eludes to the drum as emblematic of the reverberant power of music to preserve culture.

Although the proclamation stresses the value of indigeneity and preservation, BOD and HW were not the first culturally internal initiatives to preserve Garifuna music and dance. Noted Garifuna dance companies such as *Warigabaga* ("Butterfly") (1967 - mid 1980s) in Belize, and *Hawani Garinagu* (Garifuna Soul) (1997 - present) from Guatemala, and Ballet Folklórico Garífuna of Honduras (1986 - present) have played integral roles in promoting traditional Garifuna music and dance.

The late 1970s and 80s, a period of amazing cultural awareness, also produced the birth and rise of *punta rock*. Guitarist Pen Cayetano[10] (the Father of Punta Rock) assisted by Mohobob Flores and the remaining four members of the Turtle Shell Band introduced this new form of Garifuna popular music to locals through roadblocks in Dangriga. This resulted in performances on national shows and ultimately led to appearances at the *New Orleans Jazz and Heritage Festival* in 1989 (Pareles, 1989). *Punta rock* evolved as a form of popular Garifuna dance-oriented music created to preserve indigenous language during a period of decline in interest in indigenous music and language, a rise in interest in speaking Belizean Creole, and a significant emigration of Garifuna to the US.

10 Cayetano, also a celebrated visual artist, lived in Germany with his wife Ingrid, a German native who served as the manager/publicist for the newly formed *Turtle Shell Band* while in Belize.

Pen Cayetano, the first musician in Belize to use turtle shells as instruments, currently teaches Garifuna music to youth and adults. Ethnomusicologist, Amy Frishkey defines punta rock as "an electrified commercial dance music based on the traditional secular *punta* and *paranda* song-dance genres (similar in their duple-meter ostinato) and the *punta* 'cock-and-hen' couple dance" (2018, p. 222). Many *punta rock* songs are contemporary adaptations of popular traditional Garifuna songs accompanied by Garifuna drums, electric guitars, and synthesized keyboards. Since the beginning of the millennium, the rhythms of slower-paced *parandas* and the faster-paced *puntas* in punta rock songs have been accelerated to between 155-165 beats-per-minute (Frishkey, 2018, p. 234). Noted Belizean punta rock recording artists that followed Pen Cayetano and the *Turtle Shell Band* included Andy Palacio, the most popular and prolific *punta rock* musician until his untimely death in 2008, Herman "Chico" Ramos, Mohobob Flores, and Peter "Poots" "Titiman" Flores. More recent noted Belizean *punta rock* artists include Vince "Aziatic" Lewis (performer and producer), Felix "Reckless" Flores, Lloyd Augustine, Supa G, Dayaan "Nuru" Ellis, Clayton Williams, and Supa G (Lensford Martinez).



Figure 1. Pen Cayetano at the Garifuna Music Awards, New York, 2018.

Recordings of traditional Garifuna music that received broad international distribution included *Lita Ariran* (Chicken's Blood) (JVC 1995) by the Honduran vocalists and former congressman Aurelio Martinez[11] (called the Ambassador of Garifuna Music and Culture) and

11 In 2008 – 2009, Martinez worked with the celebrated Senegalese superstar Youssour N'dour as a part of the Rolex sponsored Mentor and Protégé program. During his tenure in Senegal, he learned more about the connections and similarities between West African and Garifuna music.

Paranda: Africa in Central America (Stonetree Records[12] 1999), a recording of *parandas* (male social commentary songs with guitar accompaniment) by Garifuna musicians from Belize, Guatemala and Honduras. *Wátina* ("I Called Out") (2007), the global hit by Andy Palacio and the multi-ethnic and transnational band the Garifuna Collective, was recognized by WOMEX (World Music Expo) as the World Music Album of All Time as voted by Amazon.com (WOMEX). The success of *Wátina* catapulted the popularity of Garifuna world music (Garifuna based fusion music) onto the global stage[13]. Palacio and Ivan Duran of Stonetree Records, the most significant producer of Garifuna music to date, also created *Umalali: The Garifuna Women's Project* (2008) (*umalali*, meaning "voices"), a successful recording featuring Garifuna women from Belize, Guatemala and Honduras.

Other noted influential Belizean Garifuna musicians from the 1960s through the early 2000s included Don Justo Flores (performer, producer, author), Isawel Nolberto (percussionist), the *paranderos*[14] Gabaga Williams, Junior Aranda, and Paul "Nabi" Nabor, who received international recognition during tours with the Garifuna Collective. Los Angeles DJ Rony Figueroa, a Garifuna popular music collector, states that influential recording artists from Guatemala during the same period included Jursino Cayetano (parandero), *Labuga Boys* and *Garifuna Stars Band*, *punta rock* bands in NY and Paula Castillo, labeled the *Queen of Punta Rock*.[15] For many years, Castillo has stood alone as one of the most celebrated Garifuna musicians in a male dominated industry and certainly the most recorded of the female artists. Figueroa lists the following among influential artists from Honduras: *paranderos*, Aurelio Martinez and Lugua Centeno, the bands *Grupo Kazzabe* featuring *El Sheriff* (aka., Guity), and *Fuerza Garifuna*, and the NY based bands Mando Ballesteros y Su Grupo *Ubou International* (International World's Group), *Garifuna Kids*, and *Grupo H*. (Figueroa, personal communication, April 12, 2021).

12 Since the Release of Andy Palacio's hit album *Keimoun* in 1994, Stonetree Records, in Belize, has played an integral part in the promotion of traditional Garifuna music, *punta rock*, and Garifuna world music, producing more celebrated recordings of Garifuna music than any other record companies to date.

13 For information on the evolution and impact of Garifuna world music as a groove locale (the cultural appeal of the music which makes it feasible commercially), see Michael Stone's article "Garifuna Song, Groove Locale and 'World-Music' Mediation," in *Globalization, Cultural Identities and Media Representations*, ed. N. Gentz and S. Kramer, 2006, pp. 59-79, State University of New York: New York.

14 Men who specialize in singing *parandas*.

15 Guatemalan guitarist and vocalist Juan Carlos has played an important role in promoting Garifuna spirituality and culture.



Figure 2. Aurelio Martinez at the Garifuna Music Awards, New York, 2018.



Figure 3. Andy Palacio (January 1, 2008), Photo by E. R. Cayetano.



Figure 4. Paula Castillo accepts a proclamation at the Garifuna Music Awards, New York, 2018.

Because the Garifuna in New York, Los Angeles, and Chicago and other major US cities collectively form the Garifuna diaspora, they are also important to the retrieval and preservation of indigenous Garifuna culture. Musician James Lovell includes the Garifuna Mass Choir Committee and the 20-year Garifuna Music Awards[16] organized by Honduran Garifuna Jose Francisco Avila, as among the current or recent New York-based organizations or annual events devoted to the preservation of Garifuna music. He cites the following as noted Garifuna dance companies *Hamalali Wayunagu* ("Voices of Our Ancestors") *Garifuna Folkloric and Modern Dance Company, Chief Joseph Chatoyer Dance Company, Budari Dance Company* (*budari,* meaning "a griddle for baking cassava bread"), and *Grupo Wanichigu* ("Our Wisdom"). James

16 The Garifuna Music Awards recognized outstanding accomplishments by current musicians and pioneers of Garifuna music in Central America and U.S.

Lovell and Eleanor Bullock Castillo created Habinahan Garifuna (Dance Garifuna): A Garifuna Language Retrieval Projected, a cultural retrieval program for youth that was presented in New York, Belize, and St. Vincent. It incorporates song, poetry, dance and theatre as methods of teaching Garifuna language (J. Lovell, personal communication, May 26, 2021). Honduran Garifuna Pablo Blanco partners with radio stations in Honduras, Belize, Guatemala and Nicaragua to promote the preservation and Garifuna culture. *Bodoma Garifuna Cultural Band* (Grupo Bodoma), a Honduran American group, also plays an integral role in promoting Garifuna dance and music in the New York.

Most music, dance and language preservation initiatives in Los Angeles are sponsored by Garifuna American Heritage Foundation United (GAHFU), founded in 2005 by Guatemalan Ladino Rony Figueroa and Belizean Garifuna Cheryl Noralez. GAHFU produces the annual *Garifuna Street Fest* and *Food Extravaganza* which features prominent solo Garifuna artists from Belize, Honduras, Guatemala and the US as well as *punta rock* bands and folkloric dance companies from the US. Performances by former and current Los Angeles area recording artists include Aziatic, Lil June and Guwie Posse.

In addition to organizing conferences in New York and performances by *Ballet Folklórico Garífuna of Hondu*ras in Los Angeles, promotion and preservation efforts have included organizing *Lidereibugu* (Strength) Ensemble, a drumming and dance company (Erica Zuniga, director) and the Clifford J. Palacio Garifuna Language and Culture Academy (Zuniga, personal communication, 2021). For many years, Figueroa hosted "Garifuna Music and Talk with DJ Labuga," a weekly show on Radio Centro America. The Garifuna International Indigenous Film Festival, instituted in 2012 by president and founder Belizean Garifuna Freda Sideroff of Los Angeles, promotes films devoted to the preservation of culture and rights associated with Garifuna of the Central America and the US and other indigenous peoples (GIIFF).

The earliest preservation initiatives in Chicago were begun by cultural activists in personal homes for Garifuna Settlement Day. Rhodel Castillo, a Belizean Garifuna musician, was groomed by local activists to continue efforts to promote the Garifuna culture, music, language and dance in the city. He began organizing performances of music and dance at major festivals and venue, such as Field Museum of Natural History, Museum of Science and Industry, and Chicago Cultural Center. Castillo, known for his reggae and fusion renditions of Garifuna songs, opened Garifuna Flava Restaurant in 2008, a popular meeting place and venue for Garifuna music and cultural events that was featured on Diners, Drive Inns, and Dive on the Food Network. In 2010, the organization *Garinagu lun Awanseruni Inc*. ("Garifuna to Advance") was formed to promote indigenous culture. *Laruni Hati* ("Moonlight") Garifuna Dance Group was formed specifically to include children in preservation efforts among adults (R. Castillo, personal communication, 2021).

Because most annual Garifuna cultural retrieval, preservation, and commemoration initiatives[17] occur between mid-fall and January 6th , the final day of *wanaragua* in Belize, I refer to

17 Initiatives include the language, music and dance-related programs in primary schools sponsored by Battle of the Drums and *Habinahan Wanaragua*, the junior and senior categories of each competition, GSD

this extended period of celebrating indigenous identity as Garifuna Settlement Season. Annual Settlement Day (November 19th) festivities include the reenactment of the Garifuna's first arrival to Dangriga, an ancestor veneration rite (*ámalihani*), a Garifuna Mass (*Lemesi Garifuna*: the Roman Catholic Mass translated into Garifuna, with supporting hymns and musical responses in the vernacular), a public program, parade, music concert, the selling of indigenous foods, and the wearing of traditional Garifuna clothing usually in the colors of the Garifuna flag: black, white and yellow.

Activities that occur during Settlement Season promote *Garifunaduáü* ("Garifunaness," the Garifuna way), of which Garifuna anthropologist Malcolm Servio-Mariano states:

> Garifunaduáü is expressed in rituals, performing arts, and grassroots organizing, where external hegemonic beliefs meet counter-hegemonic practices, and become reconfigured by Garifuna social agents at the local level . . . Garifunaduáü in diaspora provides a way forward, as well as a forum and . . . space for the culture, language, and spirituality to be cultivated. (2010, pp. viii, 3)

For example, *Garifunaduáü* occurs when practices such as Garifuna music and dance shows for tourists, periodically controlled by external authoritative forces (non-Garifuna businesses), are sponsored and financially controlled by Garifuna-owned entities. Therefore, as an expression of *Garifunaduáü*, Garifuna affirms a collective shared history and a diasporic belief in cultural preservation.

Garifuna Music: Instruments, Vocal Styles, and Genres

Because Garifuna songs are didactic, proverbial, and reflect a distinct Garifuna view of the world, Garifuna throughout Central America and the US support efforts to preserve these markers of identity. Songs and dances are typically accompanied by the following indigenous instruments: hand drums (*garawoun*), specifically a *primero* (lead or tenor drum), a high pitched, single-headed membranophone across which two to three nylon strings or thin metal wires are stretched to produce a buzzing sound, and a *segunda* (bass drum), a larger and lower pitched drum constructed like a *primero*. Drummers are almost exclusively male[18] while *gayusa* (choirs) are usually composed of females. Other common instruments include the *sisira* (a pair of calabash gourd rattles commonly called *shakkas*), *wadabu ágei* (conch shell) trumpets and mallet-struck, hollowed land *tagei bugudura* (turtle shells) of different sizes, connected by a cotton rope and played belly-side up with wooden mallets.

(November 19) activities and community performances of *wanaragua*.

18 Joshua Arana, a former *primero* drummer with Garifuna Collective, has contributed significantly to the understanding of Garifuna music though lectures on gender classifications of Garifuna drums.



Figure 5. Primero (tenor drum).



Figure 6. Segunda (bass drum) with Sisira (rattle).



Figure 7. Mohobub Flores with turtle shells, 2015.

E. Roy Cayetano notes that Garifuna songs are about real life events instead of imaginary incidents. Typically, songs fall under one of the following themes: death (the most common theme); the dead; feelings of dependence and helplessness; *méteñu* ("the state of being bereft of parents or close relatives"); comfort from parents and relatives, *lamíselu* (grief or misfortune); slander, scandal and criticism, and *iáwaü* ("an image or picture of a person or event") (2018, pp. 51 – 55). Although certain themes may prevail in certain song genres more than in others, themes are not specific to any particular genres because most all forms of Garifuna songs are topical and comment on life's events. Although some song forms are composed by women and others by men, the latter generally predominate as songs leaders. Garifuna vocalists, both male and female, typically sing with a free, open-throated vocal timbre, with the majority of noted singers having higher pitched voices. Many solo recording artists are also proficient guitarist, and often accompany themselves when performing.

Musical Genres

The dance-song genres examined below are presented in the order in which they are performed during the Battle of the Drums: *punta*, *hüngühüngü*, *paranda*, *chumba* and *wanaragua*. Music transcriptions of drum strokes referenced in the descriptions[19] of traditional Belizean Garifuna dance-song genres are explained in the chart below. Although rhythms of repetitive drumming motives on the *segunda* and improvisatory passages played by *primero* drummers are performed similarly by all Garifuna drummers from the same country, variations usually exist in comparison to *segunda* and *primero* drumming patterns as played in other countries where Garifuna reside. Therefore, rhythmic patterns as played in Belize will serve as the basis for notated examples, all of which can be found in the Garifuna Drum Method (2006). In some cases, slight variations can be heard when comparing the rhythms in the audio excerpts[20] below to the provided notations.

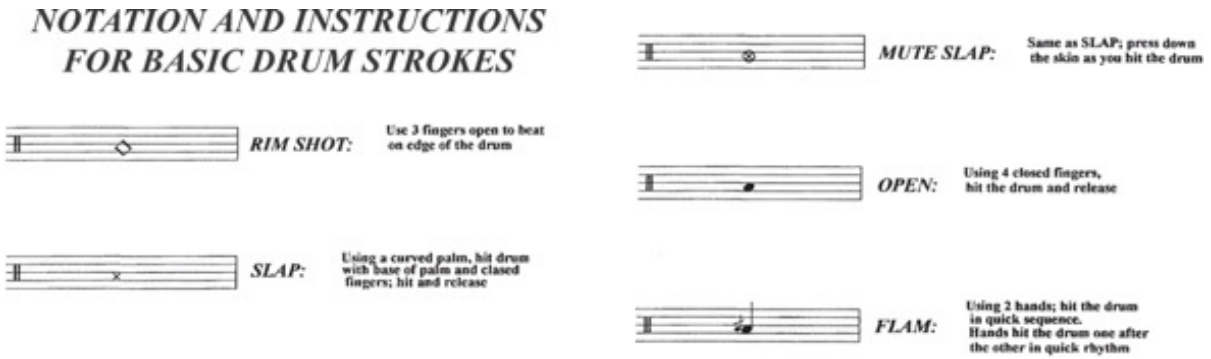


Figure 8. Notation for Garifuna Drum Strokes. *Garifuna Drum Method* (2008). Matthew Dougherty and Emery Yost.[21]

Punta, the dance of procreation and flirtation, is the most popular and frequently performed of all indigenous Garifuna music genres. Punta is the symbolic reenactment of the cock-and-hen mating dance in which physical gestures by male and female dancers feature rapid movement

19 I decided to reference and describe notated examples from the Garifuna Drum Method rather than transcribe rhythms based on the cited audio examples because the notations are more consistent with what would be performed today by Belizean Garifuna drummers.

20 Audio examples from Smithsonian Folkways ethnographic field recordings are cited here, rather than those from more contemporary musical recordings, to provide an aural point of reference for how music will primarily be heard in acoustic settings in Garifuna towns and villages today, that is, without the influence of electronic instruments or elements of music from other cultural practices. Although the audio excerpts below are taken from Folkways field recordings made in 1982 (*Traditional Music of the Garifuna of Belize*, Smithsonian Folkways, FW04031, FE 4031) and 1952 in Honduras (*The Black Caribs of Honduras*, Folkway, FW04435, FE 4435), those from Belizean Garifuna drummers are very similar to the notated example, therefore showing little change within this oral tradition over the past fifty-five years.

21 All notations from the *Garifuna Drum Method* (2008) by Matthew Dougherty and Emery Yost are attributed to Carlos Perrote.

of the buttocks and hips and a motionless upper torso to the sound of duple-meter call-and-response songs accompanied by drums, rattles, and occasionally hollowed turtle shells struck with mallets, and conch shell trumpets (Greene, 2002, p. 190). Punta(s) are topical social commentary song forms that are composed by women who comment on male infidelity, relationships and other matters (Greene, 2018, pp. 26-27). The distinct repetitive rhythm that accompanies all *punta* songs is played on the *segunda* while improvised rhythmic passages are played by the lead drummer on the *primero*. The characteristic *punta* rhythm features a quarter note and an eighth note played in the center of the drum with one hand, followed by two sixteenth notes played near the rim of the drumhead with the opposite hand to produce a higher pitch. Since the mid1980s, *punta* has experienced a revitalization in popularity with the evolution of its derivative, *punta* rock.

Punta: https://folkways.si.edu/joe-diego-richard-moreira-and-hortense-miranda/punta/american-indian-world/music/track/smithsonian



Figure 9. Notation of Punta rhythm from *Garifuna Drum Method* (2008).

Hüngühüngü, a moderately fast triple meter dance-song genre that is often done in a circle (E. R. Cayetano, 2005, p. 50), is commonly used to accompany processions of individuals or groups in secular and sacred spaces. The characteristic dance and drumbeat are secular versions of the sacred *hugulendu*, the movement and music performed during ancestor veneration rituals such *dügü* (Jenkins and Jenkins, 1982, p. 2). Dance movements feature an alternate right and left, shuffle-and-step as arms sway naturally. *Hüngühüngü* songs are performed in a call-and-response manner accompanied by a *segunda*, *primero* and *sisira*. The *hüngühüngü* rhythm is played on the *segunda* in the feel of compound duple meter (a six-beat cycle with emphasis of the first and fourth beats). In this rhythm, the first beat, an eighth note flam is followed by a muted sixteenth note slap and an open sixteenth note, followed by another muted sixteenth note slap and an open sixteenth note. This three-beat rhythmic pattern is repeated to complete this six-beat cycle and the entire cycle is repeated continuously throughout the remainder of the song. The *primero* player typically improvises alternating combinations of eighth note flams, sixteenth note repetitions, and thirty-second note rolls. Song lyrics are topical and address themes such as the loss of loved-ones, morality, an individual's position in life, and historically significant events such as the devastating removal of Garifuna from their ancestral homeland, Yurumein (St. Vincent) (Daughtery and Yost, 2008). The popular *hüngühüngü* entitled "Yurumein," sung during the opening procession of Garifuna Settlement Day celebrations in Central America and

the U.S., recalls the deportation of Garifuna from St. Vincent (J. Avila, 2014). The *hüngühüngü*, "Nati Maximo" ("My Brother Maximo"), is often performed during the opening procession into the church for the Garifuna Mass on Garifuna Settlement Day. The popular *hüngühüngü*, "Baba," ("Father") by Adrian "Doc" Martinez, on the CD *Watina* (2007) by Andy Palacio and the Garifuna Collective is often performed as worshippers move down the aisle toward the altar for communion and the offering during the mass.

Hüngühüngü:https://folkways.si.edu/nicho-flores-john-castillo-and-paulino-castillo/hüngühüngü/american-indian-world/music/track/smithsonian



Figure 10. Notation of *Hüngühüngü* from Garifuna Drum Method (2008).

Chumba is commonly performed by solo female and male dancers who mimic daily activities. It is defined by Garifuna educators Sebastian and Fabian Cayetano as "a highly accented polyrhythmic song that is danced by a soloist with great individualized style" (Cayetano and Cayetano 1997, p. 129). In this moderately fast duple-meter song form, dancers form a semi-circle with percussionists in the middle, or parallel lines with drummers in middle. Individual dancers move to the center and often salute (acknowledge) the leader drummer (the *primero* player) with a strong body-accent movement such as a pelvic thrust which is in turn interpreted rhythmically by the lead drummer as a flam or stop slap on the drumhead. Dancers continue their individualized movements imitating chores and mundane activities while keeping time with the regular beats played on the *segunda* before saluting the lead drummer again and returning to their place in the semi-circle or line. The characteristic quadruple rhythmic motive of *chumba* is played on the *segunda*. With a slightly cupped hand the drummer plays a sixteenth note on beat one followed by an eighth note and a dotted sixteenth note close to the rim of drumhead, then a cupped hand quarter note on beat two. This pattern is repeated for beats three and four. The *primero* player typically strikes the drumhead with alternate hands on the following beats: the first eighth note and the third and fourth sixteenth notes of beat one; the second, third and fourth sixteenth notes of beat two; the first eighth note and the third and fourth sixteenth notes of beat three. The *primero* drummer does not play on the fourth beat.

Chumba:https://folkways.si.edu/isawel-flores-isawel-nolberto-bernadette-arzu-pearl-arzu-carlota-placio-and-gene-martinez/chumba/american-indian-world/music/track/smithsonian



Figure 11. Notation of *Chumba*.

Paranda is the moderate tempo, duple-meter, topical song form, usually serious in nature, that is composed by men who accompany themselves on an acoustic guitar. For additional rhythmic support, *parandas* can also be accompanied by a *segunda* and *primero*. They can also be performed as call-and-response songs accompanied only by traditional Garifuna percussion ensembles (*primero*, *segunda* and *shakka*). When accompanied on the *segunda*, the characteristic rhythm of parranda is almost identical to that of *punta*, however, it is played at a moderate or slower tempo. The repetitive rhythm of *paranda* features a quarter note played with cupped hands near the center of the drumhead followed by and eighth note played in the same manner and an eighth note played with the fingertips near to the rim of the drumhead to produce a higher pitched sound.

Dan Rosenberg states that parranda entered the repertoire of Garifuna music in the 19th century after the Garifuna arrived in Honduras where they encountered the acoustic Spanish guitar, resulting in the adoption of elements of Spanish and Latinx rhythms (1999). *Parranda* (meaning "party" or "dance") is a generic term for festive gatherings during the Christmas season in former Spanish colonies in the Americas. Regionally, the name also refers to the string ensemble and genre known as parranda in Venezuela, it's derivative *parang* in Trinidad and Tobago, and *parranda* in Puerto Rico. Although Garifuna *parandas* were previously heard most frequently during the Christmas season, they are performed now throughout the year. This is not perceived as problematic because the themes of Garifuna *parandas* address typical concerns men may have rather than issues related to Christmas, as parrandas in other parts of the Caribbean do. Examples of celebrated Garifuna *parandas* include *Naguya Nei* (I am Moving On), popularized by Paul Nabor (1928-2014), arguably the most-celebrated Garifuna *parandero*, and *Malate isien* (Worthless Love). *Paranda* has become the genre of choice for male Garifuna recording artists because Garifuna men perform *parandas* throughout the year and can accompany themselves solely with a guitar.

Paranda: https://folkways.si.edu/coro-velasquez-and-richard-moreira/paranda/american-indian-world/music/track/smithsonian



Figure 12. Notation for *Paranda* from *Garifuna Drum Method* (2008).

Wanaragua[22] ("mask" in Garifuna), commonly called *Jankunu* (Belizean Creole for "John Canoe"), is an annual door-to-door processional rite and duple-meter dance-song genre. It is performed by a troupe of fully masked dancers and three drummers between Christmas and Epiphany, specifically on December 25th , January 1st and January 6th . *Wanaragua* regalia includes elements of three cultural practices: (1) *wababan*, the decorative crown with reflecting mirrors, colorful paper maché balls, and turkey (originally macaw) feathers, symbolizing Native American ancestry; (2) white shirt and black pants with black or pink and green ribbon[23] worn in a crossing pattern across the chest, to mimic the bandoliers and uniforms of the British Union Jack soldiers; and (3) *yawain*, African-derived cowry shell knee rattles. Other elements of the costume regalia include a colorful head wrap, a wire mask on which is painted a face with European features, black knickers, long black knee sox, and white high-top Converse tennis shoes[24]. Some men dress as *hianro*[25] (meaning "as a woman") and wear a communion veil over their mask, a blouse extended outward with padding for breast, a skirt and women's tennis shoes. Although *wanaragua* has traditionally been the domain of men, women have occasionally dressed in full regalia and participated, much to the displeasure of cultural traditionalists. Because *wanáragua*, from its conception mocks British military and Eurocentric social customs, it is an example of Garifuna "signifyin," that is, "louding talking" expressed symbolically through gestures that mimic culture through dance and costume (Greene, 2006, p. 225). During the door-to-door procession, the *abuti* or *banquata* (the leader or "bossman" of a *wanáragua* troupe), carries a bell and occasionally a sword, and he is the last to enter the ring of dancers. Afterwards, he collects the monetary offering from each resident before directing the dancers, drummers, and chorus of female singers to the next house.

Anthropologist Kenneth Bilby notes that this Christmas and New Year's festival has for some people become a powerful symbol of the survival of an African "spirit" in the Anglophone Americas. It is called John Canoe in English, *Yancunú* in Spanish, *Junkunoo* in Jamaica (the possible origin of the Belizean version[26]), Junkanoo in Nassau, Bahamas and John Kuner, formerly in Wilmington, North Carolina (2010, p. 180). Garifuna Anglican Canon Jerris Valentine states

22 A detailed explanation of *wanáragua* is provided here because it is performed in Battle of the Drums by Belizean, Guatemalan and Honduran Garifuna, and is the only dance-song genre performed in *Habinahan Wanáragua*.

23 Pink and green ribbon, representing joy, is worn on Christmas day. Black ribbon is worn on January 1st as a commemorative act of homage for deceased *wanaragua* dancers. Pink and green or black may be worn on Día Rey (Day of the Kings), January 6th, Epiphany.

24 The *abuti* or *banquata* (ranking officer) wears additional clothing such as a white coat, white knickers, and white gloves to be distinguished from other participants in his role as the ranking officer.

25 The origin of "hianro" (men masquerading as women) in *wanaragua* has been attributed to several possible historical events. Garifuna historian Sebastian Cayetano states that Baroda, the principal wife of Chief Joseph Chatoye, challenged him to be more aggressive in fighting the British: that he should wear the dress and give her pants to fight. So, men dressed as women and used this disguise to ambush and defeat the British. (See Oliver Greene, "'Play *Jankunu* Play;' the Garifuna *Wanaragua* Ritual of Belize" 2008). In Guatemala and Honduras, *wanaragua* costumes are often women's dresses to which colored ribbon is attached.

26 This view was also proposed by researchers Virginia Kerns and Robert Dirks, "John Canoe". *National studies: A journal of sound research and thought*, 3(6), 1-15, (1975).

that *Jankunu* elder Max Garcia believed that *wanaragua* was spiritually significant and was the second of a three-part cycle of dances previously performed in Dangriga. The first part, *wárini*, an extinct dance performed on December 24th featuring a man dressed in plantain leaves, represented the "evil that would pollute and destroy all goodness". This was followed by *wanaragua* dancers in colorful ribbon who first perform on December 25 representing the good that will overcome evil. *Charikanari*, the third Christmas tide processional rite, includes stock characters such as Two-Foot-Cow, Devil, and Hianro. *Charikanari* is performed first on December 26 and originally was a fertility dance, although it is very different today than the way it was previously performed (Valentine 2002, pp. 42-44). Bilby posits that *Jankunu* elders believed that the purpose of wanaragua was "to lift up the world" (*lurahon ubóu*) by spreading feelings of celebration and happiness throughout the entire community (2010, p. 206).

Wanaragua is recognized as the most difficult of the Garifuna dance-song genres because of its physical demands, its use of different styles of dance[27], and the knowledge of rhythmic patterns required by the drummer to interpret dance movements. The vast majority of *wanaragua* songs are in Garifuna with some in Creole and one in a mixture of Creole and Spanish (Hadel 1972). The themes of *wanaragua* songs include unrequited love, a woman's lack of interest in any one man, infidelity, bereavement following death, gossip, embarrassment following the cancellation of a wedding, fear of ancestor spirits, challenges that an elderly person faces, and difficulties finding a suitable mate (Servio-Mariano, 1996, pp. 77-82, 84, 87-91).

All *wanaragua* ensembles include three *dangbu* (drummers): two *segunda* players and one *primero* player. The characteristic repetitive rhythm of this genre as played on the *segunda* features an open tone strike on the drumhead for a dotted quarter note followed by a sixteenth note muted slap close to the center of the drum, followed by silence for an eighth beat then an eighth note muted slap. This results in the continuous rhythmic pulse of 3+3+2. In *wanaragua*, the *primero* player improvises combinations of patterns used in this dance-song genre to rhythmically interpret the movements of each solo dancer. Other participants include dancers and a flag bearer, who directs the troupe to the next house.

Wanaragua: https://folkways.si.edu/andy-palacio-eric-arzu-isawel-nolberto-isabella-mejia-gene-martinez-and-bernadetta-arzu/paranda/american-indian-world/music/track/smithsonian

DER Trailer: https://store.der.org/play-jankun-play-p517.aspx

27 For more information on different styles of *wanaragua* dance see Malcolm Boyd Servio Mariano, "The *Wanáragua* rite of passage, ritual of annual renewal, auto-self interpretation for the perseverance of the Garifuna culture of Dangriga, Belize." [Unpublished draft, Master's thesis, anthropology]. Albany: State University of New York, 1996 and Oliver N. Greene (director) *"'Play Jankunu Play;' The Wanaragua Ritual of the Garifuna of Belize,"* [Film: educational DVD], Documentary Educational Resources, 2008.



Figure 13. Notation for *Wanaragua* from *Garifuna Drum Method* (2008).

Battle of the Drums

The Senior BOD competition has been held in the Sports Complex auditorium in Punta Gorda since its inception in 2006. Celebrated Garifuna musicians and cultural activists serve as judges, grading each ensemble on coordination, creativity and style, and transitions between songs in each of the two rounds. Six of the eight ensembles are from Garifuna communities, towns or villages, specifically Belize City (the largest city in the country, and home to its largest population of Garifuna), Dangriga, Hopkins (a coastal village a few miles south of Dangriga), Seine Bight (a village located on Placencia Peninsula further to the south), Punta Gorda, and Barranco (the smallest Garifuna village in Belize, located a few miles north the Guatemalan border). One drumming ensemble each is from Livingston (La Buga, in Garifuna), Guatemala, the largest of three Garifuna communities in the country, and Puerto Cortes, Honduras or another Honduran Garifuna community in close proximity. The dramatic processional entrance of the eight ensembles of drummers and singers, each in uniform colorful attire, signals the beginning of the competition.



Figure 14. Battle of the Drums.

The eight ensembles are grouped in pairs and compete against one another. They are judged on the quality of their performances of five well-known Garifuna dance-song genres. In the first round, they perform *punta*, *hüngühüngü*, and *paranda*. During the second round, they perform *chumba* and *wanaragua*, the most theatrical of the Garifuna musical genres. Film crews from Belize's tv stations gather footage of the competition and report on the final results during the evening news. The night before the Senior Competition, the Food and Fete is held. This indoor party includes traditional Garifuna cuisine and live music. The Junior Battle of the Drum's Competition for High School students and the Miss Garifuna Pageant are held during the week leading up to the senior drumming competition.

Battle of the Drums – History and Evolution

The popularity and economic success of the inaugural BOD competitions in 2006 and 2007, encouraged the organizers to expand the event to include participants from nearby Guatemala and Honduras. This expansion of BOD to an international competition not only enhanced its prestige but also drew the interest of non-Garifuna locals and Garifuna expatriates. Proceeds from BOD are used to promote the many cultural retrieval activities in Punta Gorda and other Garifuna communities sponsored by the parent entity known as "Battle of the Drums" (Battle of the Drums Competition and Show). The competition and related cultural retrieval initiatives are spearheaded by the Secretariat for the Battle of the Drums which is comprised of fourteen community leaders varying in disciplines and fields of employment from business, education, and medicine to public officials and community activists in Punta Gorda (Battle of the Drums, About Us).

In 2012, the various cultural preservation initiatives were consolidated under a non-profit organization with the trademark name of the competition, Battle of the Drums. These initiatives can be divided into two major categories: competitions and activities for youth and competitions and activities for adults. Activities for youth include the following: (1) Annual Garifuna Children's Talent Show, in which all presentations are done in the Garifuna language, (Battle of the Drums, Community Support Program); (2) Garifuna Drumming, Singing, and Dancing in Schools Program; (3) Battle of the Drums Garifuna Language in Schools Program; and (4) Battle of the Drums Summer Camp which began in 2009 and includes instruction for more than 150 students; and (5) High School Battle of the Drums competition which includes students from the Stann Creek and Toledo Districts and Belize City. Competitions for adults include the following three activities: Miss Yurumein National Contest, a cultural talent show for women forty or more years of age (Battle of the Drums Community Support Program); Belize Garifuna Song Competition: Cultural Retrieval and Preservation Initiative which encourages Garifuna musicians to produce songs in five genres (*hüngühüngü*, *paranda*, *punta*, *punta rock* or a combination of these) (Belize Garifuna Song Competition); and Battle of the Drum Competition and Show.

Each drumming ensemble is allowed to use one or two *segundas*, one *primero*, and a pair of *sisira*, and it must have six members, one of which will be solely used to dance *wanaragua*. The

opening procession, featuring each of the eight ensembles clothed in colorful traditional Garifuna-styled attire, signals the beginning of the competition. During the "face-off," the first of this two-round competition, two groups face each other and play a combination of *punta*, *hüngühüngü*, and *paranda* for seven to nine minutes. In the second round, each ensemble plays three minutes of *chumba*, then concludes with three minutes of *wanaragua*. Because the *primero* drummer interprets movements of dancers in *wanaragua*, each dancer is assigned to a drumming ensemble other than the one from which he originates (Battle of the Drums Competition and Show).

Ticket prices for BOD are $20 Bz[28] and proceeds from the competition and other ticketed programs such as "Food and Fete" are contributed to the Punta Gorda branch of the National Garifuna Council, dance companies, schools, a Garifuna youth choir, the BOD summer camp, the Garifuna Summer Schools Program, the Annual Primary Schools Garifuna Translation Contest and other events devoted to the preservation of Garifuna culture (D. Avila, 2012). In addition to annual monetary contributions from local businesses and individuals, BOD receives financial support from the National Institute of Culture and History and the Belize Tourism Board.

Habinahan Wanaragua

The 2008 inaugural *Habinahan Wanaragua* was held on Y Not Island, an islet near the main bridge in downtown Dangriga, the self-proclaimed "Cultural Capital of Belize." Due to the growth and popularity of the competition, it was moved to its current location, the auditorium at Stann Creek Ecumenical High School, the third year of the competition. HW begins with the Introduction and Welcome, followed by the Grand Entry, a procession showcasing each participating troupe in succession.



Figure 15. A judge observes a *wanaragua* troupe at *Habinahan Wanaragua*. Photo by E. R. Cayetano.

28 The exchange rate of the Belizean dollar to the US dollar is kept at a ratio of two to one.

History, Evolution and Performance Practices

E. Roy Cayetano states that the inspiration to begin HW resulted from a decision by members of the Dangriga Chapter of the National Garifuna Council to create an annual *wanaragua* festival by using competition as a means of preserving the tradition and improving the quality of the dance. It was viewed as a potentially effective cultural retrieval activity through which funds remaining from the 2001 UNESCO proclamation could be used (personal communication, August 18, 2014). According to Gilbert Swazo, chair of the *Habinahan Wanaragua* Steering Committee, financial and in-kind contributors over the years have been from the National Institute of Culture and History, UNESCO in the formative years, UNICEF because *wanaragua* was shown to be a tool to prevent violence and crime against children, Social Security, local alcohol beverage companies,[29] and recently the Taiwanese Embassy, which donated a significant sum of the money and provided a laptop computer (Swazo, personal communication, January 20, 2021).

Funds from UNICEF were earmarked for use to promote activities such as workshops where children learned how to make *wanaragua* masks, headdresses and cowry shell knee rattles. In addition to teaching drumming rhythms and songs, workshops also included instruction on the proper way of putting on *wanaragua* regalia, dance steps, how to carry oneself when dancing *wanaragua*, and how to interact with the lead drummer and change steps properly (E. R. Cayetano, personal communication, August 18, 2014). Workshops promote discipline and other qualities that build character, and they have involved up to 250 students countrywide in recent years (Swazo, personal communication, January 20, 2021). Workshops in 1998 on the construction of *wanaragua* masks and head-dresses, organized by Joseph Palacio, former Resident Tutor of the Belize Campus of the University of the West Indies, were perhaps the first formal educational efforts to retrieve Garifuna music-related practices in Belize. These workshops were significant not only because they served as precursors to workshops sponsored by the HW Steering Committee, but also because workshops validated the often-under-appreciated master craftsperson (Palacio, 1998, pp. 56, 57).

The objective each year is for every participating community to have junior and senior level troupes in their respective competitions. Those eligible to participate in the Junior competition are primary school age while senior participants are high school age and older, that is, eighteen years of age and older with one exception: all senior troupes must incorporate at least one child or junior level *wanaragua* dancer into their group. The steering committee implemented this grandfathering tradition into the senior competition beginning the second year to ensure that cultural retrieval and continuity within the competition is maintained (Swazo, personal communication, January 20, 2021). Skilled children dancing *wanaragua* always receive verbal approval from audience members. In HW, liberties can be taken when performing *wanaragua*

29 During the early years of HW the committee did not accept financial assistance from alcohol companies because the competition involved youth and because the steering committee did not want to be seen as promoting drinking at such an event.

that are not typically seen during traditional street processions. These include group design formations, and group choreography. This allows for innovation within the framework of cultural maintenance, while also presenting the artform in new and more appealing ways.

All judges are required to complete a training program and they do not receive compensation for their services (E. R. Cayetano, personal communication, August 18, 2014). Swazo states that *Wanaragua* troupes are judged on the quality of their performance in the following categories: their *ebeluruni* (entrance), dress or regalia, the *pasu* (the main dance, the stroll or the step in a dance), the *ásuraguni* (exit), and audience engagement/interaction. Prizes are also given for the best drum corps, the best *gayusa* (choir), the best individual dancer, the best *banquata/abuti* (leader of the troupe), the best troupe (first, second and third place), and consolation prizes. Troupes in the senior competition can have up to twelve members including the drummers and choir. They have a time limit of ten minutes to complete their routine while troupes in the junior competition can have up to twenty-two members and a maximum of fifteen minutes to complete their routine. Some troupes feature female drummers and male members of a *gayusa*. Primary school *gayusa* have also included Mayan and Creole children (Swazo, personal communication, January 20, 2021).

Participating communities typically include five to six groups from Dangriga: the community with the largest active number of *wanaragua* practitioners, one group from Seine Bight, and occasionally a group from Hopkins, Georgetown, Punta Gordan and Belize City. Proceeds from ticket sales -$5, $7, and $10 for the Junior HW and $10, $15 and $25 Bz (reserved seating) for the Senior HW- are used to subsidize prize money, cover expenses if needed, and promote the following year's competition. Expenses associated with providing transportation, lodging and meals have unfortunately prevented the Steering Committee from including *wanaragua* troupes from Guatemala, Honduras and the US (Swazo, personal communication, January 20, 2021).

Additional Genres of Garifuna Music

In addition to the genres of music featured in BOD and HW, several others are commonly performed in Belize, Guatemala and Honduras.

Abeimahani (also abaimahani) is an unaccompanied semi-sacred song form performed by women standing in lines with their little fingers clasped. They gesture rhythmically by moving arms and hands forward and backward as they sing call-and-response songs performed in an irregular meter. Sebastian Cayetano states that the song form was "derived from the Carib Indian heritage of the Garifuna and is closely related to the Amerindian, and ultimately, Siberian song style" (1997, p. 129). Abeimahani, which is often performed during ancestor veneration rituals, also serves as the basis for music during the Garifuna Mass. The musical response, "Waguchi Bungiu" (God Our Father), a substitute for the Pater Noster (Lord Prayer) is performed as an *abeimahani*.

Abaimahani: https://folkways.si.edu/alfonsa-casimiro-valentina-nunez-and-marcella-lewis/abaimahani/american-indian-world/music/track/smithsonian

Arumahani is the male equivalent of *abaimahani* and it is performed by Garifuna men in the same manner. It can be performed by women when no men are present or if there are insufficient numbers of men.

Arumahani: https://folkways.si.edu/roman-palacio-and-fabina-alvarez/arumahani/american-indian-world/music/track/smithsonian

Charikanari is the processional mime dance performed during the Christmas season beginning December 26 (Boxing Day) with accompaniment provided by drums, harmonica, and a conch shell trumpet. It typically features stock characters such as Two-Foot Cow (a man wearing cow horns, a card-board mask, a long trench coat, and padded buttocks), Devil (a man wearing a devil mask), and hianro (teenage men and boys dressed as girls) (Greene, 2018, p. 25).

Charikanari (2.13 – 2:22 mark): https://store.der.org/play-jankun-play-p517.aspx

Gunjai (also *gunjei*) is the graceful social dance performed in a circle where each man dances with a female partner in turn (S. Cayetano, 1997, p. 129). During this moderate tempo dance-song genre, partners switch places at specific times. The characteristic duple meter rhythmic pattern played on the *segunda* is produced when one hand alternates playing eighth notes in the center of the drums and eighth notes on the rim while the other hand plays a rim shot on the last sixteenth note of the first beat and on the second and fourth sixteenth notes of the next beat. Together, this produces an effect of an eighth note followed by six sixteenth notes. The *primero* player alternates two measure patterns featuring eighth notes followed by two or three sixteenth notes.

Gunjai:https://folkways.si.edu/isawel-flores-amigo-lucas-and-josephine-lambey/gunjai/american-indian-world/music/track/smithsonian

sambai where each dancer salutes the *primero* player then jumps into the center of the ring of dancers where she or he displays fancy foot work and stylized individual movements which the *primero* player interprets rhythmically (S. Cayetano, 1997, p. 129).

Sambai:https://folkways.si.edu/isawel-flores-amigo-lucas-and-josephine-lambey/sambai/american-indian-world/music/track/smithsonian

Other genres of Garifuna music currently or previously performed in Belize, Guatemala and Honduras include *eremuna egi*, *matamuerte* and "combination": *Eremuna egi* are songs composed and sung by women to accompany the tedious work of grating manioc root to make *ereba* (cassava bread) (S. Cayetano, 1997, p. 129); *Matamuerte* is a comic mime dance depicting people finding a body along the beach and poking it to see if the body moves to determine if the person is alive or dead (S. Cayetano, 1997, p. 129); combination is an alternation of the duple meter *punta* and the triple meter *hüngühüngü*.

Garifuna Genres Unique to Guatemala and Honduras

Pororó is a unique circular dance and popular festival performed in the Garifuna communities of Livingston (LaBuga) and Porto Barrios, Guatemala. It originated in LaBuga and has been performed for over 130 years. *Pororó* is a friendship dance in which men and women

typically lock arms and or hold one another around the shoulder. Men and often women say the Garifuna phrase "Baguyaba numari arierbule" ("You're going to be my partner tonight"), and it is repeated throughout the night. *Pororó* is performed on December 12th , continues for three days, and honors the Virgin of Guadalupe (the patron saint of Mexico), a reference to an appearance of the Virgin Mary in Mexico in 1531. Today, participants include hundreds of local Maya, Ladinos, and people of East Indian descendant in addition to Garifuna. They move forward in clockwise and counterclockwise directions in a large open gymnasium or area. Participants dance to the sound of snare drums, congas, and trumpets and vocalists singing traditional Garifuna songs and popular songs of other cultures. It is customary for Garifuna women to wear typical Mayan costumes (Kahn, 2006). A similar version, known as Indio Dance, has been adopted by Garifuna in nearby Punta Gorda and Seine Bight, Belize (Marcial Garcia, interview, December 9, 2015).

Purisilama An additional celebratory music event commonly performed in Honduras is *purisilama*. This well-known rhythm also called *Burusulama* or *Koreopatia* (a local version of *Charikanari*), is "a pantomime, comedy or farce dance, where in a festive scene, men are courting women. All the men dispute all the women that are present, but one of the members is singled out by both the men and the women. This is a dance exclusively for the men in which some dress in women's clothes" (GAHFU).

Koreopatia (also *Corrapatia*): https://folkways.si.edu/corrapatia/world/music/track/smithsonian

Conclusion

Although Battle of the Drums and *Habinahan Wanaragua* promote collective identity, they ultimately encourage Garifuna self-realization through cultural retrieval. In both competitions learning the music, dance, and language of one's parents and ancestors promotes a sense of cultural self-belonging. Palacio (2021), emphasizing the urgency of cultural retrieval initiatives states

The primary impact of both Battle of the Drums and *Habinaha Wanaragua* has been the saving of cultural items that were literally at the points of disappearance from the list of musical artforms within the inventory of the Garifuna people of Belize. More specifically with respect to BOD. I distinctly remember the growing difficulty of having drummers available to play at festivities in Punta Gorda during the 1960's and 1970's. Gradually fewer than five remained. What made it more painful was that they started demanding more money to play for less time. It was these combined factors that led Darius Avila and a few friends to start the BOD, to have more and younger men and women to participate more for the fun and their own enjoyment, limiting the trend of the quick and easy that was gradually eating into what was becoming the commercialization of drumming and singing (Palacio, personal interview, April 7, 2021).

While Battle of the Drums and *Habinahan Wanaragua* are cultural retrieval and preservation initiatives created, organized and implemented solely by Garifuna they share a number of conceptual differences and similarities. The former is older, international in scope, focuses

on multiple genres of Garifuna music and dance, draws a larger audience of participants, and includes events such as song writing competitions that expand the music repertoire. Its purpose, to retrieve and preserve Garifuna music, dance and language, is achieved broadly through the competitive performance of five distinct dance-song genres. HW is newer, it is national in scope, focuses on innovations and creativity within a single dance-song genre (recognized as the most difficult for dancers and drummers), and it has demonstrated acceptance on the junior competitive level of non-Garifuna practitioners. The maintenance of tradition coupled with innovations in choreography all but assures that the quality of the *wanaragua* dance will remain high and that the genre will remain appealing to young adults and youth. Although both competitions were born in Belize, the musical genres performed in both are also salient markers of the Garifuna culture in Guatemala, Honduras, and expatriate Garifuna of Central American who now call the US home.

The fusion of African and Native American traditions that comprise Garifuna culture and music identity is that which is most idiosyncratic of the Garifuna, and it is that which makes them unique as a people of African origin in the Americas. Today, Garifuna music is recognized as one of the most influential and popular styles of recorded music in Belize, Guatemala and Honduras and it is maintained by more than 100,000 Garifuna in the United States. Because of annual celebrations such as Garifuna Settlement Day, preservation initiatives such as Battle of the Drums and *Habinahan Wanaragu* in Belize, and traditions unique to Guatemala and Honduras, Garifuna can rest assured that the UNESCO proclamation identifying Garifuna Language, Dance and Music as "Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity" was worthy of this designation. May the "drums" of Garifuna cultural preservation always "Beat On!"

Bibliography

- Agawu, K. (2016). *The African imagination in music*. New York: Oxford University Press.
- Arrivillaga Cortés, A. (2006). "Marcos Sánchez Díaz: from hero to híuruha—two hundred years of Garifuna settlement in Central America." In J. O. Palacio (Ed.), *The Garifuna: A nation across borders* (pp.64-84). Belmopan: Cubola Productions.
- Avila, D. (2012). Contributions made to the community through the Battle of the Drums Programs/Initiative. (Unpublished document from author).
- Avila, J. F. (2021). "Ten best Garifuna songs of all time." Garifuna Life. 2014. https://myemail.constantcontact.com/Ten-Best-Garifuna-Songs-of-All-Time.html?soid=1114995572388&aid=cX-Oz5z-59g.
- Battle of the Drums. (2021). https://battleofthedrums.bz/battle-of-the-drums-competition-show/.
- Battle of the Drums Community Support Program, (2021). https://battleofthedrums.bz/13-2/.
- Battle of the Drums Competition and Show, (2021). https://battleofthedrums.bz/battle-of-the-drums-competition-show/
- Battle of the Drums, "About Us," (2021). https://battleofthedrums.bz/about/.

- Belize Garifuna Song Competition (2021). https://battleofthedrums.bz/the-belize-garifuna-song-competition/.
- Bilby, K. (2010). Surviving secularization: Masking the spirit in the Jankunu (John Canoe) Festivals of the Caribbean. *NWIG: New West Indian Guide Nieuwe West-Indische Gids*, 84 (3/4), 179-223.
- Castillo, R. (2021, June 2). Personal communication on Garifuna Music in Chicago.
- Cayetano, E. R.
  - (2021, March 10). Preserving intangible Garifuna cultural heritage: Challenges and prospects. [Unpublished keynote address for the 8th Garifuna International Conference. St. Vincent. W.I.] Sponsored by the Garifuna Heritage Foundation in collaboration with the U.W.I.
  - (2005). (1993). *The People's Garifuna Dictionary: Dimureiágei Garifuna (Garifuna – Ingleisi, English-Garifuna)*. National Garifuna Council. (Original work published 1993)
  - (2014, August 29). Personal communication on Habinahan Wanaragua.
- Cayetano, Sebastian, ed. 1997. "The linguistic history of the Garifuna peoples (Black Caribs) and surrounding areas in Central America and the Caribbean from 1220 A.D. to the present." In S. Cayetano (Ed.), *Garifuna History, Language and Culture of Belize, Central America, and the Caribbean* (pp. 14-63). Belize City: National Garifuna Council.
- Central Intelligence Agency. (2021a). Belize. *The world fact book*. https://www.cia.gov/the-world-factbook/static/4664031114ecb09516562a742578da62/BH-summary.pdf (Retrieved February 15, 2021).
- Central Intelligence Agency. (2021b). Guatemala. *The world fact book*. https://www.cia.gov/the-world-factbook/static/07b630317293fd8c3d723971aec7fcab/GT-summary.pdf (Retrieved February 15, 2021).
- Central Intelligence Agency. (2021c). Honduras. *The world fact book*. https://www.cia.gov/the-world-factbook/static/10cc8852fa33afc2b4c26c9edef0f416/HO-summary.pdf (Retrieved February 15, 2021).
- Central Intelligence Agency. (2021d) Nicaragua. *The world fact book*. https://www.cia.gov/the-world-factbook/static/1fa29870d45856a12e3cfc3b9dd45994/NU-summary.pdf (Retrieved February 15, 2021).
- Daughtery, M. and Yost, E. (Directors). (2008). *The Garifuna Drum Method* (Film; instructional DVD). Lubaantune Records.
- Ekwueme, Lazarus. E. N. 1974. African-music retentions in the New World. *Black Perspective in Music*, 2(2), 128-144.
- England, S. 2006. *Afro Central Americans in New York City: Garifuna tales of transnational movements in racialized space*. Gainesville: University of Florida.
- Floyd, Jr. 1995. *The power of Black music: Interpreting its history from African to the United States*. New York: Oxford University Press.
- Frishkey, A. (2018). Punta Rock: A musical ethnography. In O. Greene (Ed.). *The Garifuna music reader* (pp. 220-264). San Diego: Cognella Academic Publishing.
- GAHFU. (2021, March 4). Garifuna celebrations. Garifuna American Heritage Foundation United. http://www.garifunaheritagefoundation.org/id6.html

- GIIFF. (2021, June 14). Garifuna International Indigenous Film Festival. https://garifunafilmfestival.com/
- Greene, O. N.
  - (2002). Ethnicity, modernity, and retention the Garifuna Punta. *Black Music Research Journal*, 22(2), 189-26.
  - (2006). Music behind the mask: men, social commentary, and identity in wanáragua (John Canoe). In J. Palacio, *Garifuna: A Nation across borders* (pp. 196-229). Belize City: Cubola Productions.
  - (2014). Celebrating Settlement Day in Belize. In T. Rommen and D. T. Neely (Eds.), *Sun, sea, and around: Music and tourism in the circum-Caribbean* (pp. 179-209). New York: Oxford University Press.
  - (2018). Garifuna music and ritual arts. In O. N. Greene (Ed.), *The Garifuna Music Reader* (pp. 2-37). San Diego: Cognella Academic Publishing.
- Hadel, R. (1972). *Carib folk songs and Carib culture*. [Doctoral dissertation]. Austin: University of Texas, Austin.
- Jenkins, C. & Jenkins, T. (1982). Traditional Music of the Garifuna (Black Carib) of Belize. Ethnic Folkways Records FE 4031Stereo, NYC. https://folkways-media.si.edu/liner_notes/folkways/FW04031.pdf (Retrieved February 19, 2021).
- Kahn, Hilary E. (2006). *Seeing and Being Seen: The Q'eqchi' Maya of Livingston, Guatemala, and Beyond*. Austin: University of Texas Press.
- Kerns, V. & Dirks, R. (1975). John Canoe. *National studies: A journal of sound research and thought*, 3(6), 1-15.
- Kirtsoglou, E. & Theodossopoulos D. (2004). 'They are taking our culture away': Tourism and cultural commodification in the Garifuna community of Roatan. *Critique of Anthropology*, 24(2), 135-157.
- Lawrence, H. (1992). Mandinga Voyages Across the Atlantic. In I. V. Sertima (Ed.). *African presence in early America* (pp. 169-214). Transaction.
- López Oro, P. J. 2019. Digitizing ancestral memory: Garifuna Settlement Day in the Americas and in cyberspace. In J. Gómez Menjívar and G. E. Chacón (Eds.) *Indigenous interfaces: Spaces, technology, and social networks in Mexico and Central America*, (pp. 165–179). Tucson: The University of Arizona Press.
- Lovell, J. (2021, May 27). Personal communication on Garifuna Musicians in New York.
- Marcial Garcia, J. F. (2015, December 15). J. F. *Marcial Garcia discussed Pororó*. [Interview]. "Garifuna Music and Talk with DJ Labuga (Rony Figueroa)." LMB Roots Radio and Radio Centroamerica.
- Nketia, J. H. K.
  - (1974). *The Music of Africa*. New York: Norton and Norton
  - (2016). *Reinstating traditional music in contemporary contexts: Reminiscences of a Nonagenarian's lifelong encounters with the musical traditions of Africa*. Oxford: Regnum Africa Publications.
- Palacio, J.

- (1998). Cultural retrieval among the Garifuna in Belize: An exercise in continuing education [Special issue]. *Caribbean Quarterly*, 44(3/4), 50-62.
- (2021, April 7). Personal communication. [Unpublished email response].

- Pareles, J. (1989). Feast for the ear a la New Orleans. *The New York Times*. Section C, p.15. https://www.nytimes.com/1989/05/02/arts/feast-for-the-ear-a-la-new-orleans.html (Retrieved May 2, 2021).
- Servio-Mariano, B. M.
  - (1996). *The Wanáragua Rite of Passage, Ritual of Annual Renewal, Auto-Self Interpretation for the Perseverance of the Garifuna Culture of Dangriga, Belize*. [Unpublished master's thesis draft]. Albany: : University of Albany – State University of New York.
  - (2010). *GARIFUNADUÁÜ: Cultural continuity, change and resistance in the Garifuna diaspora*. [Doctoral dissertation, Albany: University at Albany - State University of New York].
- Smalls, C. (1998). *Musicking: The meanings of performance and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Suazo, S. (n.d.). Garifuna presence in Nicaragua – the Pearl Lagoon [Per-lagunu], presencia garífuna en la Laguna de Perlas [pr-lagunu] Translated by Rony Figueroa. *Pil dorita*, (80), 1-4.
- Rosenberg, D. (1999). Liner notes. *Paranda: African in Central America*. Detour 3984-247303-2.
- Taylor, C. (2012). *The Black Carib Wars: Freedom, Survival, and the Making of the Garifuna*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Valentine, Jerris J. (2002). *Garifuna Understanding of Death*. Belize City: National Garifuna Council of Belize.
- WOMEX, "Stonetree Records." https://www.womex.com/virtual/stonetree_records (Retrieved April 29, 2021).
- Zuniga, E. (2021, June 1) Personal communication on Garifuna Music in Los Angeles.

Audio Visual Works Cited

- *The Black Caribs of Honduras*. (1952). Smithsonian Folkways Recordings. FW04435 (FE4435)
  - https://folkways.si.edu/the-black-caribs-of-honduras/world/music/album/smithsonian (Retrieved May 9, 2021).
- *Traditional Music of the Garifuna of Belize*. (1982). Smithsonian Folkways Recordings. FW04031 (FE4031)
  - https://folkways.si.edu/traditional-music-of-the-garifuna-of-belize/american-indian-world/album/smithsonian (Retrieved May 9, 2021).
- Greene, O. N. (Director). (2008). *'Play Jankunu play;' The Wanaragua ritual of the Garifuna of Belize* [Film; educational DVD]. Documentary Educational Resources.
  - https://store.der.org/play-jankun-play-p517.aspx

11. La Saya Afroboliviana and Afrobolivian Identity Politics

Moritz Heck.
University of Freiburg.

Abstract

La saya Afroboliviana, a "cultural expression" (expresión cultural) consisting of music, dancing and poetry, is widely considered the most emblematic Afrobolivian contribution to Bolivia's cultural diversity. Based on ethnographic fieldwork with Afrobolivian communities in rural and urban settings, this chapter explores saya in its different facets, examining the contexts in which saya is performed and the changing meanings associated with it.

Originating in Afrobolivian communities in the Yungas of Bolivia, where Afrodescendant slaves were introduced as a part of the workforce on Bolivia's coca producing haciendas, saya became known to the wider Bolivian public only in the late 1980s, when Afrobolivian migrants started performing it in urban spaces as a part of their broader efforts at revitalizing Afrobolivian culture. In the ensuing decades, saya was firmly established in the context of folkloric performance in Bolivia and in 2011, saya was declared Historical and Cultural Patrimony of the Plurinational State.

Beyond its role as patrimony, saya is also considered a fundamental 'cultural element' distinguishing Afrobolivians from other peoples in Bolivia. In the context of constitutional reform,

it has thus become an important vehicle to substantiate Afrobolivian claims to the status of a "pueblo" similar to indigenous peoples in political and legal terms. Moreover, saya provides spaces and opportunities for encounter, communication and exchange within Afrobolivian communities, and is fundamental to the transmission of Afrobolivian oral history.

Keywords: Saya, Afrobolivian, cultural expression, identity.

Introduction

La *saya Afroboliviana* is an Afrobolivian "cultural expression" (*expresión cultural*) consisting of music, dance and poetry/singing. The word *saya* not only refers to a dance or music genre, but also to the ensemble of musicians and dancers performing it and to any song of the overall genre (see Templeman, 1998, p. 434). *Saya* is widely considered the most emblematic Afrobolivian contribution (*aporte*) to Bolivia's cultural diversity and often equated with Afrobolivian culture as a whole.[1] My aim in this chapter is to offer a brief account of what we know of *saya's* origins in Afrobolivian history and detail its importance for Afrobolivians in contemporary Bolivia. Since this volume focuses on the importance of Afro-American musical traditions for understanding the social and cultural fabric of contemporary Latin America and beyond, I will focus my discussion of *saya* to aspects of cultural history and its meaning for Afrobolivian identity construction, political mobilization and belonging in Plurinational Bolivia. My account is based on ethnographic fieldwork with Afrobolivian communities in rural and urban settings between 2010 and 2017 and my aim is to explore *saya* in its different facets examining the contexts in which *saya* is performed and the changing meanings associated with it.

I will first situate *saya* historically and briefly explain how it originated in Afrobolivian communities in the Yungas of Bolivia. In this region, Afrodescendant slaves were introduced as a part of the workforce on Bolivia's coca producing *haciendas*. I will then explain how *saya* became known to the wider Bolivian public in the late 1980s and trace the process of this rediscovery of *saya* at the hands of Afrobolivian migrants in urban centers of the country. The rediscovery and revitalization of *saya* sparked a variety of interesting developments. *Saya* did not only fundamentally reshape the way Afrobolivians presented themselves within multicultural Bolivia, but also provided spaces and opportunities for encounter, communication and exchange within Afrobolivian communities thus becoming a fundamental pillar for Afrobolivian political mobilization.

> In the ensuing decades, *saya* was firmly established in the context of folkloric performance in Bolivia and in 2011, *saya* was declared Historical and Cultural Patrimony of

1 "Contribution" (Spanish *aporte*) and "cultural expression" (*expresión cultural*) are categories/concepts that are explicitly used by many contemporary Afrobolivian publications in order to highlight that (and in what sense) they have contributed to Bolivia in cultural, social, political and economic terms.

the Plurinational State.[2] Beyond its role as patrimony, *saya* is also considered a fundamental 'cultural element' distinguishing Afrobolivians from other peoples in Bolivia. As such, it has become an important asset during mobilization in the context of constitutional reform in Bolivia. Afrobolivians have employed *saya* as a vehicle to substantiate Afrobolivian claims to the status of a *"pueblo"* similar to indigenous peoples in political and legal terms.

A short note on the state of research and saya's musical characteristics

Due to spatial limitations, I cannot detail the state of research on *saya* in depth here, but compared to other aspects, *saya* is by far the topic that has received most attention from scholars of Afrobolivianity. *Saya's* relation to Bolivian folklore and cultural heritage has been the topic of various studies (Bigenho, 2002; Céspedes, 1993; Rossbach de Olmos, 2007; Sigl and Mendoza Salazar, 2012). Other works have dealt with *saya's* history (Sánchez Canedo, 2010; Sánchez Canedo, 2011) and more recently, *saya's* role as a strategic tool of Afrobolivian mobilization has moved to the center of attention (Busdiecker 2009; Komadina and Regalsky, 2016; Lisocka-Jaegermann, 2010; Rey, 1998, Rossbach de Olmos, 2011). Finally, *saya* has been studied as an expression of oral history (Ballivián, 2014; Revilla Orías, 2013) and it has also been the main subject of a series of audio-visual documentaries (Centro Pedagógico y Cultural "Simón I. Patiño", 1998) and countless journalistic accounts. *Saya's* basic musical characteristics and the early years of revitalization have been documented by ethnomusicologist Robert Templeman (1998) and in his footsteps different studies have described a variety of aspects relating to *saya*.

Saya is characterized by polyrhythmic drum patterns and is performed using different sizes of drums (see fig. 1) and other instruments such as the *cuancha* (similar to the widely known *güiro*), bells *(cascabeles)* and the singing voices of Afrobolivian women and men. The biggest drum is called the *tambor mayor* or *asentador* and it marks the basic rhythmic pattern of *saya* (Quispe, 1994); then, there is the *tambor menor* or *cambiador*, a smaller drum playing a *tresillo* type rhythm. Finally, there is the *ganjengo* (or *gangengo*), the smallest drum in the ensemble. Robert Templeman (1998) describes *saya's* basic characteristics as follows:

> To accompany saya singing, drummers interlock three differently voiced drums. The *asentador* (setter) leads the drummers with a duple pulse, dampening the second beat. A slightly smaller and higher-pitched drum, the *cambiador* (changer) interlocks a varying triplet pattern over the duple set by the captain. The smallest and highest-pitched drum,

2 For details see: Ley No. 138 del 14 de Junio de 2011: "Declárase Patrimonio Histórico Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia a la expresión artística cultural viva 'Saya Afroboliviana' perteneciente al Pueblo Afroboliviano".

the *gangengo* (…) interlaces a quick upbeat one-stick roll." (Templemann, 1998, p.435, italics in original)



Figure 1. Saya performers in the Afrobolivan comunidad Cala Cala, Nor Yungas, estimated 1920s. Note the three different sizes of drums, the jawk'anhas and the cuancha (unknown photographer, picture courtesy of Germán Angola, Cala Cala.)

The drums are accompanied by the *cuancha,* a "large bamboo scraper" (Templemann, 1998, p.436), as well as by *cascabeles* (bells, worn around the leg of the *guías*, the guides of the ensemble) and voices (mostly female, occasionally male and female). Quispe (1994, p.166) claims that an ensemble of at least 30 individuals is required to stage a *saya* performance: *5 asentadores, 5 cambiadores 2 ganjengos, 2 cuanchas, 2 guías o cascabeles, 1 capitán de baile, 15 mujeres (canto y baile)*. This is not necessarily true for all *saya* performances, especially nowadays. Sara Busdiecker (2007), who conducted fieldwork among Afrobolivians beginning in the late 1990s, reports that *saya* performances usually required a varying number of male drummers, at least one male *cuancha* player, various female dancers and singers, and occasionally a few male dancers. According to her findings, the number of participants varies between occasions but generally includes between a dozen and twenty individuals. Only men are instrumentalists and the drummers fabricate the drums themselves locally (Busdiecker 2007, pp.169-171). This is achieved by hollowing out tree trunks and attaching leather hides to them with cord. The drums are played with specific drumsticks called *jawk'añas* (an Aymara word generically describing anything that may be used to hit something).[3] The famous *saya* recordings by Centro Cultural Simon I. Patiño in 1998 resulting in the *CD "El Tambor Mayor"* show different ensemble sizes. Generally, the

3 For an impression of the making of drums in Tocaña, see the UNESCO sponsored documentary *"La voz de los sin voz"* starting at minute 17:45 (available at https://www.youtube.com/watch?v=EHMH04oMsxM [last accessed 23/04/2021]).

recordings involve 2 *tambores mayores*, 2 *tambores menores*, and one *cuancha*. The recordings made in Tocaña often included *cascabeles* whereas the *gangengo* is missing. The recording from Cala Cala and Coscoma does not include *cascabeles*, however, it involves the use of a *gangengo*. Finally, a recording from Mururata and Chijchipa involves only *tambores mayores* and *menores*. As we can see, the size and composition of the ensembles varies according to location and context, and including the specificities of the Sud-Yungas province would further complicate any attempt at generalization (see Kent, 2001 for references on Sud Yungas).

What is important to note, it the fact that many *saya* performances start with a *copla* referencing Manual Isidoro Belzu, president of Bolivia form 1848-1855. During his government, slavery was abolished, in 1851 and Afrobolivians pay homage to this historical moment with the following line:

> Isidoro Belzu
> Bandera ganó,
> Ganó la bandera
> Del altar mayor[4]

Quispe (1994) reports this to be a *saya* in its own right but nowadays it is mostly used as an introduction for performances and/or songs, commemorating the abolition of slavery.

Situating *saya* and Afrobolivianity historically

The exact origins of *saya* -and of Afrobolivian musical traditions more generally- remain unknown. The same holds true for the origin of the word *saya*. Some sources refer to African origins for both the term *saya* and the music it describes. Mónica Rey (1998, pp.100-102) traces it back to the *kikongo* word *nsaya* meaning "working together under the leadership of a singer" *(trabajo en equipo bajo el mando de un cantante)*, but there is no robust indication or proof for such claims -neither from linguistics, nor from anthropology (see for example Lipski, 2012)-. Another account states that *saya* developed in Afrobolivian communities on the coca-producing *haciendas* in the Bolivian Yungas between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century. This hypothesis is strengthened by the fact that most Afrobolivians agree that the dance is a performative depiction of social relations on the *hacienda*, concretely between the Afrobolivian workforce (slaves or *peones*) and the overseer (*capataz* or *caporal*) (for details see Busdiecker, 2007, pp. 173-174). How and if it is related to earlier Afrobolivian musical traditions is, however, unclear. The history of *saya* is, as much or even more that the history of

4 I have not been able to find a single interpretation or translation of what these lines exactly mean. Especially the meaning of the part *"ganó la bandera del altar mayor"* is contested. It usually is interpreted as meaning something along the lines of "he [Belzu] gave us freedom". Templeman translates the saya as follows: "Isidoro Belzu won our freedom. He won our freedom, the highest altar" (Templeman, 1998, p.436).

Afrobolivians, largely unwritten. The few studies dealing with black slavery in Bolivia (Crespo R., 1977; Portugal Ortiz, 1977; Wolff, 1964) have suggested that, in colonial times, African slaves and slave labor did not play a fundamental economic role in the regions that would later be known as Bolivia. The sources attribute the small numbers of slaves to the fact that bringing slaves to Potosí, Charcas (the contemporary Sucre) or La Paz involved an arduous journey of several weeks from the ports of Callao or later Buenos Aires. Colonial officials thus are reported to have preferred to employ indigenous labor. Slaves were employed mostly in the households of rich urban families (Bridikhina, 1995a; Bridikhina, 1995b), as well as in the *Casa de la Moneda* -the colonial mint- in Potosí.[5]

Black slaves were involved in a variety of social relations in colonial society marked by slaves' "adaptation, agency and fugitive action" (Gutiérrez Brockington, 2000; see also Gutiérrez Brockington, 2006) as well as by Afro-indigenous encounters involving individuals and families alike (Revilla Orías, 2011; Revilla Orías, 2015). In terms of Afrobolivian musicality and cultural production more generally, the sources remain relatively silent. Bolivian scholar Walter Sánchez Canedo (2010) has unearthed a short mention of Afrobolivian music in a chronicle from 1736 describing Afrobolivian *cofradías* and their participation in religious festivities. The testimony of Bartolomé Arzáns de Orzúa y Vela mentions drumming and dancing and although there is no direct mention of singing, it can be assumed that this also played a role (Sánchez Canedo, 2010, pp.117-118). It is unclear if this can be considered the first written reference to *saya* but it doubtlessly shows that Afrobolivian music, dance and rhythm had a public presence and most likely an even bigger impact on less publicly visible social relations among Afrobolivians.

Bolivia's independence in 1825 didn't significantly alter the legal status or the social and political situation of Afrobolivians, since slavery legally persisted until 1851 when President Manuel Isidoro Belzu issued a decree liberating all slaves and abolish slavery in the country. After the legal abolition of slavery, it becomes increasingly difficult to trace down Afrobolivians in official documents since there was no longer a distinguishable legal terminology to refer to them (see Revilla Orías, 2014, p.238). For much of the 19th and the first half of the 20th centuries, records detailing the social life of Afrobolivians are extremely scarce -let alone thorough descriptions of their cultural production (for an overview see Revilla Orías and Cajías de la Vega, 2017)-. Therefore, the history of Afrobolivians and *saya* can only be deduced from what later sources report. An article by historian Eugenia Bridhikina (1997) suggests, for example, that the slaves working on coca and fruit producing estates in the Yungas were swiftly integrated into the general workforce of the region's *haciendas* after the abolition of slavery in 1851. There, they lived fairly isolated from the rest of Bolivian society at least until the 1950s and with the exceptions of some reports on Afrobolivian soldiers participating in the Chaco War between Bolivia and Paraguay, between 1932-1935 (Angola Maconde, 2007), there are hardly any hints at a significant presence of Afrobolivians beyond the Yungas.

5 It is a widespread misconception that black/Afrobolivian slaves worked in the mines of Potosí. They were, however, not employed as miners, but worked in small numbers in the colonial mint (Spedding, 2009). This is attributed to the fact that colonial officials valued their knowledge in the manipulation of metal.

This only changed in the second half of the 20th century that began with two important shifts in Bolivia, namely the 1952 National Revolution and the 1953 land reform (Klein, 2011). The land reform had an enormous impact in the Yungas and in rural Bolivia more generally. Most importantly, Afrobolivian and indigenous *peones* were released from their condition of servitude on the large landholdings in the Yungas and became small landowners when haciendas became *comunidades* through the land reform process.[6] The revolutionary Government, as well as subsequent civil and military rulers until the early 1990s, not only sought to reform Bolivia's political system and change the distribution of material wealth but also embarked on a project of national social integration and the promotion of a national Bolivian mestizo identity.

As in other countries in Latin America, the pre-Columbian presence of indigenous people was glorified and taken to be an important facet of national identity. Simultaneously, the indigenous peoples and cultures in the present were neglected, discriminated and brandished as backward (see Stutzman, 1981). On its way to modernity, Bolivia was to become *mestizo* and indigenous people were to become *campesinos* and citizens by way of their de-indianization (Stefanoni, 2010). Official political rhetoric envisaged the same route towards integration for Afrobolivians: by way of assimilation, Afrobolivians were supposed to become non-ethnic modern citizens of the nation.

From this same time stems one of the first explicit mentions of *saya* and Afrobolivian culture in the 20th century: Arturo Pizarroso Cuenca's, *La Cultura Negra in Bolivia* (Pizarroso Cuenca, 1977). As a scholar of Bolivian national folklore, his approach to Afrobolivian culture paradigmatically reflects the widespread attitude towards indigenous cultural expressions at that time: he describes Afrobolivian 'traditions' as remnants from the past on the verge of their obliteration just as many other 'traditional customs' of indigenous rural Bolivians were disappearing due to acculturation to the national *(mestizo)* mainstream. At approximately the same time, anthropologist William Léons (1974) reports from Chicaloma -commonly referred to as *"el pueblo de los negros"* even today- that acculturation is perceived as a means to achieve upward social mobility by many *"negros"*. Therefore, many Afrobolivians he interviewed expressed little interest in cultural elements (i.e. *saya*) that could be considered specifically Afrobolivian. Interestingly, he quotes an interlocutor stating that *saya* as a "stupidity from the past" (*"una estupidez del pasado"* (Léons, 1974, p.171)). Given the accelerated rate of interracial marriages he encountered in Chicaloma, Léons concludes that the offspring of "very dark grandparents" would be indistinguishable from the bulk of rural Bolivians within a few generations (Léons, 1972, p.176) transforming Afrobolivians from a "culturally, racially, and socially distinct" group into to a collective mainly defined by racialized difference (Léons, 1972, p.284). The history of *saya* must be seen against this ideological background. It is therefore hardly surprising that the few references to *saya* and Afrobolivian culture more generally, seem to depict a history of decline, loss and oblivion.

6 Many Afrobolivians refer to 1952/1953 as the end of slavery as opposed to 1851 when slavery was legally abolished.

In the years following such descriptions, however, *saya* experienced an unexpected and unprecedented upsurge in popularity, proving the stories of its imminent disappearance wrong. This also has to with yet another shift in the general political and ideological climate. After the military dictatorships of the 1960s and 1970s, Bolivia returned to democracy in the 1980s. Accompanying the neoliberal restructuring of the economy, Bolivia also adopted political and legal reforms and in 1994, the National Constitution was reformed, declaring Bolivia to be "multiethnic" and "pluricultural" (Van Cott, 2000). Against the backdrop of democratization, the adoption of multicultural politics and the growing forces of indigenous mobilizations in Bolivia, Afrobolivians embarked on the process of *saya's* revitalization and they stepped onto the scene of multicultural Bolivia through their performance of *saya*. *Saya* becomes a way of "performing blackness into the nation" (Busdiecker, 2007, p.165) and is soon considered the most important feature defining Afrobolivian identity and a collective sense of "being Bolivian differently" (Busdiecker, 2007, p.88). Other factors -such as concepts of race, skin color, vernacular Afrobolivian history, African ancestry and kinship- play a subtle, yet important role for Afrobolivian self-positioning practices in some contexts. It is *saya*, however, that in most verbal accounts, is at the very core of what Afrobolivians consider *"lo nuestro"* ("ours") and the most important factor for determining what should be considered distinctive about Afrobolivians (Busdiecker, 2007, p.145).

Rediscovering *saya*: Performance, Culture and Recognition

It is interesting and instructive on a variety of levels, how *saya* evolved from being considered a "stupidity from the past" to being regarded as the core element of Afroboliviani ty between the 1970s and the 1990s. Minor variations aside, there is a commonly agreed upon narrative of how *saya* was rediscovered. I am only able to reproduce a condensed form of this narrative in the following paragraphs, highlighting the most basic aspects of an otherwise contested history (see Heck, 2020 for a detailed account and contextualization). As far as most Afrobolivians nowadays are concerned, it was on 20 October 1982 that, for the first time in decades, Afrobolivians performed *saya* in public. In the village of Coroico in the Nor Yungas Province, a group of students from a nearby boarding school staged a performance of *saya* during the local *fiesta patronal* in honor of *La Virgen de la Candelaria*. The seemingly 'exotic' and uncommon appeal of the Afrobolivian rhythms and songs sparked the interest of the bystanders and they enthusiastically cheered the performers. The performance was repeated one year later for the same occasion and this time, musicians and dancers from the surrounding Afrobolivian communities accompanied the performance of the students. During the following years, a small but persistent group of Afrobolivians -mainly young migrants in the city of La Paz- worked towards the recuperation and recreation of *saya*. This included practical aspects like the forging of drums and other instruments, as well as studying drum patterns, lyrics and dance steps. What is more, it involved recruiting Afrobolivians in La Paz and in the Yungas to subscribe to the common cause of revitalizing *saya* and building an Afrobolivian movement.

It was, however, not until the end of the decade in 1988/1989 that *saya* sparked interest on a national scale, becoming known beyond the Yungas and Afrobolivian migrants in Bolivia urban centers. This nationwide popularity came with the support of Bolivian politics. After performing in Coroico again in 1988 and 1989 the *saya* group caught the attention of Fernando Cajías de la Vega, a renowned colonial historian and at that time Prefect of the *Departamento* La Paz. Cajías was a promoter of 'Bolivian cultural traditions' and offered Afrobolivians not only material support to further develop their *saya* group, but also gave them the opportunity to participate in a folklore tour of the country including *saya* as a '*tradición paceña*' alongside other dances and musical genres in different Bolivian cities including La Paz, Cochabamba, Sucre and Potosí.

In the late 1980s, the *saya* performance group furthermore became the backbone of the first Afrobolivian cultural and political organization: the *Movimiento Cultural Saya Afroboliviana (MOCUSABOL)* that remains active until the present and has been one of the most important actors in Afrobolivian activism. In the early 1990s, the first recordings of *saya* were produced and in 1994, Afrobolivians performed *saya* at a reception at the Governmental Palace in La Paz at the invitation of Vice President Victor Hugo Cárdenas. This event was publicized nationally, sparked great media interest made Afrobolivian *saya* known throughout the country. Even a particular *saya* was composed whose lyrics made a specific reference to the special occasion:

> Señor Vicepresidente
> Nos hacemos presentes
> Los negros de Bolivia
> Pidiendo el reconocimiento

The lyrics foreshadow on of the mayor goals of Afrobolivian political activism to this day, namely the goal of being recognized as a culturally distinctive collective (expressed through the Spanish term *reconocimiento*). Through *saya*, Afrobolivians became visible before the eyes of the nation, encouraging the positive identification of black people with the identity *Afroboliviano* and claiming recognition as a collective in multicultural and pluriethnic Bolivia (see also Rey, 1998; Templeman 1998).

Reclaiming *saya*: (re)presentations, ownership, and (re)appropriation

Closely linked to the efforts to rediscover and re-create *saya* as cultural practice was a struggle of Afrobolivians to reclaim cultural ownership of *saya*. This struggle is the subject of a variety of scholarly articles and it has been dealt with extensively (Céspedes 1993; Pérez Inofuentes 2010; Revilla Orías 2013; Rossbach de Olmos 2007; see also chapter 6 in Busdiecker 2007). The basic concern at the heart of the debate is the appropriation of the term *saya* by mainstream Bolivian folklore, not only but very prominently by the well-known and internationally recognized group *Los Kjarkas*. This group had released a number of songs denominated as '*saya*s' throughout the 1990s. Those '*saya*s' are related to a dance genre called *Caporales*, a dance

created by urban folklorists in La Paz that is immensely popular in Bolivia, especially among the urban middle and upper classes. The lyrics furthermore created the impression that this musical genre was 'traditional' black music from Bolivia, a claim fiercely rejected by Afrobolivians and denounced as cultural appropriation.

Afrobolivians often spoke to me about this matter emphasizing how they felt like their 'culture' was being taken away from them when non -Afrobolivians manipulated their music- or even the denominator *saya*. Afrobolivian activists and performers opposed these tendencies with an educational campaign and a number of *sayas* (see Templeman, 1998), whose lyrics emphasized the reclaiming of the term *saya* (original *saya*) denying the indigenous/*mestizo* folklore industry access to their 'culture'.[7] The controversy around the appropriation of the term *saya* also lead to more general demand by Afrobolivians that their views and opinions ought to be taken into consideration when topics such as slavery and Afrobolivianity were being addressed in Bolivian folklore and popular culture.

Images of Afrobolivianity and representations of slaves circulate in the dance *Tundiqui/ Negritos*, as well as in the well-known *Morenada* and the already mentioned *Caporales*. What all these dances have in common is the fact that they express the views of 'others' (indigenous, *mestizo*) on Afrobolivians and their history. With the revitalization of *saya* and the public performance of the dance, Afrobolivians aspired to present themselves and their view on blackness, as opposed to being (mis)represented by others or obviated completely (Rossbach de Olmos 2007). Recently, Afrobolivian organizations have focused their critique primarily on the dance *Tundiqui*. This dance is performed by non-Afrobolivians in blackface -painting their faces with black shoe polish- and depicts enchained slaves being whipped by their masters (Sigl and Mendoza Salazar, 2012, p.190).

The roles and public routes of *saya*: Community, Identity, and Politics

When asked to describe what *saya* means to them, most Afrobolivians spontaneously respond that *saya* is the central aspect of everything they consider 'our Afrobolivian identity' (*nuestra identidad como Afrobolivianos/as*), and *saya* has become virtually synonymous with "Afrobolivian culture" (*la cultura Afroboliviana*). Many Afrobolivians would go as far as to say that it fully encapsulates their identity and the essence of the Afrobolivian people (*el pueblo Afroboliviano*). Discussions of *saya* are often very emotionally charged for Afrobolivians who claim that they can only "embrace", "realize" or "learn about" their "true identity" through *saya*. This notion is intimately linked to *saya* as a bodily practice of drumming, singing and dancing as opposed to *saya* as a discursive practice or an abstract cultural expression.

7 An example is this well-known saya: *"Después de 500 años / No me vayas a cambiar / El bello ritmo de Saya/ Con ritmo de Caporal /Los Kjarkas están confundiendo/ La Saya y el caporal / Lo que ahora están escuchando/ Es Saya original."*(Templeman 1998, p.441).

Thus, *saya* can be considered the experiential counterpart to discursive and often highly abstract identity politics. Additionally, *saya* is one of the primary spaces for socializing with fellow Afrobolivians. Being engaged in *saya* groups through meetings, practice and public performances is often described as a way of meeting people. *Saya* groups are an important sphere of Afrobolivian sociality in urban contexts and provide the ground for networks of mutual support in settings where Afrobolivians live spatially dispersed.

Saya is, however, not only important within Afrobolivian communities, but also fundamentally important as a tool to reach out beyond the community and address Bolivian society as a whole. This tendency deserves some explanation because -as I have mentioned above- *saya* was largely unknown beyond Afrobolivian communities until the late 1980s and for much of its history a matter of Afrobolivian intra-community life.

As far as the scarce sources indicate, *saya* used to be played and danced at patron saint *fiestas* and wedding festivities in Afrobolivian communities in the Yungas. This practice allegedly endured until the 1950s when the interest in *saya* steadily declined and it is not self-explanatory why *saya* nowadays is primarily a performance directed at non-Afrobolivian 'outsiders'. This has to do both with the history of its re-vitalization and the re-signification process *saya* underwent in this context. As I have mentioned, the 1960 and 1970s are represented as a time when *saya* "was lost" (*se perdió*), whereas it was rediscovered and recreated in the 1980s and 1990s.

Saya's revitalization and rediscovery, however, did not originate in rural communities, but in urban centers and through the work of a younger generation of Afrobolivian migrants. This meant that *saya* was taken from its original contexts and reshaped in urban centers. The reshaping took on various dimensions: The lyrics were adjusted to the experiences Afrobolivians made in urban contexts and the way of performing *saya* was adjusted to *entradas* (street parades very common in Bolivia), and to the requirements of the organizers of dance performances in restaurants or at concerts (i.e on a clearly delimited stage).

This re-signification of *saya* is not uncontested. People critically pit the *saya de ahora* against an allegedly purer *saya de antes*. La *saya de antes* is characterized by lyrics centering on romantic courtship and descriptions of Yungas community life. The performers' attire is remembered as very simple (consisting of white shirts and pants for the men, as well as white shirts and *pollera* skirts for the women) and its main audience was the community itself. The lyrics of the *saya de ahora;* on the other hand, focus on raising awareness of Afrobolivian identity and tackle topics such as national politics, the rights of Afrobolivians and the aftermath of slavery -topics all but absent from *saya* lyrics before-. It is performed following the rules of stage choreographies and in colorful dress mainly made in La Paz and not in Afrobolivian communities in the Yungas. There is a lot of debate concerning the content and style of *saya de antes* versus *saya de ahora*, but Afrobolivians mostly agree that la *saya de ahora* is at once simpler in its instrumentation and the distribution of roles and more complex in its lyrics conveying political messages. Its style of performance is much more suitable for performing it on stage or in the context of an entrada; the attire shows the influence of the colorful outfits common in many folkloric dances of Bolivia.

Most importantly, the audience that is addressed with *saya* is different. La *saya de ahora* speaks mostly to an audience of outsiders, whereas for the *saya de antes* the main frame of reference was the Afrobolivian community. As much as the audience of *saya* has changed, so have the

messages that *saya* transports. *Frente a la sociedad en general*, as many Afrobolivian interlocutors used to say, *saya* identifies Afrobolivians and distinguishes them from other groups. La *saya de antes* on the other hand, said much more about the internal dynamics of Afrobolivian communities and spoke to members of the very community of the performers. *Saya* stands in almost exclusively for the cultural foundation of Afrobolivian identity and it defines what distinguishes the Afrobolivian people from the rest of society.

It comes as no surprise then that *saya* is also the most important means of communication for Afrobolivian activism. On the other hand, the organized political movement builds on the importance many Afrobolivians give *saya* in terms of their identity and employs *saya* as a means to unite the Afrobolivian community and foster a positive self-identification with blackness and Afrobolivian culture. This goes well beyond abstract unity, since through *saya* Afrobolivians physically meet in one place, planting the seed of a collective affiliation as part of an Afrobolivian community. Thus, *saya* also became the main means of articulating an Afrobolivian collective identity.

Furthermore, *saya* is the means to propagate the messages of the Afrobolivian political movement to the wider public. Through *saya*, Afrobolivians raise awareness of their situation addressing issues of poverty, discrimination and 'invisibility' and publicly express their demands, for example in terms of the recognition of their constitutional rights. For the Afrobolivian movements, *saya* is an effective tool to achieve political participation. Therefore, another very widespread interpretation explicitly frames *saya* as a political strategy. Afrobolivian political leaders often refer to *saya* as a tool of political strategy, equating it with *bloqueos* and *marchas* (road blockades and marches) which are forms of collective action very common in Bolivia. Since *saya* is not immediately identified as 'politics' and might be considered 'culture' or 'folklore', it can be employed in spaces not accessible to political activism as such. This dimension has inspired Bolivian sociologists George Komadina and Pablo Regalsky (2016) to dub Afrobolivian activism in its entirety *la política de la saya*. Given recent developments and an increasing diversification of Afrobolivian political activism and strategy, this characterization seems exaggerated. Nevertheless, it points us towards the fact that *saya* is and has been for many years a central pillar of Afrobolivian activism.

Beyond politics and although many Afrobolivians reject such claims, *saya* is a recognized genre in spaces of folkloric performance. As such, it has been officially recognized by the Bolivian State in 2011 and thus is part of the intangible cultural heritage of the Plurinational State. Its deep roots in folklore must been seen against the backdrop of *saya's* revitalization. As folklore *saya* is also a marketable commodity and as such an important economic factor for many Afrobolivian organizations and individuals.

Saya within and beyond Afrobolivian communities in Plurinational Bolivia

Since 2009, when Bolivia was declared a Plurinational State by way of Constitutional Reform, Afrobolivians enjoy unprecedented rights equal to those of indigenous groups in the

country. *Saya* was declared cultural patrimony in 2011 and various Afrobolivian leaders have occupied positions in different ministries and as members of parliament. Furthermore, in 2011, a new generation of Afrobolivian activists founded the *Consejo Nacional Afroboliviano (CONAFRO)* displacing *MOCUSABOL* as the most important Afrobolivian organization on a national level and reorganizing Afrobolivian political activism beyond its narrow focus on *saya*.

Compared to the 1990s and even the first decade of the new millennium, *saya's* role in Afrobolivian politics has steadily declined, since more formalized channels of participation and novel spaces of decision making have opened for Afrobolivians. *Saya* remains, however, a central pillar of Afrobolivian organizational structures, and it has been firmly established as a referent of Bolivian cultural production. The number of *saya* ensembles keeps growing, spanning all major Bolivian cities and expanding transnationally to migrant communities of Afrobolivians in Argentina, Brazil and Spain. What is more, and despite legal recognition and attempts at canonizing elements, lyrics and performance styles, *saya* as an art form is constantly evolving. The evolution ranges from the flexibilization of gender roles within *saya* (female *cuancha* players and drummers), to the invention of new characters such as the *Mama Áfrika* that I witnessed during a performance of *saya* in Cochabamba's carnival in 2017 (see fig.2).



Figure 2. Mama África characters during a saya performance in Cochabamba, 2017 (photograph by the author).

The *Mama Áfrika* characters also highlight another important aspect of *saya's* evolution: an increasing turn towards Afro-Latin-American spaces of cultural production and diasporic aesthetics that can also be discerned in novel patterns of consumption, dress and mass media representations of Afrobolivianity (see Wade, 2009 for a description of similar trends in Colombia). On the other hand, there are efforts to revive certain elements of *saya* that have been omitted in its revitalization in the 1980s and 1990s -purporting to take *saya* 'back to its roots' in the 1940s-. In this sense, *saya* neatly exemplifies the seemingly contradictory forces animating Afrobolivian activism, cultural production and discourse. On the one hand, *saya* is leaning towards a transnational public sphere of *Afrodescendencia* while at the same time 'searching for its roots' in rural communities and localized pasts. This parallel development is mirrored in more

general terms in Afrobolivian subjectivities in the 21st century that claim belonging in a de-territorialized transnational black community, as well as 'roots' within Bolivian Plurinationality (see Greene, 2007 for a comparative regional perspective on Afro-indigenous multiculturalisms).

In plurinational Bolivia, however, *saya* increasingly serves as an emblem of a specific "lite Afrobolivianity". I borrow this term from Andrew Canessa (2018) and Thomas Grisaffi (2010) who observed similar tendencies with regard to indigenous identities in Bolivia. According to this conceptualization, lite indigeneity entails "a more flexible (...) *lite* version of identity" that enables many people in Bolivia to "support an [indigenous] ethno-nationalist project without actually having to be all that indigenous themselves" (Grisaffi, 2010, p.433) - i.e. without living in indigenous rural communities or speaking an indigenous language-. Similarly, *saya* functions as the key symbol of a "lite" and mostly urban Afrobolivianity and through *saya*, Afrobolivians have found a way of engaging with Afrobolivian identity, although they do not partake in any other particular social, economic and/or ritual practices that would neatly distinguish them from the rest of Bolivian society. In fact, *saya* ceased to be an important aspect of everyday life in many rural Afrobolivian communities of the Yungas. There, a modality of Afrobolivianity rooted in community life, specific systems of labor exchange, kinship ties and peasant unions (*sindicatos*) prevails and determines the boundaries of the community (see Heck, 2020).

Conclusion

La saya Afroboliviana is a highly contested and extremely important aspect of Afrobolivian cultural production and political activism. Unarguably, it is furthermore an integral part of Bolivian national folklore, although it was -as was the history and presence of Afrodescendants- largely unknown to wider public in Bolivia until only a few decades ago. In this chapter, I have traced *saya's* history and described its roles for contemporary articulations of Afrobolivianity. In many regards, *saya* mirrors general social and political developments concerning Afrodescendants in Bolivia. Largely "invisible" in representations of colonial and early republican society in Bolivia, Afrobolivianity became a topic of political and scholarly debate only in the 1980s. Against the backdrop of multicultural reforms, Afrobolivians "rediscovered" *saya* and started organizing for and around the revitalization of "their culture". This process has made a significant impact in the present, and it has served to redress familiar historical accounts, challenging the alleged "invisibility" of Afrobolivians in Bolivian historiography and highlighting the contributions they have made to the country as whole.

Afrobolivians spoke on behalf and through *saya*, emphasizing their century long history in Bolivia, establishing a presence in folklore and politics where they have claimed membership and recognition as an integral part of Bolivia's multiethnic, pluricultural and/or plurinational society. In the 21st century, *saya* has also been a way to claim membership and participate in transnational spaces of Afro-Latin-American cultural production. In this sense, it exemplifies two parallel perspectives and trajectories that situate Afrobolivianity in transnational, de-territorialized discourses of *Afrodescendencia*, while at the same time partaking in the localized politics of Plurinationality in Bolivia.

Bibliography

- Angola Maconde, J. (2007). Los Afrodescendientes Bolivianos. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 12 (1): 246–53.
- Ballivián, M.M. (2014). *La Saya Afroboliviana: Conociendo "Desde Casa Adentro y Casa Afuera" Nuestra Historiografía y Saberes Ancestrales"*. Cochabamba: INIAM, Fundación Intercultural Martin Luther King.
- Bigenho, M. (2002). *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bridikhina, E.
  - (1995a). *La Mujer Negra En Bolivia*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano.
  - (1995b). La Vida Urbana de Los Negros En La Paz En El Siglo XVIII. *Reunión Anual de Etnología 1994*, 23–32. Anales de La Reunión Anual de Etnología. La Paz: MUSEF.
  - (1997). Coca, Dinero o Jornales. La Situación Económico Social de Los Ex-Esclavos Negros En Yungas Del Norte, Segunda Mitad Del Siglo XIX. In Barragán R. and Qayum S. (Eds.). *El Siglo XIX: Bolivia y América Latina*, Nueva edición [en línea], 463–74.
- Busdiecker, S.
  - (2007). *We Are Bolivians Too: The Experience and Meaning of Blackness in Bolivia*. PhD Thesis. Ann Arbor: University of Michigan.
  - (2009). The Emergence and Evolving Character of Contemporary Afro-Bolivian Mobilization: From the Performative to the Political. In Mullings L. (ed.). *New Social Movements in the African Diaspora. Challenging Global Apartheid.*, 121–37. New York: Palgrave Macmillan.
- Canessa, A. (2018). Indigenous Conflict in Bolivia Explored through an African Lens: Towards a Comparative Analysis of Indigeneity. *Comparative Studies in Society and History* 60 (2).
- Centro Pedagógico y Cultural "Simón I. Patiño." (1998). *El Tambor Mayor: Música y Cantos de Las Comunidades Negras de Bolivia*. Série: Littératures et Cultures Latino-Américaines: Literaturas y Culturas Latinoamericanas 43. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.
- Céspedes, G. W. (1993). 'Huayño,' '*Saya*,' and 'Chuntunqui': Bolivian Identity in the Music of 'Los Kjarkas'. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 14 (1): 52–101.
- Crespo R., A. (1977). *Esclavos Negros En Bolivia*. 2da edición. La Paz: Librería Editorial Juventud.
- Greene, S. (2007). Introduction: On Race, Roots/Routes, and Sovereignty in Latin America's Afro-Indigenous Multiculturalisms. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 12 (2): 329–55.
- Grisaffi, T. (2010). We Are Originarios ...'We Just Aren't from Here': Coca Leaf and Identity Politics in the Chapare, Bolivia. *Bulletin of Latin American Research* 29 (4): 425–39. https://doi.org/10.1111/j.1470-9856.2010.00385.x.
- Gutiérrez Brockington, L.

    - (2000). The African Diaspora in the Eastern Andes: Adaptation, Agency, and Fugitive Action, 1573-1677. *The Americas* 57 (2): 207–224.
    - (2006). *Blacks, Indians, and Spaniards in the Eastern Andes: Reclaiming the Forgotten in Colonial Mizque, 1550-1782*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Heck, M. (2020). Plurinational Afrobolivianity. Afro-Indigenous Articulations and Interethnic Relations in the Yungas of Bolivia. Bielefeld: transcript.
- Kent, A. D. (2001). La Identidad Afroboliviana En Chicaloma, Sud Yungas. *XIV Reunión Anual de Etnología*, 1:483–92. Anales de La Reuníon Anual de Etnología. La Paz: MUSEF.
- Klein, H. S. (2011). *A Concise History of Bolivia*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Komadina, G. and P. Regalsky. (2016). *La Política de La Saya. El Movimiento Afroboliviano*. La Paz: Plural/AJWS.
- Léons, W.
    - (1972). Dimensions of Pluralism in a Changing Bolivian Community. PhD Thesis Anthropology. Pennsylvania: Pennsylvania State University.
    - (1974). Las Relaciones Etnicas de Una Comunidad Multi-Racial En Los Yungas Bolivianos. *Estudios Andinos* Año 4, Vol. IV (No.2): 161–77.
- Lipski, J.M. (2012). Africanisms in Afro-Bolivian Spanish. In López, L. (ed.) *Black through White. African Words and Calques in Creoles and Transplanted European Languages*, (pp. 73-80). London: Battlebridge.
- Lisocka-Jaegermann, B. (2010). Los Afrodescendientes En Los Países Andinos. El Caso de Bolivia. *Revista Del CESLA* Vol. 1 (13): 317–29.
- Pérez Inofuentes, D. (2010). Polvadera Se Levanta. Las Estrategias Reivindicativas de La Comunidad Afroboliviana. *La Revista, Bolletin, Société Suisse Des Americanistes*, No. 72: 49–57.
- Pizarroso Cuenca, A. (1977). *La Cultura Negra En Bolivia*. La Paz: Ediciones ISLA.
- Portugal Ortiz, M. (1977). *La Esclavitud Negra En Las Épocas Colonial y Nacional de Bolivia*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.
- Quispe, F. (1994). Historía y Tradición: La Música Afroboliviana. *Reunión Anual de Etnología 1993*, Tomo II:155–84. Anales de La Reunión Anual de Etnología. La Paz: MUSEF.
- Revilla Orías, P.
    - (2011)."Mi Esclava, La Negra María, Está Inquieta Desde Que Escuchó Al Indio Francisco Tocar El Harpa': Gestos, Miradas y Afectos Ignorados, Charcas (1632-1822)". *Historias de Mujeres. Mujeres, Familias, Historias. Anales Del Encuentro MUSEF, Sucre 2010*, 19–34. Santa Cruz, Bolivia: El País.
    - (2013). Bailando Memorias Negras: La Crítica Afroboliviana a Su Representación. In Ghidoli M. y Martinez Peria, J. F. (Eds.). *Estudios Afrolatinoamericanos: Nuevos Enfoques Multidisciplinarios: Actas de Las Terceras Jornadas Del GEALA*, 149–62. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
    - (2014). ¡Morir Antes Que Esclavos Vivir!: República Libertaria y Esclavitud En Bolivia Decimonónica. In Robins N. and Barahona, R. (Eds.). *Mitos Expuestos: Falsas Leyendas de Bolivia*. Cochabamba: Kipus.

- (2015). Yo Hijo Mío, Haré Cuanto Pueda Por Vos…De Esclavos Que Deciden No Estar a La Merced de Sus Amos (Charcas, Siglo XVIII). *Historia y Cultura. Revista de La Sociedad Boliviana de La Historia*, no. 38–39: 85–103.
- Revilla Orías, P. and F. Cajías de la Vega (2017). Balance Historiográfico Sobre Afrodescendencia En Bolivia (Siglos Xvi-Xxi). *Historia y Cultura*, no. 40: 37–57.
- Rey, M. (1998). *La Saya Como Medio de Comunicación y Expresión Cultural En La Comunidad Afroboliviana. Tesis Para Optar Al Título de Licenciatura En Comunicación Social*. La Paz: UMSA.
- Rossbach de Olmos, L.
  - (2007). Expresiones Controvertidas: Afrobolivianos y Su Cultura Entre Presentaciones y Representaciones. *Indiana* 24: 173–90.
  - (2011). Dinámicas Controvertidas Entre Expresión Étnica-Cultural y Articulación Política. *Memorias. Revista Semestral de Historia y Arqueologia Del Caribe.*, Uninorte. Barranquilla, Colombia, No. 15.
- Sánchez Canedo, W.
  - (2010.) Sin Purezas y Con Mezclas. Las Cambiantes Identidades Sonoras Negro-Africanas En Bolivia. In Recasens Barberà A. (Ed.). *A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación En El Espacio Sonoro Iberoamericano*, 115–23. Madrid: Sociedad Estatal Para La Acción Cultural Exterior/Ediciones Akal.
  - (2011). Identidades Sonoras de Los Afro-Descendientes de Bolivia. *Traspatios*, No. 2, Marzo: 145–71.
- Sigl, E. and D. Mendoza Salazar (2012). *No Se Baila Así No Más...* Vol. I: género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano. II vols. La Paz, Bolivia: Greco SRL.
- Spedding, A. (2009). Los Yungas y El Norte de La Paz: Cocaleros, Colonizadores y Afrobolivianos. In Denise Y. Arnold (Ed.). *Indígenas u Obreros? La Construcción de Identidades En El Altiplano Boliviano*, 429–70. La Paz: Fundación UNIR.
- Stefanoni, P. (2010). *Qué Hacer Con Los Indios... y Otros Traumas Irresueltos de La Colonialidad*. La Paz, Bolivia: Plural.
- Stutzman, R. (1981). El Mestizaje: An All-Inclusive Ideology of Exclusion. In Whitten, N. E. Jr. (Ed.). *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*, 45–94. Urbana: University of Illinois Press.
- Templeman, R.W. (1998). We Are the People of the Yungas, We Are the *Saya* Race. In Whitten, N. E. Jr. and Torres A. (Eds.). *Blackness in Latin America and the Caribbean: Social Dynamics and Cultural Transformations. Vol 1. Central America and Western South America*, 426–44. Bloomington: Indiana University Press.
- Van Cott, D. L. (2000). *The Friendly Liquidation of the Past. The Politics of Diversity in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Wade, P. (2009). Defining Blackness in Colombia. *Journal de La Société Des Américanistes* 95 (95–1): 165–84.
- Wolff, I. (1964). 'Negersklaverei Und Negerhandel in Hochperu 1545-1640.' *Jahrbuch Für Geschichte Und Staat, Wirtschaft Und Gesellschaft Lateinamerikas (Köln)* 1: 157–86.

12. Un nuevo tambor. Percepción afro-centrada del contrabajo en el tango por Ruperto Leopoldo "el Africano" Thompson (1890-1925)

Norberto Pablo Cirio.
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Resumen

La participación de afroargentinos del tronco colonial en el tango es constitutiva del género. Sin embargo, su trato académico es escaso, y tiende a negar -generalmente por vía casuística y especulativa- que los afrodescendientes fueron parte de su génesis. Consideramos que analizando la matriz "afro" en el género mismo podremos abordar esta cuestión. Para ello sumamos al conocimiento teórico y documental del tango el de la música afroargentina, en un análisis relacional a nivel sonoro, performativo, simbólico y contextual. Tratamos aspectos de textura en la interpretación, remontándonos al período de *La Guardia Vieja*, y el estilo *canyengue*, introducido por Ruperto Leopoldo "el Africano" Thompson, intérprete y compositor afroporteño, y uno de sus primeros contrabajistas.

El capítulo se divide en tres partes: en la primera se esboza la biografía y carrera de Thompson; posteriormente, se establecen los lineamientos teóricos para analizar su obra, de modo

coherente a su ascendencia; en la tercera, contextualizamos el estilo *canyengue* en la diáspora africana en América, para corroborar dos hipótesis: este estilo es un rasgo textural de la africanía constitutiva del género; y, por cómo lo introdujo Thompson, el contrabajo, en este contexto también funciona como idiófono. Concluimos señalando el beneficio de renovar el aparato teórico con que se estudia la música argentina contemporánea atendiendo a su raíz afrodescendiente.

Palabras clave: Afroargentino, Guardia Vieja, Canyenge, Thomson el Africano.

Abstract

Participation of Afro-Argentines of colonial descent in tango is a constitutive feature of the genre. However, its academic treatment is scarce and tends to deny -generally through speculation and casuistic- their role in its genesis. We consider that by analyzing the "afro" matrix in the genre itself, we can tackle this issue. For this purpose, we add to the theoretical and documental knowledge on tango the Afro-Argentine music, in a relational analysis at a sound, performative, symbolic and contextual level. We deal with aspects of texture in the interpretation, that goes back to the period of *La Guardia Vieja*, and *canyengue* style, introduced by Ruperto Leopoldo "The African" Thompson, Afro-Argentine composer and performer, and one of his first doble bass players.

This article is divided into three sections: the first outlines Thompson's biography and career; then we establish the theoretical alignment, in order to analyze his work in a manner that is coherent with his ancestry; in the third, we contextualize *canyengue* style within the framework of the African diaspora in America, in order to corroborate two hypothesis: this style is a textural feature of the Africanity that is constitutive of the genre; and, as introduced by Thompson, the double bass, in this context, also functions as an idiophone. We finish the article pointing out the benefits implied in renewing the theoretical framework with which Argentine contemporary music is studied, paying specific attention to its "Afro" roots.

Keywords: Afro-Argentine, Guardia Vieja, Canyengue, Thomson the African.

Introducción

La emergencia del tango es indisociable a la de los afroargentinos del tronco colonial[1](Megenney 2003). Sin embargo, y paradójicamente, dado el hegemónico racismo científico del país, su estudio es escaso. Prescindiendo de lo biográfico, anecdótico y los catálogos discográficos

1 Como en el país hay varios colectivos "afro", esta etnodenominación, creada en 2007 en la Asociación Misibamba (Buenos Aires), sitúa a los argentinos descendientes de esclavizados en lo que hoy es la Argentina como pueblo preexistente al Estado-nación, y formador del mismo. Este hecho es vital hacia una política de visibilización, dado el racismo estructural en la consolidación del Estado-nación y su consecuente aval por cierto grupo de intelectuales, expresado en dos modos principalmente: su negación y extranjerización. Desde esta lógica, negro y argentino son categorías excluyentes (Frigerio 2008, Cirio 2015a).

(tres tópicos dominantes en esta literatura), las investigaciones tienden a negar su relevancia, generalmente por vía casuística y especulativa, y sin un marco teórico eficiente ni rigor en la selección y análisis de fuentes. Superando esta situación empírica consideramos que es analizando la matriz "afro" del género tango que podremos abordar satisfactoria y "renovadamente", un aspecto que, probablemente, contribuirá a que la Argentina asuma su responsabilidad ante la Historia, como partícipe del tráfico esclavista, del que se benefició durante trescientos cincuenta años, material y culturalmente, siendo el tango, de hecho, uno de sus frutos.

Como la existencia de afrodescendientes en el género no alcanza para rotular a su producción como tal, pues se abundaría en teorías obsoletas como el empirismo y determinismo, ¿cómo sortear este "cuello de botella"? La vía elegida es sumar el marco teórico y documental de la música afroargentina para realizar un análisis relacional en los niveles sonoro, performático, simbólico, contextual e histórico. Estos aspectos aún no se ha desarrollado, en gran medida, por desconocimiento de la música afroargentina. De hecho, el tema está intervenido por criterios impresionistas, especulaciones, prejuicios, lecturas sesgadas, descontextualizadas y literales de las fuentes ideológicamente afines a distintos investigadores y sobre todo, por lo que denominamos colonización cultural y racismo científico.

Entre las conclusiones usuales de quienes suscriben un enfoque negacionista respecto a la presencia y aporte de lo afrodescendiente en el tango, presentamos las dos más simples: 1) De haber existido tal aporte, debió ser minoritario y de orden rítmico, negando así el universo musical afroargentino de las dimensiones poética, melódica, armónica; entre otras. 2) Hoy tal aporte es irrelevante, llegando al pálido (valga el adjetivo) dictamen de que "No hay mucho que decir de los *tangos de negros*" (Novati 1980, p. 4). Si bien aporte remite a la idea de creación con más de un actor social, también da al afrodescendiente un sesgo de visitante cuando, a nuestro entender, fue fundacional. Consideramos que el tango es música afroargentina en origen y que se enriquece con rasgos de la cultura proveniente de Europa[2].

Para corroborar esta tesis, este capítulo analiza un aspecto específico textural de la interpretación del tango en el contrabajo introducido por Ruperto Leopoldo "el Africano" Thompson[3], que data de sus orígenes en el estilo *canyengue*, en base a fuentes documentales y etnografía personal. Principalmente, este aspecto textural consiste en que el contrabajista intercale en la interpretación el golpeteo de la caja del instrumento y/o use el arco de modo no convencional. Aunque este procedimiento casi cayó en desuso tras la muerte de Thompson, hacia los 60 Astor Piazzolla lo reincorporó a sus obras y lo extendió a otros instrumentos, siendo hoy uno de los índices sonoros más sugerentes del género.

El capítulo se divide en tres partes: en la primera se esboza la biografía y carrera de Thompson; posteriormente, se establecen los lineamientos teóricos para analizar su obra, de modo coherente a su ascendencia; en la tercera, contextualizamos el estilo *canyengue* en la diáspora africana en América, para corroborar dos hipótesis: este estilo es un rasgo textural de la africanía

2 Como señala Immanuel Wallerstein (2001: 95), cuando digo Europa y Occidente lo hago menos como entidad geográfica que como expresión cultural.

3 En adelante lo llamaremos Ruperto, o Thompson.

constitutiva del género; y, por cómo lo introdujo Thompson, el contrabajo, en este contexto, también funciona como idiófono. Concluimos señalando el beneficio de renovar el aparato teórico con que se estudia la música argentina contemporánea atendiendo a su raíz afrodescendiente.

Ruperto Leopoldo "el Africano" Thompson

Se sabe poco de él, incluso con el aporte original de sus sobrinas/nietas, Adelina Haydée Thompson y Marta Alicia Thompson (Buenos Aires, 1937). Ruperto nació en Buenos Aires en 1890, en el barrio de Palermo, en una tradicional familia afroporteña, Thompson fue un apellido dado por -o tomado de- la familia que esclavizó a sus ancestros. Fue el menor de cuatro hermanos del matrimonio de afrodescendeintes Emilio Thompson y Tránsito Machado. Por la relevancia del caso, de su familia cito a un miembro más, Justo Ricardo (1908-1984), hijo de su hermano Justo Esteban y de Adelina Machado, quién fue músico y compositor de tango, vivió con Thompson, le enseñó piano y guitarra y compartieron parte de sus carreras artísticas.

En la literatura académica consideramos que el trabajo sobre Ruperto más logrado es el de Luis Horacio Sierra (1966) quién, en orden cronológico, según se incorporaron los instrumentos a la *orquesta típica* hasta su final configuración, se refiere a él al abordar el contrabajo, principalmente en las orquestas de Roberto Firpo y Francisco Canaro. Centrándose en las actuaciones en los bailes de carnaval de 1916 y 1917, en los teatros Colón y Politeama de Rosario (Santa Fe). Si bien Sierra cita dos contrabajistas anteriores en las orquestas, Andrés Espinosa y Eduardo Arbol[4] (el primero afroporteño y el segundo sin especificar su procedencia), entiende que Thompson consagró el instrumento por su calidad y estilo innovador, el *canyengue*, que define así: "-consistente en golpear con el arco y la mano extendida sobre el cordal del instrumento-, adoptado luego por todos los ejecutantes del género" (Sierra, 1966). También da cuenta de nuestro personaje el investigador Robert Farris Thompson (2005), quien también lo reivindica innovador por el estilo *canyengue*.

Destacamos, igualmente, el libro de memorias de Julio De Caro (1964), que analizaremos más adelante. Sin embargo, el estudio sobre el tango de Novati (1980), con mayor reconocimiento por su calidad, no nombra a Thompson ni analiza su estilo, lo que expone un ánimo por "desafricanizar" al género, posicionando como actores decisivos a los inmigrantes europeos que estaban arribando (Cirio 2008).

Además de la carrera profesional referida por Sierra, Ruperto comenzó como guitarrista con Eduardo Arolas y el Cuarteto Típico Criollo *La Armonía*, formado por Carlos "Hernani" Macchi, en 1913. Dejó paulatinamente este instrumento acercándose más al contrabajo, con el que integró las orquestas de Francisco Canaro en 1915, -con la que viajó a Porto Alegre para realizar grabaciones (Lucci 1990)- y la de Francisco Canaro y José Martínez en 1916. También integró el Cuarteto de Eduardo Arolas, en 1918; el Sexteto de Eduardo Arolas, en 1919; un

4 Se pronuncia Arból.

cuarteto con Ernesto Bianco (bandoneón), Casiano López (piano) y Mario Brugni (violín), para actuar en Córdoba en 1922; y , por último, los sextetos de Juan Carlos Cobián, en 1922, y Osvaldo Fresedo, en 1923, hasta su muerte, por pancreatitis o peritonitis, el 21 de agosto 1925 en Buenos Aires.

Con solo treinta y cinco años de vida Thompson marcó una impronta, enriqueciendo texturalmente al tango. Sin embargo, este no fue su único aporte, también fue compositor, de las que se han documentando veintiséis obras, en el estilo de *La Guardia Vieja*, la mayoría instrumentales. Ninguna trascendió mayormente, hoy son poco interpretadas y las grabaciones originales no se reeditaron ni se difundieron. De ellas, investigamos siete tangos instrumentales, en lo que Thompson tocó guitarra, recogidas en discos de 78 rpm. grabados en Buenos Aires con el Cuarteto Típico Criollo *La Armonía* y la Orquesta de Roberto Firpo.

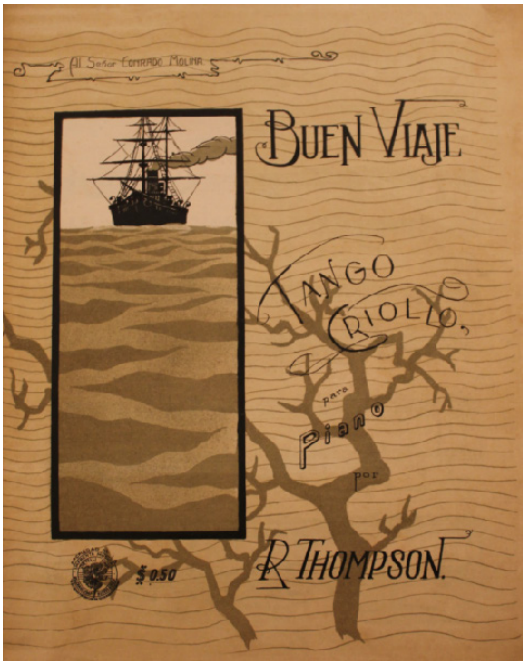


Figura 1. Fotografía de Thompson en la portada de la partitura de su tango *Evocación*, por Fermata. Buenos Aires, c. 1924.



Figura 2. Portada del tango criollo *Buen Viaje*, de Thompson, por Ortelli Hnos. Buenos Aires, s/a.

Lineamientos para abordar la música argentina desde perspectiva "afrocentrada"

Estudiar la música argentina desde una perspectiva "afrocentrada" implica un "golpe de timón" para renovar el aparato conceptual "eurocentrado" que, de modo acrítico, se viene aplicando en una cultura de matriz no occidental. También invita a desafiar la historia del país en la trata atlántica. Esto replantea nuestra naturalizada "identidad blanca" hacia una apertura que honre nuestra historia y el presente multiétnico y pluricultural ye que, como americanos, somos

intrínsecamente mestizos (Gruzinski 2007). Si en el tango nada significativo pareció anteceder a la inmigración europea finisecular es menos a la falta de fuentes que a la teoría que lo sustenta pues, para entonces, la ciudad de Buenos Aires tenía tres siglos, y desde su fundación había afrodescendientes (Andrews 1989).

Repasando algunos estudios sobre la música afrodescendientes en contextos latinoamericanos, encontramos, en línea con los estudios de cuño "romántico", la detección de supervivencias de rasgos concretos -africanismos- por Melville Herskovits (1941). Su influencia fue amplia, y aún es referente en todo estudio afro. Por otro lado, Roger Bastide hizo girar en Brasil el debate sobre los africanismos en torno a dos cuestiones, el lugar de África en la diáspora y el sincretismo cultural (Montero 1999: 339). El enfoque de Herskovits conduce a dos resultantes: si la presencia de rasgos africanos es visible, se toma como un modo de resistencia cultural ante la sociedad "blanca", considerando a esas tradiciones supervivencias, cuando no arcaísmos. Sin embargo, si estos rasgos son poco perceptibles, se entiende una renuncia sin retorno a favor de la modernidad y el raciocinio occidental. Por su parte, Bastide aborda el sincretismo como sinónimo de mestizaje, dando cabida a la dualidad, mutuamente excluyente, de preservación/combinación.

De otro lado, Sidney Mintz y Richard Price (1977) plantean no supeditar los estudios afrodescendientes a rasgos concretos, sino abordar lo afroamericano a partir de las reglas, estructuras, principios y valores que rigen ciertas manifestaciones, como las musicales. Richard Handler y Jocelyn Linnekin (1984) desnaturalizan el concepto de tradición dominante en los discursos social y científico, considerándolo un proceso de construcción del pasado a partir de vivencias actuales:

> Against the naturalistic paradigm, which presumes boundedness and essence, we argue that tradition is a symbolic process: that 'traditional' is not an objective property of phenomena but an assigned meaning. When we insist that the past is always constructed in the present, we are not suggesting that present-day acts and ideas have no correspondence to the past. But we argue that the relation of prior to unfolding representations can be equally well termed discontinuous as continuous. Ongoing cultural representations refer to or take account of prior representations, and in this sense the present has continuity with the past. But this continuity of reference is constructed in the present, and [...] the construction of continuity is never 'a question of pure fact' [...]. In sum, the relationship of prior to present representations is symbolically mediated, not naturally given; it encompasses both continuity and discontinuity. (Handler y Linnekin 1984: 286-287)

Adscribiéndose a Mintz y Pirce, Alejandro Frigerio (1992-1993) propone determinadas características que rigen la producción y desenvolvimiento de las *performances* artísticas afroamericanas, ya que

> Si bien los distintos (para nosotros) géneros como el canto, la música, el baile tienen sus propias técnicas o características como género distintivo (que derivan, muchas veces, de su raíz africana), su producción conjunta en eventos sociales parece tener características

> similares en casi toda Afroamérica. Estas características parecen derivar de las culturas africanas que le dieron origen. (Frigerio 1992-1993: 57-58)

Frigerio plantea seis aspectos: multidimensionalidad, cualidad participativa, ubicuidad en la vida cotidiana, importancia de lo conversacional, importancia del estilo personal, y que cumple nítidas funciones sociales. Consideramos que, más allá de que algunas de estas características no se den en todas las *performances* afroamericanas, o también que se den en otras culturas, en su conjunto configuran y otorgan ese carácter único y diferenciable de otras manifestaciones *performativas* americanas. Finalmente, las herramientas conceptuales, en cuanto a estudios afroamericanos, vienen refinándose conforme avanzan disciplinas como la lingüística, los estudios de *performance*, la historia y la antropología desde la descolonialidad del poder, por ejemplo, Dussel (2001) o Quijano (2001).

Sobre el origen negro del tango -que quedó capturado en la lógica Herskoviana (Lamas y Binda 1998)- presentamos nuestro programa de investigación basado en la teoría del mestizaje (Cirio 2010b), ya que, abordar así a Thompson, implica problematizar su ascendencia afro superando la homología fenotípica. Para focalizarnos en los recursos innovadores de Thompson seguimos el artículo de Pablo Fessel (2019) sobre la textura sonora -aspecto muy desarrollado en las músicas académica clásica y contemporánea, pero poco en la popular- entendida como "representación del espacio inmanente de la música. Habrían sido precisamente esas transformaciones de la textura las que hicieron posible desacoplarla de la armonía y visibilizarla como una dimensión con su propio espesor. La textura operaría entonces como un concepto de paisaje" (Fessel 2019: 44).

El estilo *canyengue*

Canyengue es voz lunfarda, vigente en el ámbito tanguero. Se encuentra en diccionarios y estudios de lunfardo (Espíndola 2002, p. 104; Conde 2014, p. 215), de tango (Fernández Latour de Botas y Barreto 2012, p, 138-139) y del habla afrorioplatense (Ortiz Oderigo 2007, p. 79-80). Es un adjetivo designado a quienes cultivan el tango arrabalero u orillero, como una manera peculiar de bailar, tocar, e incluso caminar. Este estilo se lo tiene por el más difícil en el tango. Aquí la pareja baila algo agachada o encorvada, con las piernas semiflexionadas, más juntas y abundantes cortes y quebradas. Quienes lo practican suelen atribuir su origen al candombe porteño.

Canyengue también se aplica a personas de baja condición, asociándolas al ámbito *compadrito*, por lo que su caminar se adjetiva así. Este hecho se remonta al inicio del género tango, y encontramos referencias ya en periódicos afroporteños decimonónicos. (*La Broma* del 2-oct-1879 y el 14-dic-1882). Por último, la voz *canyengue* aparece también en títulos de tangos: *Milonga canyengue* (milonga instrumental de Francisco Canaro, 1930), *Bien canyengue* (tango milonga música de Santiago Cortés, letra de Santiago Yavicoli, 1962), etc., y letras del tango, como la que le hicieron a *El choclo* (tango de Ángel Villoldo, 1905) Enrique Santos Discépolo y Juan Carlos Marambio Catán, en 1942, para reemplazar la original.

El director de orquesta y compositor argentino Julio de Caro recordó a Thompson en sus memorias, incluyendo una descripción del *canyengue* en el contrabajo:

> Poco, o nada, se ha hablado en los últimos años de este genial instrumentista, y si se lo hace, ¡muy superficialmente! Para él, un afectuoso y especial recuerdo 'De todo corazón' del 'Buen amigo', homenaje que le debía no sólo como magnífico y diligente colaborador de tarea, sino único en sus creaciones, algunas pintoresquísimas, amén de, quizá, ser el mejor contrabajista en su género que haya conocido. Con rapidez de rayo, concebía agregados al segundo, que ubicaba sobre su parte repartida, ya en el atril, quedando enriquecida con su desbordante caudal 'al vuelo'. Todo cabía dentro de ese aluvión: saltellatos [*sic*] en el arco, pizzicattos [*sic*], glizzattos [*sic*], candombes y demás fiorituras, ya fuese pasar su mano por la tapa trasera del instrumento, de arriba a abajo o viceversa; en efectos muy especiales, metamorfoseando el instrumento tal cual un tamboril, al golpearlo, emitiendo éste diversas tonalidades opacas.
>
> Recuerdo, durante nuestra permanencia en el teatro Casino (Maipú 300), dio comienzo a varias de sus sorpresivas ocurrencias; una se produjo al tocar 'Sobre el pucho' (de González Castillo y Piana), colocándose un sombrerito cuyo tamaño no excedía al de un pomelo, y pucho en boca, girar en derredor de su instrumento y, al par, cantando la letra. Otro tanto en 'El Monito' (tango mío), donde fue ovacionado por sus gestos, fiel reproducción de los de ese animalito, en las morisquetas, saltos, rascadas y gritos. Maffia, Laurenz y mis hermanos Francisco y Emilio, podrían dar testimonio. Pena grande para el tango el irreemplazable vacío de su ausencia, con su fallecimiento. Fue su sucesor Enrique Krauss; a éste, Hugo Baralis (padre), luego Sinibaldi y, por último, el gran Vicente Sciarreta y sus hermanos Pepe y Alfredo" (De Caro 1964: 61-62).

Recursos texturales del estilo *cayengue* y sus antecedentes

El *canyengue* en el contrabajo plantea, principalmente, un enriquecimiento textural, pues no reemplaza su modo europeo de ejecución, con arco y/o pulsando las cuerdas, sino que lo amplía. Sumando a lo dicho por De Caro presentamos, a continuación, diversos recursos expresivos, documentados desde el conocimiento del contrabajista Sergio Rivas (2012), experto en la historia del instrumento en el tango y de la obra de Thompson.

- **Candombe:** Golpetear la tapa haciendo la clave del candombe porteño, 3-3-4-2-4, o variaciones. Así lo ejemplifica Horacio Salgán -a la sazón afroporteño- en *El marne*, de Eduardo Arolas, contemporáneo a Thompson (Salgán 2001: 42).



Figura 3. Partitura de El marne, de Eduardo Arolas.

- ***Glissando*:** Tocar una cuerda con el arco o la mano derecha mientras que sobre ella se desliza la izquierda, uniendo en *glissando* dos notas, generalmente en octava. Sirve de ejemplo la interpretación instrumental de *El monito* (música de Julio de Caro, letra de Juan Carlos Marambio Catán, 1939) por la Orquesta de Julio de Caro.
- **Golpe:** Golpeteo con la mano izquierda en una o varias las partes del cuerpo del instrumento (faja izquierda, tapa, fondo) usando la palma, los nudillos y/o los dedos con uno o más golpes, generalmente ateniéndose a la clave 3-3-2.
- **Látigo:** Deslizar unos centímetros el índice de la mano derecha por la tapa o la faja derecha rápidamente y de abajo hacia arriba. Sobre este recurso se refirió De Caro (1964) al decir que Thompson pasaba "su mano por la tapa trasera del instrumento, de arriba abajo, o viceversa".
- ***Pizzicato*:** Pulsar las cuerdas con los dedos, de modo estándar. La consideración de este recurso como *canyengue* es que, lejos de ser indicación de la partitura o arreglo de orquesta, es parte de la combinación *ad libitum* del intérprete junto a otros recursos.
- ***Saltellato*:** Durante la ejecución con arco haciendo notas *staccato* se procura que este rebote en algunas notas. Para facilitar este recurso, la tensión de la cerda debe ser mayor a la usual.
- ***Slap*:** Tocar *pizzicato* pero más fuerte, de modo que la cuerda golpee la *tastiera*, lo que produce un timbre metálico. Este recurso era usual en los solos de contrabajo de la Orquesta de Juan D'Arienzo y se lo aprecia en el tango milonga *Derecho viejo* (Eduardo Arolas, 1915).
- ***Strappata*:** Golpear fuerte las cuerdas con el arco para que rebote dos veces y apagarlas rápido con la mano izquierda al apoyarla en la *tastiera*. Ello genera la célula rítmica 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

siendo la última la acentuada, imitando al redoblante. Otra manera es tocar  alternando el golpe con el arco y apagando las cuerdas de igual modo. Este recurso lo vemos en *Cambalache* (Enrique Santos Discépolo, 1934) por la Orquesta de Francisco Lomuto y *La yumba* (Osvaldo Pugliese, 1947) por la Orquesta de Osvaldo Pugliese. Es sintomático que la voz *canyengue*, como estilo, esté vigente en el baile pero no en los músicos, quienes lo llaman igualmente como *strappata* (del italiano *strappare*), que se traduce como arrancada, rasgada, desgarrada, lograda por fuerza[5].

Como antecedentes a estos recursos texturales, resulta importante rastrear el uso percutido de instrumentos musicales de origen europeo en Latinoamérica: Fernando Ortiz, en *La guitarra y los negros* (1955) expresa que la guitarra española tiene tres maneras de ser tocada: punteo, rasgueado, y percutido, propias de moros, españoles y negros, respectivamente. Tiende un puente de cuasi sinonimia entre rasguido y percutido al especular que:

> …debió originarse en el gusto negroide para la música bailable. Este rasgueo fue cosa de negros en cuyas manos la guitarra, acompañando la melodía de las voces, sólo suministraba un fondo rítmico y armónico. Aún hoy en día ése es el papel de la guitarra y el contrabajo en el *jazz*, donde su función, como la de la batería, consiste en proporcionar la pulsación rítmica fundamental" (Ortiz 1955, p. 90). Dice que el rasgueo -llamado en América "rasgueo criollo"-, al tocarse más de una guitarra a la vez convive con el punteo pues, si éste da la melodía, aquel aporta el acompañamiento armónico emulando al tambor. Más allá de estas elucubraciones ya difíciles de probar destaco su compendio de citas de diversas épocas y países, que testimonian en gusto del afro por tocar la guitarra percutiendo su tapa: "Y es muy frecuente en el toque del contrabajo. (Ortiz 1955: 93)

También observamos que el códice del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bajunda (Perú, fines del siglo XVIII) presenta un dibujo de la danza del chusco por tres músicos "blancos": uno de pie con un cordófono de mango del tamaño de la guitarra, pero con cuerpo oval; otro sentado con arpa; y otro, con rodilla en tierra delante del arpista, percute la parte inferior de su tapa. Por su parte, la cueca chilena tiene, en ciertas regiones del país, un modo peculiar de ejecutar la guitarra: mientras la mujer toca y canta sentada, un hombre en cuclillas delante suyo, quien recibe el nombre de *tamboreador* o *tañador,* percute la tapa del instrumento con las manos, (Dannemann 1998). En la Argentina esta técnica está vigente en uno de los pocos repertorios criollos femeninos, el de las "mujeres cantoras" (Bosquet 2005), guitarreras del norte del Neuquén y sur de Mendoza, donde los géneros musicales principales son la cueca, la tonada y la canción, siendo el primero baile. Aunque la cueca y la tonada son cuyanas, por cómo las tocan se vinculan a sus homólogas chilenas. La participación masculina es, en la cueca

5 Aunque me centro en el contrabajo, el *canyengue* también se emplea en otros instrumentos de la orquesta típica, incluso con recursos propios, como la "lija" o "chicharra" en violines y violas que consisten en pasar el arco por las cuerdas en la sección que va del cordaje al diapasón. Este recurso se remonta a la Orquesta de Julio de Caro, quien trabajó con Ruperto, por lo que, probablemente, también fuera autoría de Thompson.

-además de como pareja de baile, en su ejecución musical y el estribillo de las canciones. en el rol de *tañador*, percutiendo el ritmo en la tapa con los nudillos de las manos, quienes suelen ser sus esposos o novios. Por su parte, Julio Viggiano Esaín (1948) en su libro de organología musical argentina tiene un párrafo al final del capítulo sobre los membranófonos donde, refiriéndose al bombo tubular del centro y noroeste del país, expresa:

> El término 'cajoneo', muy usado en estos ambientes, significa o define el empleo, en estos conjuntos musicales, de un cajón común, vacío, el cual es golpeado con el puño o la palma de la mano, acompasadamente, produciendo la base rítmica de la ejecución del conjunto, a la manera de la caja y del bombo. Este 'cajoneo' suele practicarse también sobre la caja de la guitarra o el arpa cuando el ejecutante sintoniza el ritmo de la melodía" (Viggiano Esaín 1948: 146).

Entre los afroargentinos percutir la guitarra tuvo cierta vigencia hasta mediados del siglo XX. Cito dos testimonios orales que documentamos en trabajo de campo: en Paraná (Entre Ríos) Agustín Musante (afroparanaense de 21 años de edad)[6] comentó que su abuela materna, Sofía del Carmen Lozza (1935-1980), cantaba y tocaba en guitarra música afroparanaense y diversos géneros de moda, como el bolero y que, cuando la acompañaba una o más guitarras, *batucaba* en la caja con las palmas, apoyando su instrumento en la falda, boca abajo; en Buenos Aires Ángela Vicenta Mariño (93 años de edad)[7] recordó que su hermano Ruperto Lucio (año y medio menor que ella) era guitarrista, y tocaba géneros de moda en ámbitos populares y en familia, donde hacía candombe porteño, alternando punteo, rasgueo y percusión en la tapa, para lo cual la sostenía por el mango con la izquierda, para que quede perpendicular al suelo, y la percutía con los nudillos de la derecha.

El compositor y guitarrista Osvaldo Avena (1921-2002), por ser (como Ruperto) de Palermo, se reaccionó con guitarrístas afrodescendientes y desarrolló un estilo influenciado por ellos: en la *Milonga del casamiento* (letra de Héctor Negro, 1967; Avena s/a, banda 1) usa el recurso *tapao* que, según Osvaldo Avena, consiste en puntear emulando el redoblante (equivalente a la *strappata* de Thompson)[8].

Por último, en algunas partituras comerciales de tangos de compositores "blancos" previos al uso del *canyengue* por Piazzolla se indica la percusión del piano. Por ejemplo, *El esquinazo* (Ángel Villoldo, 1903), donde el esquema  en la mano derecha, con el término "golpes" y silencio en la izquierda se presenta cuarto veces (compases 6, 14, 31 y 39); y *¡¡Tenga mano!!* (Manuel Gómez Carrillo, c. 1917), que tiene en el último tiempo de los compases 26, 27, 30, 42, 43 y 46 una corchea con la indicación "golpe", en la mano derecha y silencio en la izquierda.

6 Viaje INM 198, octubre de 2007.

7 TC 195, 12-abr-2014.

8 Comunicación personal. Buenos Aires, 2002. Quizá a este recurso se refirió Thompson en su tango *El tapao*.

El contrabajo como tambor en el estilo *canyengue*

En 2009 el poeta porteño Federico Penelas dedicó a su suegra, Adelina Haydée Thompson, el poema *Un nuevo tambor* en homenaje a su tío abuelo "El Africano" Thompson. Este texto se encontraba inédito y nos fue confiado personalmente. De él extrajimos pare del título del presente capítulo, "un nuevo tambor", refiriéndose al contrabajo. Cito la parte de interés:

> Leopoldo Thompson, guitarra de bronce,
> primera queja que el tango alumbró,
> llevás de esclavo la marca en el nombre
> por eso el *canyengue* es puro dolor.
>
> Leopoldo, el criollo más pardo de entonces,
> madera oscura en el diapasón,
> cuando quisieron matar al candombe
> tu contrabajo fue un nuevo tambor.

Con ánimo de entender al contrabajo como tambor, no solo como cordófono, sino como idiófono, partimos aquí de la teoría de descolonialidad del poder aplicada a la clasificación de los instrumentos musicales por Erich Moritz von Hornbostel y Kurt Sachs (Bruselas, 1914). Realmente, la crítica no es al sistema, sino a la lógica que desde el período de la Ilustración, se establece en la academia como fiebre de ordenamiento positivista (Dussel 2001, Wallerstein 2001).

El sistema de Hornbostel y Sachs es heredero de la tradición taxonómica fundada por Linné en el siglo XVIII, para ordenar lo viviente, y del Sistema de Clasificación Decimal de Dewey, de 1876, para ordenar bibliotecas. En este sentido, Hornbostel y Sachs clasifican a los instrumentos según sus partes constitutivas en cuatro grupos, tomando por criterio qué elemento físico entra primero en vibración, así numerándolos como:1 idiófonos, 2 mebranófonos, 3 cordófonos y 4 aerófonos. De este modo, pueden reducirse a guarismos de disímil extensión que, como la taxonomía en latín de Linné, los representa de una manera imaginada neutral, eliminando o reduciendo ambigüedades. Entendemos que este sistema clasificatorio enmascara mecanismos de colonización que incluyen una lógica poco neutralidad, en tanto método científico y su requisito de objetividad.

José Pérez de Arce y Francisca Gili (2013) revisan esta clasificación desde la perspectiva americana tomando el caso los instrumentos chilenos, con énfasis en los prehispánicos, y destacando que algunas características que escapan a ella pueden explicarse por su performatividad. Pérez de Arce y Gili se enfocan en la arqueología para enriquecer el sistema de Hornbostel y Sachs, asumiendo que "todo trabajo etnomusicológico serio debiera tomar en consideración la clasificación de los instrumentos musicales como la concibe la cultura que estudia" (p. 48); concuerdan en atribuir el hallazgo del sistema de la organización en familias y subfamilias, pero asumen que también es su mayor problema, pues las filogenias paralelas, los casos intermedios y los mestizajes son incómodos de explicar. Hornbostel y Sachs previeron un modo de atender

los instrumentos de difícil clasificación: el aditamento al número final del signo + para añadir algún otro dato necesario.

Pero, si el problema en este sistema es el criterio de subdivisión, ello incide en la arbitrariedad con que se jerarquizan sus funciones, cuando no se elige una. En nuestro caso, y retomando la idea de atender en primer término a la clasificación *emic*, rotular al contrabajo en el tango como "híbrido", porque según Hornbostel y Sachs tiene dos formas de producción de sonido, resulta inconducente. Atendiendo a la percepción afrocentrada por Thompson, y en el marco de la clasificación de Hornbostel y Sachs, mi propuesta es clasificarlo como tambor, no por su materialidad -nada hay diferente al contrabajo *stricto sensu*- sino por su dimensión performática contextual, pues es allí donde opera la diferencialidad problematizada.

Conjugando el sistema Hornbostel y Sachs y la dimensión antropológica del *canyengue*, es preciso constatar que, de los ocho recursos texturales documentados en el contrabajo de Thompson, tres son idiófonos (candombe, golpe y látigo) y cinco cordófonos (*glissando*, *saltellato*, *pizzicato*, *slap* y *strappata*). En los idiófonos, dos son por golpe con los dedos u otras partes de la mano (candombe y golpe) y por frotado con la mano (látigo). A nuestro entender, esta bipartición se correlaciona con los idiomas en que se designan: dos del orden de los idiófonos están en español (golpe y látigo), y otro en bantú (candombe) y, de los cinco del orden de los cordófonos, cuatro en italiano y uno en inglés, siendo los italianos tomados de la teoría musical académica. Es decir, un autóctono de la música afroporteña -candombe-, el género afroporteño por antonomasia (Cirio 2008), y el resto, según nuestro criterio, provenientes de la colonia europea, fruto de la violencia inherente de la esclavitud, donde *golpes* y *látigos* se usaron sin medida.

Conclusiones

Según las seis características, descritas en el capítulo, que parecen regir la producción y desenvolvimiento de las *performances* artísticas afroamericanas (Frigerio 1992-1993), Thompson hizo destaca en su estilo personal, aspecto nuclear en la valorización de lo afroargentino en la gestación del género tango. En este sentido, al reconocimiento que hizo De Caro de que al golpear el contrabajo Thompson lo metamorfoseó en tamboril, coincide Sierra en que su inclusión para ampliar la orquesta típica fue para reforzar la marcación rítmica.

Hoy el *canyengue* es uno de los aspectos más sugerentes del género tango. Sin embargo, salvo conocedores y especialistas, se lo considera como una innovación de Astor Piazzolla, cuando, en realidad, lo que hizo fue una *aggiornamento* de una tradición de *La Guardia Vieja* (Azzi 2018, p. 298). Azzi (2018) lo problematizó destacando que, pese al interés innovador de Piazzola en extrapolar lógicas performáticas del *jazz*, preservó su espíritu *canyengue* constitutivo, aunque sofisticándolo. Esta cita da pistas de su nutriente eclecticismo:

> Se ha hablado mucho de la estructura rítmica de gran parte de la música piazzolliana. Sus acentos característicos, 3-3-2 (o sea, el énfasis en la primera, cuarta y séptima nota de los octetos en un compás de 4/4), derivan en última instancia de la milonga y de la habanera cubana que influyó en la milonga. No resultó difícil que el ritmo de la milonga

> se transformara en una estructura 3-3-2: la particular ligadura que la impulsó en esa dirección era típica del acompañamiento de guitarra para las milongas, y las orquestas de tango de las décadas del treinta y el cuarenta habían incorporado dicho ritmo. También aparece en la música Klezmer que Piazzolla escuchó de chico en los casamientos judíos de Manhattan y que quedó impresa en su memoria para siempre, según comentó más de una vez. Ese mismo ritmo, proveniente de las regiones de Europa Central (Bulgaria principalmente) de las que procedía la música Klezmer, había sido incorporado ya por el gran ídolo de Piazzolla, Béla Bartók […]. No obstante, sea cual fuere el origen del ritmo 3-3-2, lo cierto es que Astor lo hizo suyo de un modo particular. Su sensibilidad rítmica era extraordinaria. Egle Martin lo recuerda […] con un oído particularmente agudo para las raíces africanas de las formas de danza en el Río de la Plata, como el candombe, la habanera y la milonga, todas las cuales confluyeron históricamente en el tango […]. (Azzi 2018: 301)

El percusionista León Jacobson describe con más detalle de qué manera la habilidad de Piazzolla como ejecutante contribuía a su sonido, y destaca sobre todo su gran precisión como instrumentista desde una óptica percusiva -tal como se desarrolló en las propuestas de Thompson en el *cayengue-*:

> Astor tenía *touch*, tenía dicción con su instrumento, tenía *staccato*, tenía fuerza en cada nota que tocaba. A pesar de ser zurdo, su dominio era completo con las dos manos. Astor tenía mucha fuerza, sobre todo en la izquierda. Él tocaba todo bien acentuado, bien sincopado… como podía tocar un buen percusionista. Él tenía una forma percutiva de tocar, y no solamente cuando tocaba cosas rítmicas; toda nota era empujada… como golpeada, percusiva, aun en las cosas más lentas, cadenciosas" (Azzi 2018: 267-300).

Retomando a Fessel (2019), el enriquecimiento de Thompson, como afrodescendiente, invita al oyente a desplazarse imaginariamente a su matriz constitutiva a través de la improvisación, uno de los rasgos de las *performances* afroamericanas, en conjunción con su estilo personal (Frigerio 1992-1993) Pero, ¿a qué invitan esos recursos sonoros?, algunos nombres parecen indicar el camino: candombe, látigo, golpe… constituyendo un paisaje sonoro que texturiza al tango radicalizándolo en un sentido tal que las categorías tradicionales de escritura musical resultan inadecuadas.

Pérez de Arce (2018), al estudiar la guitarra chilena en perspectiva andina, entiende que, si bien el instrumento es europeo, en el marco de la colonización europea los pueblos mestizados resultantes se diversificaron mediante un triple dispositivo de apropiación: la musical (aprender a tocarla), la organológica (aprender a fabricarla) y la del modelo organológico (crear variaciones). Aplicando su enfoque al *canyengue*, vemos que, así como ciertos modos de tocar la guitarra en este estilo reflejan sonoridades preexistentes, es posible decodificar ciertos toques del tambor afroporteño. De este modo, el recurso *candombe* procede de la clave que estructura al género, el *glissando* de apoyar un codo en el parche y con la otra mano hacerlo sonar jugando con la presión, y la *strappata* de tocar el tambor con dos baquetas -vigente hasta c. 1970-, cuando se alternaba el toque en el parche y los costados del instrumento.

Conjugando a Pérez de Arce y Fessel, el enriquecimiento textural del *canyengue* en el tango opera reafirmando su aporte cultural afrodescendiente, invitando al oyente a una escucha que pueda desplegarse en más de un sentido identitario. Fue una lucha a corriente, pues en este contexto, Thompson vio cómo el país tendía a configurarse cultural y biológicamente como descendiente europeo.

Bibliografía

- Andrews, G. R. (1989). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Azzi, M. S. (2018). *Astor Piazzolla*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Bastide, R. (1982). Los cultos afroamericanos. En H. Puech (Dir.), *Historia de las religiones*. Madrid: Siglo XXI, p. 51-79.
- Cirio, N. P.
  - (2006). La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines. En L. Maronese (Comp.), *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*. (pp. 25-59). Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
  - (2008). *Ausente con aviso*. ¿Qué es la música afroargentina? En F. Sammartino y H. Rubio (Eds.), *Músicas populares : Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, p. 81-134 y 249-277.
  - (2009). *Tinta negra en el gris del ayer : Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires: Teseo.
  - (2010a). La historia negra del tango : Todo tiene su "historia negra", pero de ésta estamos orgullosos. *Revista de Historia Bonaerense* 36: 97-107. Morón: Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón.
  - (2010b). Raíces y significado. Crónica de un año patrio. *Bocadesapo* 8: 42-45. Buenos Aires (consulta 12-mar-2014).
  - (2012). La presencia afro en la producción académica argentina sobre música tradicional. El caso del Cancionero de Santa Fe, de Agustín Zapata Gollán. *Música e Investigación* 20: 131-159. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
  - (2015a). Construyendo una identificación desde la historia local: la categoría *afroargentino del tronco colonial* como experiencia etnogénica. En S. Valero y A. Campos García (Eds.), *Identidades políticas en tiempos de la afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos* (pp. 333-372). Buenos Aires: Corregidor.
  - (2015b). *¡Tomá pachuca! Historia y presente de los afroargentinismos*. Buenos Aires: Teseo. https://www.teseopress.com/pcirio/ (libro digital).
- Conde, O. (2014). *Lunfardo : Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.

- Crisanto Gándara, X. (1999). Contrabajo. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. T. 3: 918-919.
- Dannemann, M. (1998). *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Dussel, E. (2001). Eurocentrismo y modernidad : (Introducción a las lecturas de Frankfurt). En W. Mignolo (Comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 57-70). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Farris Thompson, R. (2005). Tango : *The Art History of Love*. New York: Pantheon.
- Fernández Latour de Botas, O. y T. B. Barreto (2012). *Léxico del tango-baile*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Ferrer, H. (1977). *El libro del tango : crónica & diccionario : 1850-1977*. Buenos Aires: Galerna.
- Fessel, P. (2019). La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas. *Revista Argentina de Musicología* 20: 39-58. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.
- Frigerio, A.
  - (1992-1993). Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas. *Scripta Ethnologica. Supplementa* 12: 57-67. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.
  - (2008). Cómo los porteños se volvieron blancos: Raza y clase en Buenos Aires. En G. Goldman (Comp.), *Cultura y sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro Andaluz, p. 61-88.
- Gruzinski, S. (2007). *El pensamiento mestizo : Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- Handler, R. and J. Linnekin (1984). Tradition, Genuine or Spurious. *Journal of American Folklore* 385: 273-290.
- Herskovits, M. J. (1958). *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon Press.
- Lamas, H. y E. Binda (1998). *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires: Héctor L. Lucci.
- Ludwing, E. (2001). *Tango-Lexikon : Der Tango rioplatense - Fakten und Figuren des berühmten lateinamerikanischen Tanzes*. Berlin: Lexikon.
- Megenney, W. (2003). The River Plate *Tango*: Etymology and Origins. *Afro-Hispanic Review* 22 (2) 39-45. Columbia: University of Missouri.
- Mignolo, W. (2001). Introducción. En W. Mignolo (Comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 9-53). Buenos Aires: Ediciones del Signo,
- Mintz, S. and R. Price (1977). *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective*. Philadelphia: ISHI.
- Montero, P. (1999). Religiões e dilemas da sociedade brasileira. En S. Miceli (Org.), *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995). Vol. 1. Antropología*. São Paulo: Sumare/ Anpocs.
- Ortiz, F. (1955). La guitarra y los negros. *Panorama* 14: 88-93. Washington.

- Ortiz Oderigo, N.
  - (2007). *Diccionario de africanismos en el castellano del Río de la Plata*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero.
  - (2008). *Esquema de la música afroargentina*. Buenos Aires: Universidad de Tres de Febrero.
- Pérez de Arce, J. A. (2018). *Guitarra y organología andina*. Santiago: Las Canteras de Colina.
- Pérez de Arce, J. A. y F. Gili (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena* 219: 42-80. Santiago: Universidad de Chile.
- Pratt, M. L. (2011). *Ojos imperiales* : *Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, A. (2001). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. En W. Mignolo (Comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (p. 117-131). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Rouvina, E. (2016). El *tololoche* en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre. *Cuadernos de Iconografía Musical* III (2): 103-128. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruiz, I. y M. Mendizábal (Colab.) (1985). Etnomusicología. En *Evolución de las ciencias en la República Argentina* 10: 179-210. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.
- Ruiz, I., R. P. Bugallo y H. L. Goyena (1993). *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina. Síntesis de datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1992)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2ª ed.
- Salas, H. (1996). *El tango: una guía definitiva*. Buenos Aires: Aguilar.
- Salgán, H. (2001). *Curso de tango*. Buenos Aires: Ed. Part. Libro + CD.
- Sierra, L. H. (1966). *Historia de la orquesta típica* : *Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Vega, C.
  - (1977). Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 1: 9-10. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.
  - (1989). Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Capítulo I. Los sistemas de clasificación. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 10: 73-139. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.
- Velo, Y. (1988). Instrumentos musicales o no musicales. That's the Question. En *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología* (pp. 133-141). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega",.
- Viggiano Essain, J. (1948). *Instrumentología musical popular argentina* : *Vigencias de origen indígena*. Córdoba: Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera", Universidad Nacional de Córdoba.

- Wallerstein, I. (2001). El eurocentrismo y sus avatares: Los dilemas de la ciencia social. En W. Mignolo (Comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 93-115). Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Otras Fuentes

- Encuesta Folklórica del Magisterio del Consejo Nacional de Educación del Consejo Nacional de Educación, 1921.
- Periódico afroporteño *La Broma*, 1879 y 1882.
- De Caro, J. (1964). *El tango en mis recuerdos : Su evolución en la historia*. Buenos Aires: Centurión.
- Espíndola, A. (2002). *Diccionario del lunfardo*. Buenos Aires: Planeta.
- Viejo Tanguero (1995). *El tango, su evolución y su historia : Historia de tiempos pasados : Quienes lo implantaron*. Buenos Aires: Club del Tango.

Discografía

- Avena, O. (s/a). *Osvaldo Avena ayer y hoy*. Buenos Aires: Acqua Records. CD.
- Bosquet, D. (2005). *Cantoras de Malargüe : Música tradicional del sur de Mendoza (Argentina)*. Mendoza: Gobierno de Mendoza y Municipalidad de Malargüe. CD.
- Lucci, H. L. (1990). *Héroes del tango : Atlanta*. Buenos Aires: H. L. L. LP.
- Novati, J. (Coord. y Superv. Gral.) (1980). *Antología del tango rioplatense : (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Libro + 3 LP.
- Rivas, S. (2012). *Pa' que trabaje el grandote*. Buenos Aires: Blueart. CD.

13. The Sound System as Infrastructure and the Mixtape as Archive: Afrosonic Life in Canadian context.

Mark V. Campbell.
University of Toronto Scarborough.

Abstract

This chapter explores the ways in which musical expressions indebted to the African diaspora both mirror and refract established diasporic routes, particularly in connection to genres such as hip-hop, reggae and rhythm and blues. In following the migration and evolution of Jamaican Sound system-Cultures in Canada, this chapter argues that contemporary and future possibilities of musical identification by Afrodiasporic youth are built upon previous diasporic moments and musical interventions in this country. In effect, the sound system is understood as laying a foundation upon which future black musical forms animate possibilities for meaningful impact on the lives of Afrodiasporic audiences.

Reflecting on the influences of hip-hop culture, dub poetry, reggae and the innovation of mixtapes, the chapter ties together how we might understand diasporic sensibilities and aesthetics as integral to an understanding of black music´s in Canada.

Keywords: Sound system, mixtape, Afrosonic, Canada, hip-hop.

Introduction

Despite our presence in Canada for hundreds of years, members of the African diaspora comprise a small portion of the country's many migrant populations (approximately 3.5% as of the latest census data from 2016). In urban centres like Montreal and Toronto, African descended peoples are present in larger numbers, approaching sometimes 10-12% of the population in these major centres. Given this reality, as well as the dominance of American media and the migration patterns of Caribbean people since the 1950s onwards, forms of black popular music in Canada are intimately connected to demographics, diasporic routes and the existing diaspora spaces in large urban centres. Ever since Black Loyalists fled America to Canada's east coast in 1783, this country has been home to multiple and overlapping diasporas of people from the Caribbean, the United States of America, the United Kingdom and more recently the East and West Africa. Such rich heterogenous cultural influxes of Afrodiasporic people have only enriched the cultural production of black life in Canada.

Although Black music in Canada did not begin with sound systems, the focus of this chapter is on the impact of Jamaican sound system culture on post WWII black musical forms. In fact, Canada has a rich black musical heritage, notable artists such as pianist and composer Nathaniel Dett in the early 1900s, Blues and Jazz singer Salome Bey, Drummer Archie Alleyne, Halifax's Portia White and of course the extraordinary legacy of Jazz pianist Oscar Peterson, amongst many others. The musicians within the live music scene form part of the diaspora space within which Caribbean migrants would arrive in the 1960s and 1970s (Brah, 1996). By being based largely in prerecorded, and at times, void of live instrumentation, sound systems, in being mobile by design, became the perfect entity to travel along Jamaica's various diaspora routes. Without trying to hegemonically over determine black music in Canada from largely a Caribbean diasporic lens, a focus on the role of sound systems attempts to capture the multiple ways in which they reflect and respond to the diasporic sensibilities of Afrodiasporic populations entering Canada in the last 60 years. A focus on the role and legacy of sound systems helps us better appreciate the role of technology, innovation and diaspora in shaping contemporary black musical forms.

With this in mind, the chapter explores the role of sound system innovations such as *toasting* and *emceeing*, DJ mixing techniques and musical production as well as the invention of mixtapes. Across various musical genres and forms, one can find the influence of sound systems and their fluidity, malleability and border-bending. Embodiment of diasporic sensibilities provide us with an opportunity to explore the impact of black musical forms both in Canada and in the numerous ways the Canadian and American border has been traversed. I use diasporic sensibility here to gesture towards the ideas, rationalities, feelings, tactics and ways of knowing oneself that are part of being diasporic. This includes the porous nature of colonial borders, the double-consciousness of being a hyphenated Canadian as well as the 'yearning' found in diasporic cultures (Burman, 2002, Walcott, 2001).

I explore how Jamaican sound system culture and American hip-hop music were refracted in the Canadian context, both contributing to a local music scene as well as conveying a diasporic sensibility, that gestures to Afrodiasporic life beyond the confines of Canada's geographic borders. In a sense, this chapter explores how sound systems operated as a platform for the articulation, nourishment and dissemination of a Black musical aesthetics textured an Afrodiasporic sensibility. An examination of the sonic innovations in sound system culture, as well as the socio-cultural identification and spatial politics of these entities, elaborates for us how integral in facilitating the development of various Black music and culture in the diaspora they are.

The academic coverage of Black music in Canada have been disparate and wanting, existing primarily as projects completed at the graduate level (Constantinides, 2002). Meanwhile, the dearth of academic sources is matched by the plethora of grey literature from street magazines which faithfully covered Black music scenes in Canada.[1] Podcasts and web archived interviews on Youtube complement the decline in physical magazine publications. I rely on a public oral history interview with members of four different sound systems from the 1980s, a decade of archival work related to hip-hop music in Canada, as well as my own participant observations as a DJ in the Toronto scene. To explore the infrastructural impact of sound systems I begin by setting the cultural context in Canada and emphasizing how sound systems in this context amplified codes of Black life in a milieu of political, socio-economic and cultural antiblack sentiments. In the next section I turn to the existing literature on sound systems and place what is known of the Canadian context in conversation with this literature. I spend time examining DJ techniques, oral innovations and other diasporic legacies of sound system culture. In the final section, I focus on the mixtape as a system of musical innovation, deeply connected to hip-hop culture, but also as an entity whose own diasporic routes return us to the centrality of sound systems as infrastructure for the building of belonging and processes of identification that embody an outer national and diasporic sensibility. Sound systems and mixtapes are two relationships to technologies that do more than allow for musical innovation, they provide infrastructure for the migration and local emergence of Black musical forms. In both instances, Black musical forms arrive from the Caribbean and from the United States structuring how Afrodiasporic populations engage in their local music scenes and craft their diasporic identities in Canada.

Sound systems travel to Canada

Jamaican sound systems emerged in the late 1940 and 50s in Kingston, the country's main urban centre. Sound systems are mobile entertainment units which play pre-recorded music on large outdoor speaker setups. Consisting of several bass bin speakers, mids and highs, a custom-made amplifier, a turntable, and a unique selection of vinyl records, sound systems

1 Here I am thinking of *Word Magazine,* who proudly covered Black music and culture in the 1990s, before going digital in the middle of the 2000s. Others publications included *Reggaexclusive Magazine*, *Peace Magazine* and *Its Your Time T.O.*

could provide musical entertainment to audiences in the hard to navigate rural areas of Jamaica's mountainous countryside. Clinton Hutton defines sound systems as "an electronic mode of playing for mass entertainment, units of pre-recorded music analogically stored on gramophone or phonograph records spun on a turntable connected to an amplifier, from which an assemblage of speakers (sometimes called *house of joy*) are attached (Hutton, 2007). Sound systems began replacing the live band, providing a cost savings for clients, but having a lower head count and thus overhead costs. Building off the design of jubilee box, Jamaican entrepreneurs build custom speakers and powerful amplifiers to impress their outdoor audiences and play music that would carry in the open-air dancehalls in Jamaica (Bradley, 2001, Veal 2013).

The Jamaican sound system has played a key role in the development of many musical genres in Jamaica's rich musical fabric. Consisting of a Selector, a Deejay (equivalent to the Emcee everywhere else), and a sound system owner, this interesting arrangement of technology and musical innovation has had a sustained global impact far beyond the musical genres invented in Jamaica. In genres such as jungle, hip-hop and house, Jamaican sound system culture has been central to these musical forms across various aspects of technique, method and sound. In fact, as Louis Chude-Sokei (1994) suggests, the sound system is "one of the black diaspora's most enduring and frequently unacknowledged cultural institutions" (p. 85).

Chude-Sokei reminds us of the ways in which Jamaican sound system innovations are deterrioritalized adventures, bending and augmenting diasporic realities of Black life. While ethnomusicologist Michael Veal (2013) focuses on Jamaican dub, when he claims that "the textual and syntactic qualities of the music counteracted the dominance of westernized musical thinking," (p. 16) his claim can be extended to include sound systems and their associated innovations. So, while there are several tangible ways in which we can see, hear and document the sound system's impact, the escape from "westernized musical thinking" is much more difficult to articulate but an important ideological legacy. One clear way to capture this escape is to provide increased attention to the role of musical innovations in the face of poorly regulated intellectual copyright regimes.

Much has been written about the migration of Jamaican sound system culture, particularly in the United Kingdom and Europe (Bradley, 2000; Henry, 2006, 2012: Jones, 1995). Sound system culture's support of dub music has allowed the genre to flourish in the UK since migrating from Jamaica in the 1970s. In the United States context, less has been written about the influence of Jamaican sound systems. While notable studies have captured the migration of the sound system to the Columbian north coast, there has been very little written about the Canadian context of this Jamaican innovation (Hernandez-Pacini, 1996). In Canada, the sound system's lineage and connection to the emergence, sustenance of other black music helps us understand it as an infrastructural force; one that has provided space and skills for the emergence of Toronto's club life and nighttime economy. In addition to also providing a blueprint for the development of hip-hop, R&B and soca music scenes, including live performance methods and the expansion of DJ techniques.

Unlike the more than one hundred sound systems that could be counted in London in 1981 (James 2020), early sound system culture in Canada was much smaller in scale. The scene's size became a deterrent for Prince Jammy and his sound system, *Jammy's Hi-Fi*, ending his residence

in Toronto after only 6 years to return to Kingston in 1976 (staff, 2007). Early Sound system culture in Toronto included DJ Maceo Sound system stringing up in 1975, joining existing sounds such as *Black Zodiac*, *Jammy's HiFi* and Leroy Sibbles' *Papa Melody Sound* amongst others in the 1970s. Canada's two largest cities, Montreal and Toronto are home to quite different Black music scenes. Long before Toronto became the country's largest city, Montreal was known globally as the country's jazz epicentre. With Montreal often connecting more closely with European cities and cultures, some of their present day sound systems remain tightly connected to them for example, *Blackout Sound System* that bill themselves as *Canada & France's #1*, *Bilingual Kreyol Reggae Sound*, and relatively young sounds like *World Wild Sound System*, which often collaborate with France-based sound systems such as *Abida*. In contrast, Toronto is today home to a vibrant soundclash scene with regular events complementing an array of musical scenes such dub, dancehall and drum n' bass, that support Toronto's nighttime economy.[2]

Yet, despite the smaller scene, sound systems in the Canadian context developed ways to stimulate and support the development of future recording based Black musics. This infrastructure involved the training of highly skilled DJs, performers and sound technicians, the building of audiences as nightclub patrons and the promotion of Black musics from outside of Canada. To this last point, sound systems with means, such as *Sunshine Sound*, and record store entrepreneurs like George Lewis, of Monica's Records, and DJs like Butcher T and Ron Nelson, frequently crossed the Canadian border to purchase records, attend live DJ events or purchase equipment. The rarer the record, the greater the appeal to DJs and audiences. So the discovery of new music was highly prized.

Long before municipal governments were tracking the nighttime economy or trying to financially profit from the creative industries, sound systems were circulating music, money and cultural aesthetics. Decades later, one of the infrastructural legacies of sound systems in Canada can be found in the existence of store front of rental equipment for events and other DJs. In multiple cases, the entrepreneurial spirit of sound system culture branched out into retail locations such as *System Music Warehouse*, emerged from the *TKO Sound System*, *Sunshine Sound* and *Lighting* emerged from *Sunshine Sound System* and *Red Entertainment* emerged from *Killowatt Sound System*. These small businesses both provided equipment for DJs. to entertain at parties and local schools and provided mentorship and a sense of community -a brotherhood of sorts- to aspiring DJs. Beyond the tangible benefits of these small businesses, sound systems also provided the intangible, unquantifiable sense of a place for informal learning, cultural negotiation and identity development for many young people from the Caribbean diaspora. As many of these DJs. careers grew, the skills and cultural aesthetic developed during their sound system years influenced their abilities to continue working in the music scene, sometimes on radio, at night clubs or as a special DJ. event. As former *TKO Sound System* member Jonathan Shaw reminisces, his earliest days as part of the sound involved "working the cables during the setup of the speakers" (personal interview, 2021). Shaw went on to community radio, nightclubs and eventually commercial radio, fondly remembering his time as a member of the *TKO* Soundcrew.

2 For further insight see the events produced by Soundclash Culture Review and Ron Nelson productions.

In addition to learning the hard skills of setting up a sound system, mixing records or controlling the microphone, the DJs. that started out in sound systems (and many others) they also further honed soft skills such as tastemaking, building audiences, scouting recording talent and music production. For example, Davey D. (of Powerhouse Devine Sound), went on to an extensive radio career as co-founder of the Masterplan Show and as an award-winning mixtape DJ.[3] Listening to this radio show's sonic architecture, the show I.D.s, the drops and the effects, such as fog horns and even the heavy use of echo, bear the traces of a diasporic sensibility in conversation with Jamaica's sonic innovations.[4] Although the majority of the music played on the show is hip-hop, the show's samples and show I.D. include a heavily echoed word "niceness" and an often-heard phrase "now hear this", reflecting the wordplay heard in traditional sound system toasting. These sounds, made to circulate around a dedicated hip-hop show, embed the radio show within sound system aesthetic, one that values a strong vocal presence (through toasting), various forms of repetition expressed in sample use, and DJing techniques like the wheelback.

Sound System Innovations

In addition to the many sound systems developed in Canada, it is important to highlight the many sound innovations invented and refined by these entities. Sound systems made possible advancements in toasting which became the basis of emceeing in hip-hop music and made the Rapper a popular performer. The Deejay (in Jamaican parlance), using the kinds of improvised rhyming structures popular in the performances of U-Roy and initiated by Count Machuki, also contributed to how sound systems in diaspora would control the microphone and innovate a sonic presence in the dancehall session (Hutton 2007). William 'Lez' Henry (2012), in examining the London context of sound systems, suggests: "the deejays participated in a diasporic system of intellectual exchange that placed their lyricism in an *outernational* context. That is, the language of choice (Patwa) and the world view it represents cannot be geographically bounded" (p.366).

The *patwa* drenched lyricism found in dancehall sessions in Canada, bear Henry's point, placing an emphasis on 'elsewhere' which is a key aspect of a diasporic sensibility (Walcott 2001). For those who migrated to Canadian cities, such as Toronto, Winnipeg or Montreal, outer national inflections were central parts of a diasporic subjectivity. The lyrical innovations of sound systems rebuke the colonial borders of the British empire, connecting and uniting diasporic people whose Caribbean homelands slowly become distant memories. Such use of the microphone continues today as contemporary sound systems like *Heatwave*, *King Turbo*,

3 he Masterplan show is Canada's longest running hip-hop radio show, now more than 30 years strong. Davey D., after changing his name to DTS, won a Justco Mixtape Award (for Reggae Meets Hip-Hop, vol. 8) as part of the Soul Controllers, in 2004.

4 There are several innovations that could be mentioned here: such as toasting, reverb, versioning, wheelback and outdoor sound design. Julian Henriques (2011) and Michael Veal (2007) provide detailed explorations of many of these innovations.

Barry Culture and *Black Reaction* and selectors such *Spexx Da Boss* of *King Turbo* and Lindo P (formerly of *Red Flame Sound)*, make good use of the microphone as an essential element of their sound.

The prioritizing of the oral arts through sound systems, by emphasizing toasting and rapping, firmly place the sound system within a lineage that prioritizes as well Black expressive cultures. For diasporas, both in the London and the Toronto contexts, this level of prioritization works to invent and sustain a sense of community through the use of patois/*patwa* and a localized vernacular version of Jamaica's language. William 'Lez' Henry (2012) makes clear the impact of sound systems in the United Kingdom with the use of *patwa*: "It is argued that expressive musical cultures opened access to an alternative world view which, in turn, provided a space where the African diaspora thought themselves into being in a more conscious manner than has been previously recognized" (pp.368-369). Henry here refers to 1970s and 1980 Sound systems in the United Kingdom; a context in which many more Caribbean migrants allowed for the consolidation of a politicized world view.

Research in the Canadian context is yet to be completed to determine the ways in which sound systems raised the consciousness of Afro-Caribbean migrants. In fact, as some of the 1980s sound systems make clear, many non-Jamaicans participated in sound system culture, meaning the influence of Jamaican culture, such as much of the Rastafari or Garveyite influence, Henry identifies was likely tempered by the presence of a diversity of Caribbean populations.

Unlike the UK scene, dub music did not flourish in Canada in the 1970s or 1980s. In the Canadian context in the early 1980s, notable sound systems became the breeding ground of further hip-hop emcees. Immigration restriction to Canada prior to 1967 meant the doors were tightly sealed restricting entrance for many, except for students and certain professions, like nursing, as they were recruited in Jamaica in 1955 and Guadeloupe in 1910 to fuel Canada's scheme to import Domestics. This led to specific kinds of migrants to Canada and limited the growth of sound system culture. Interestingly, by the early 1980s sound systems in the Toronto context were playing a great deal of funk and soul music adapting to their diverse audiences, ranging from numerous Caribbean islands. Part of their expansion included allowing fans of hip-hop to try their hand at rhyming on the microphone.

One of the most popular sound systems in Toronto in the 1980s, measured by their following and number of party goers attracted to their events, was *Sunshine Sound*. Along with *Killowatt Sound System*, emceeing, and eventually rapping began to become a feature of their sound system parties with rapped improvisations by Butch Lee for *Sunshine Sound* and Lady P for *Killowatt* (both of Guyanese ancestry). One of the youths who got their start rhyming with *Sunshine*, Rumble, eventually went on to sign a record contract with Island records in the UK and produced one of Toronto's first international successful hip-hop songs, "Safe", featuring Margaret Young and the dancehall friendly term "booyaka" repeating on the track's chorus. While Rumble and another Jamaican migrant Michie Mee would go on to become hip-hop recording artists, the presence of Guyanese youth rapping on Toronto sound systems is important. Butch Lee and Lady P demonstrates how hip-hop artists built upon the toasting legacies of reggae and dub. The sound system became the platform to hone and refine rhyming skills, not just toasting, but what would eventually become rapping. So while the *patwa* inflected sound system toasting

in the UK context, and consolidated the alternative world view, as William Henry suggests, the same cannot be said for the Canadian context. The geographic proximity of Detroit to Toronto, and New York to Montreal -less than one day's drive- meant there were constantly sonic influences from across national boundaries that resonated with audiences in Canada. Sound system culture both spurred and contained the diasporic routes of 1970s and 1980s Caribbean migrants, so that an elsewhere sensibility allowed for interesting sonic adventures and porous ways of conceiving what it meant to be Black in Canada. This played itself out in the popularization of American funk and R & B in the Canadian context joining more Caribbean influenced music genres like zouk, calypso, reggae and dub poetry.

In terms of *djing* techniques, sound systems in Canada maintain the dubplate system and tactics like early warm juggling and rewinds/pull ups ensure their remains continuity in the diaspora. Dubplates, according to Joshua Chamberlain (2010), were one off recordings designed for each sound system to praise and big-up a sound usually to the riddim of an artists' existing tune or a very popular riddim. In fact, for some sound systems, the dubplate is integral to the definition of a sound. As Tash Rosez recounts the beginning of her sound system career, she is careful not to call herself a sound until after she has obtained dubplates. In a recent interview with dancehall DJ Wiz, veteran selector, Lindo P discusses his DJ techniques as his interviewer claims he was one of the first sounds to implement scratching as part of his sets. Lindo P recounts a story of implementing a quick mix technique which is a style often found in mainstream night clubs or utilized by top 40 DJs. In both his mixing and his scratching technique, Lindo P exemplifies how hip-hop djing techniques inherited from American DJs are put to use in another context in another country. Developed by American DJs *Grandwizard* Theodore and *Grandmaster* Flash, the scratching technique of hip-hop DJs found its way into Lindo P's arsenal. While scratching is not a common aesthetic choice for reggae and dancehall selectors, the mentioning of this skill by DJ Wiz as a peer and interviewer of Lindo P in July 2020, suggests that the innovation of scratching was well received by other members of the reggae music scene.[5]

In addition to the DJs techniques sound systems nurtured, what Marshall and Manuel (2006) call the "riddim method", plays a particularly important role in the performance of pre-recorded music. The riddim method involves having multiple artists perform over the same instrumental beat: a riddim. Marshall and Manuel define a riddim as "an autonomous accompaniment a complementary track typically based on an ostinato which often includes melodic instrumentation as well as percussion" (p. 350). At times, having hundreds of versions of a song on a particular riddim accomplishes a greater level of visibility for emerging artists who might grow their audience by attracting fans of the riddim they perform on. Equally important as visibility, is the level of artistry bred by competing to see who can produce the best track using the riddim. Dating as far back as 1985 with more than two hundred and thirty recordings on the Sleng Teng riddim, the sound system's aesthetic has allowed for unique strategies and dynamic presentation methods. The technique of Selectors has been to play several recordings on the same riddim back to back increasing the hype and the vibes of a dancehall session. In both

5 See this moment at 12:57 in DJ Wiz's video.

hip-hop music and in soca, the DJs that specialize in these genres often incorporate the notion of juggling a riddim into their sets. So today, it is not uncommon for multiple artists to record on a single soca riddim with folders of music distributed as 'DJ Packs' organized around the names of riddims. While in hip-hop music, with intellectual property regulations being much stricter, it is not as common to see several Emcees rap on the same instrumental.[6] Regardless, both genres of music, the sound system's aesthetic allows for a dynamic presentation of music (in the juggling of riddims) that reflects the forms of multiplicity, doubleness and difference that form part of diasporic life.

The decidedly dynamic presentation of juggling riddims, in its attempt to produce hype, is a reminder of the deeply co-creative relationality of sound systems. Mirroring and extending the forms of call and response intimately tied to Afrodiasporic orality, the role of audience feedback and participation amongst sound systems might be one its greatest infrastructural legacies. From the emergence of versioning in the late 1950s with the 'mistake' of Ruddy Redwood's engineer in recording a track without the vocals, to today's DJ packs of riddims, sound system innovations contribute to the popularization of other forms of Black music forms which we see across a number of genres. Audiences, their participatory activities provide sound system owners and music producers with an immediate feedback loop as records could be recorded and tested out on the same day (Veal, 2013). With audiences actively singing along, cheering (or not) alongside a track, producers in the Jamaican milieu could know immediately if they could press and circulate more copies of the song.

The riddim method, now found in reggaeton, soca and sometimes hip-hop music, is a vivid reminder of the aesthetic influence of Jamaican sound system culture. This method counters much of western European musical aesthetics, smothered in and centering repetition, duplication and relationality, a clear rejection of autonomy and originality. The impact of reggae music on the emergence of hip-hop in the Toronto context has been significant, demonstrated partially through the early works of artists such as Rumble and Michie Mee, but most apparent in the emergence of sound systems crews who specialized in more than just reggae music. As the nightclub scenes grew in cities like Toronto, sound systems evolved into sound crews, with less need for the assortment of technical equipment sound systems require for banquet halls, school and community centres. The sound crew, while less frequently stringing up of a sound system in the 1990s, still maintained its integral function as a cooperative entrepreneurial endeavour central to the music industry and nighttime economies.

The Mixtape and its Diasporic legacies

While one can trace a direct line between Toronto's nightclub scene and the development of the DJ, other aspects that evolved out of sound system culture are less well known. The mixtape

6 Here I am thinking of the several versions of Jay Electronica's "Exhibit A", including versions by Joell Ortiz (Exhibit H), Papoose's "Exhibit C", remix and Fabolous's "Exhibit F".

is a recorded mixture of songs recorded onto a cassette, used to promote the skills of a DJ or an upcoming event. Mixtapes emerged in 1970s New York as DJs sold recordings of their parties and customized mixes that would appeal to their audiences. Although the mixtape is not directly indebted sound system culture *per se*, it remains intimately connected to the innovation and entrepreneurialism of sound system culture. Just as Jamaican sound systems and Columbian *Picos* would battle for exclusive music, the mixtape began within hip-hop music as a highly exclusive recording of the music played at a party. As DJ Grandmaster Flash recounts, in the middle of the 1970s, he would regularly sell cassettes for hefty sums of money, to individuals who would play his tapes loudly in their cars (George, 2004). DJs within hip-hop culture leveraged the cassette into their own personal promotional tools and calling cards. These cassettes featured the DJs best mixing, cutting and scratching techniques, and offered customers access to new and exclusive music. For listeners of hip-hop music on the radio in the late 1980s and 1990s, the cassette also became a 'pause tape' recording DJ mixes directly from the radio.

For many children of the Caribbean diaspora, visiting cousins in New York City was often a summer ritual. So, while a mixtape by *Grandmaster Flash* might have been out of the reach of their average teenager, pause tapes created from songs on the radio provided another kind of mixtape. Traveling from New York to Canadian cities, such as Winnipeg, Toronto and Montreal, these cassettes retraced diasporic routes to arrive in settlements of Caribbean migrants (personal communication, Williams, 2009). Hip-hop's earliest songs found their way to Canada both by eager DJs driving to pick up new records in New York, and by teenagers whose cousins and relatives sent them back home on the long drive back to Canada with cassettes. These mixtapes and pause tapes migrated a similar route to other Caribbean diasporic communities, evidencing a sensibility in conversation with elsewhere yet still uniquely Caribbean Canadian (Walcott, 2001). While the content of these mixtapes cannot all be fully known, it wasn't uncommon in the early 1990s to have various mixtapes circulating in high schools, as many people created dubbed versions for themselves. This became one of my first recordings of a DJ in action, as my own Ron G mixtape became my entry into the world of DJ culture.

On any given mixtape, many of the elements of sound system culture are on display such that the juggling of riddims, the Deejay's call for a rewind and the numerous scratching and mixing techniques indebted to legendary DJs like Cash Money and DJ Jazzy Jeff. On these cassettes, song selection, remixes and the placement of certain tracks were and remain central to the success of a mixtape, as they operate as promotional tools and (sometimes) revenue streams for DJs (Ball 2010; Semtex 2016). For the established DJ, the record industry was closely tied to mixtapes, leveraging these cassettes and a DJ's following to preview and promote new commercial singles. While New York City's mixtape scene was by far the most robust in North America in the 1990s and 2000s, major cities in Canada, from Vancouver to Montreal, Hamilton and Toronto distributed local DJs mixtapes and the plethora of tapes created by DJs in New York City.

But to better grasp the importance of mixtapes, there is a moment in 1999 worth returning to. On October 4th 1999, Toronto stores were raided by police for selling DJ mixtapes, and these stores were charged with fraud. Record industry insiders had requested the Police remove mixtapes from stores (Wong, 1999). The volume and quality of mixtapes being produced by local

Toronto DJs were selling so well, they were beginning to threaten the sale of albums. Now mixtapes, in addition to being highly sought after by music fans, were and continue to capture and embody the diasporic sensibilities of migrant Caribbean youth as well as the spirit of the mixtape. Just like hip-hop's notoriously legal battles around sampling, mixtapes also violated copyright. The duplication and distribution of mixtapes stands at odds with the record industry's desires of monopoly status exercised through the weaponization of intellectual copyright laws. More importantly, these cassettes (they eventually became compact discs) amplify and clarifies the lack of "westernized musical thinking" in their embodiment of sound system aesthetics and DJ culture innovations. The mixtapes, at its height of popularity were major promotional tools for record labels, many of whom provided DJs with promotional records that could reach audiences in communities that record labels could not.

The mixtape, its diasporic routes and its contraband status, becomes archives not just of music, but also of vernacular, Black musical innovations, DJ and sound system techniques. The deep connection between mixtapes as promotional tools leverage by the recording industry yet disavowed when convenient. Mixtapes, as a form of music industry infrastructure, allowed for the promotion of new artists, the development of new audiences and the advancement of DJ techniques. In the post-World War II context, the dominance of pre-recorded black popular musics provides an avenue by which to examine Black music in Canada, as it traverses vast geographic regions to make porous national boundaries and subvert technological limitations. The various techniques one might find on a mixtape, from the use of the voice to host the cassette to the manner in which it is mixed, edited and even circulated, the aesthetic logic of Black diasporic musical and sonic practices find ways to pulsate with a diasporic sensibility based in Canada, yet not solely of Canada.

Conclusion

Black music in Canada has a curious relationship to the dominant mainstream culture. Since at least the 1970s onwards, various groups, such as the *Urban Music Association of Canada*, the *Canadian Black Music Awards*, *The Black Music Association* and the *West Indian Record Pool* have consistently advocated for greater industry support and promotion of Black music. The track record of industry exclusion, often exemplified by award shows such as the JUNO awards[7], and the continuous forming of advocacy groups illuminates the friction that occurs in Canada between Black music and culture and the industries that opt to exploit rather than support local Black musical talent. The brief exploration of sound systems in Canada, as well as a dive into the importance of mixtapes, offered in this chapter begins to excavate the innovative ways in which Black music finds itself attempting to survive and thrive within the Canadian context.

7 The JUNO awards have through the 1980s been a space in which black music has been either ignored or homogenized into ill-fitting categories. For example, the category for rap music was launched in 1991 after Maestro Fresh Wes's "Let Your Backbone Slide" was nominated and lost in a "Best Dance Recording" category in 1990.

In the UK context authors like William 'Lez' Henry (2012) and Simon Jones (1995) elaborate the multiple ways in which Black music thrives in connection to sound system culture. One can read a kind of diasporic connectivity in the Canadian context as Black cultures and their music forge innovative and dynamic relations to their home countries, while continuing to nourish a Black musical sensibility and options for diasporic identity development. While both Henry and Jones have stressed how oral culture and a sense of community have been critical outputs of sound systems, I have provided here one way to examine sound systems in the Canadian context as a kind of infrastructure that sits adjacent to more official lobbying efforts.

The influence of sound systems provides access to less tangible and underdocumented evidence of the evolution of Black music in Canada. As a form of infrastructure, sound systems train young people to become DJs and Emcees, they offer lasting entrepreneurial possibilities and they become spaces to learn and refine DJing techniques. Returning briefly to the role of the Deejay's improvisational toasting, the DJs scratching and mixing techniques and the role of radio I.D.s and the cultivation of public events, the impact of the sound system in multiple musical genres is multigenerational and central to the development of music scenes and communities in Canada.

Regardless of diasporic location, sound systems as Jones (1995) points out, creatively adapt domestic "hi-fi and playback systems […] into *public* performance instruments to serve particular musical and cultural needs and satisfy particular sound aesthetics" (p. 4). Here I have added the creation of infrastructure to the list of communal and oral impact of sound systems, deepening our understanding of sound system cultures in Canada. For, as hip-hop culture demonstrates, even when the musical genres diasporic Black populations take up in Canada are not themselves of Caribbean origins, techniques, methods and practices continue to tie back various music genres to the innovations of sound systems.

By stressing the importance of mixtapes as one innovation in DJ culture tangentially connected to sound systems, I have attempted to capture one transformation in Black music in the Canadian context. Just as sound systems became public performance mechanism of community building and cultural identification, mixtapes as publicly circulated entities demonstrate one form in which we might grasp both the fluid transformations of Black music in the diaspora. Mixtapes present archival opportunities to observe and document the pulse of a Black diasporic sensibility and uncover the many ways in which Black music transform and adapt in the Canadian context.

Bibliography

- Ball, J. (2010). Mixtape Inc. And the Definitive Incorporation of Dissent Culture. *Words. Beats. Life. The Global Journal of Hip-Hop Culture*, 3 (2), 14-70.
- Bradley, Ll. (2001). *Bass culture: When reggae was king*. London: Penguin.
- Brah, A. (1996). *Cartographies of diaspora: Contesting identities*. New York: Psychology Press,

- Burman, J. (2002). Remittance; or, diasporic economies of yearning. *Small Axe* 6 (2), 209-211.
- Chude-Sokei, L. (1994). Post-nationalist geographies: Rasta, ragga, and reinventing Africa. *African Arts* 27 (4), 80-96.
- Constantinides, J. (2002). The Sound System: Contributions to Jamaican Music and the Montreal Dancehall Scene. [Unpublished MA, Thesis], Quebec: Faculty of Music. Universite de Montreal.
- George, N. (2004). Hip-hop's founding fathers speak the truth. In Forman, M. and M. A. Neal (eds.) *That's the joint! The hip-hop Studies Reader*, (pp. 45-55). New York: Routledge.
- Hernandez, D. P. (1996). Sound systems, world beat and diasporan identity in Cartagena, Colombia. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 5(3), 497-508.
- Hutton, C. (2007). Forging Identity and Community Through Aestheticism and Entertainment: The Sound System and The Rise of The DJ. *Caribbean Quarterly*, 53 (4),16-31, 110.
- Lindo P. (2021). Opening for Beenie Man, in Calgary, Alberta. Online resource, Last accessed on April 18, 2021 . https://youtu.be/NTUt69-0q4I
- Manuel, P. and Marshall. W. (2006). The Riddim Method: Aesthetics, Practice, and Ownership in Jamaican Dancehall. *Popular Music*, 25 (3), 447-70.
- Semtex, D. J. (2016). *Hip hop raised me*. London: Thames & Hudson.
- Staff, W. (2007). King Jammy- The Second Coming. *Word Magazine*. Online resource. Last accessed on April 18, 2021, at http://wordmag.com/king-jammy/
- Veal, M. (2013). *Dub: Soundscapes and shattered songs in Jamaican reggae*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Wizology Show. (2020). ft. Lindo P. Online resource. Last accessed on April 18, 2021, at https://youtu.be/MSbYeRY2MgU
- Walcott, R. (2001). Caribbean Pop Culture in Canada: Or, the Impossibility of Belonging to the Nation. *Small Axe*, 9 (5), 123-139.
- William "Lez" H.
- (2006). *What the Deejay Said: A Critique from the Street!*. London: Nu-Beyond Limited.
- (2012). Reggae, Rasta and the Role of the Deejay in the Black British Experience. *Contemporary British History*, 26 (3), 355-373.
- Wong, C. (1999). Toronto Stores Raided for Mixtapes. *Rolling Stone*. Online resource. Last Accessed at April 18, 2021.
- https://www.rollingstone.com/music/music-news/toronto-stores-raided-for-mixtapes-76641/.



III.
Desde la narrativa
From narrative

14. De lo criollo a lo afro. Augusto Áscuez y Nicomedes Santa Cruz: tensiones en la construcción del universo musical afrolimeño durante el siglo XX.

Fred Rohner.
Grupo de investigación Pensar la Música.

Resumen

El siguiente capítulo propone el estudio del cambio de matriz en la construcción de la música afroperuana del siglo XX, a partir de la indagación en los presupuestos y propuestas de dos de los actores más importantes en este ámbito: Augusto Áscuez y Nicomedes Santa Cruz. Para ello, aborda las diferentes actitudes que estas figuras mantuvieron en los procesos sociales y culturales de las décadas entre 1930 y 1960, momentos clave en los que se habría de perfilar el conocimiento y reconocimiento de la música afroperuana a nivel nacional e internacional.

El texto incursiona en la distintas concepciones que sobre lo afroperuano musical se han ido cofigurando a lo largo del siglo XX, sobre todo a partir de la peculiar lectura del pasado musical elaborada por Santa Cruz.

Palabras clave: Nicomedes Santa Cruz, Augusto Áscuez, Afroperuano, tradición musical.

Abstract

The following chapter proposes the study of processes in the construction of 20th century Afro-Peruvian music, based on the investigation into the concepts and proposals of two of the most important actors in this field: Augusto Áscuez and Nicomedes Santa Cruz. For this purpose, it addresses the different attitudes that these figures maintained in the social and cultural processes of the decades between 1930 and 1960, key moments in which knowledge and recognition of Afro-Peruvian music will be outlined at a national and international level.

The text delves into the different conceptions of the Afro-Peruvian music configured throughout the twentieth century, especially from the specific point approach to the musical past elaborated by Santa Cruz.

Keywords: Nicomedes Santa Cruz, Augusto Áscuez, Afro-Peruvian, musical tradition.

Introducción

En 1773, en el *Lazarillo de ciegos caminantes* -libro de viajes del siglo XVIII que narra el itinerario de unos comerciantes desde la Argentina hasta el Perú-, el narrador del texto de Concolorcorvo (seudónimo supuesto de Alonso Carrió de la Vandera) describe la música de la población afrodescendiente a su acompañante de la siguiente manera:

> Las diversiones de los negros bozales son las más bárbaras y groseras que se pueden imaginar. Su canto es un aúllo. De ver solo los instrumentos de su música se inferirá lo desagradable de su sonido. La quijada de un asno, bien descarnada, con su dentadura floja, son las cuerdas de su principal instrumento, que rascan con un hueso de carnero, asta u otro palo duro, con que hacen unos altos y tiples tan fastidiosos y desagradables que provocan a tapar los oídos o a correr a los burros. (Concolorcovo, 1938, p. 268-269)

Este pasaje ha sido referido en numerosas oportunidades para poner en evidencia los prejuicios del sujeto ilustrado frente las tradiciones culturales -en este caso musicales u organológicas, para ser más precisos- de los sectores populares, en particular frente a las manifestaciones sonoras de la población afrodescendiente. No se equivocan quienes han procedido de este modo; el pasaje, sin duda, establece los límites dentro de los cuales debe percibirse la música de los "negros" para un sujeto letrado del siglo XVIII, como lo revelan los adjetivos y epítetos con que es descrita: bárbara, grosera, fastidiosa, desagradable. No obstante, estos juicios esconden una realidad a la que pocas veces se le presta la debida atención: el conocimiento que tiene este sujeto de dichas manifestaciones y, especialmente en este caso, el conocimiento detallado que tiene de uno de los instrumentos con que estos 'negros bozales' producen esos "altos y tiples tan fastidiosos".

¿Qué es lo que revela este conocimiento?, desde nuestra perspectiva, esta realidad no podría ser explicada si un sujeto como el narrador-autor no hubiese estado suficientemente expuesto al

instrumento. Esta exposición, sin embargo, no significa necesariamente pertenencia; se trata de una práctica sistemática en el espacio urbano a la que propios y ajenos están habituados. Algunos -esos propios- pueden observar estas prácticas musicales e instrumentales con afecto, con familiaridad; otros -los ajenos-pueden mostrar condescendencia o repulsa. No obstante, todos han estado expuestos y conocen esos sonidos, saben a quienes corresponde, en qué momento del calendario se hacen presentes o, como revela esta cita, saben con detalle cómo es que estos instrumentos han sido fabricados y son tañidos o pulsados.

Esto, que a simple vista parece no ser más que la constatación de una realidad común de los espacios urbanos multiculturales, pone en evidencia algo adicional sobre lo que vale la pena prestar atención. Este tipo de espacios, variopintos, heterogéneos, etc., constituyen una suerte de laboratorio acústico en el que se va creando y modelando una suerte de patrimonio sonoro y material común. Un sujeto como el narrador del *Lazarillo* puede aborrecer la música de esos 'negros bozales' pero la conoce, sabe con qué instrumentos se interpreta, sabe cómo suenan y cómo son utilizados. Quizás sin quererlo, estos sonidos han pasado a formar parte de su imaginario sonoro y musical; son tan suyos como de esos negros que califica de bárbaros.

Esta aparente digresión inicial es, sin embargo, para este trabajo una suerte de piedra angular desde la que deben comprenderse los procesos de tránsito y de apropiación sonora en el contexto de una ciudad como Lima. El espacio de la calle de los siglos XVIII y XIX, que sirvió como un recinto para el aprendizaje no consciente de lo musical, acentuó dicha función (y la compartió con otros espacios, claro está) a partir de la instalación en la ciudad de nuevas formas de escucha y de difusión sonora. El fonógrafo primero y, más tarde, la radio, re-escenificarían la experiencia auditiva y musical de los limeños en el siglo XX.

Todas las llamadas músicas mestizas, pero aun aquellas expresiones musicales procedentes de otros espacios geográficos peruanos o extranjeros se incorporaron dentro de este laboratorio acústico que representaba el espacio público, y en él fueron sufriendo un conjunto de transformaciones como parte de los procesos de apropiación por los distintos grupos sociales, étnicos y culturales que habitaban estos puntos de intercambio. En ese sentido, si el objeto de este trabajo es ofrecer luces sobre la influencia afroperuana en la construcción del imaginario musical y sonoro de los peruanos, habría que hacer dos precisiones iniciales, a partir de las cuales es pertinente comprender este fenómeno cultural: la primera es que no existió, al menos durante el siglo XX, ninguna forma musical que haya sido estrictamente afro; la segunda, que todas las formas musicales, al menos las de carácter urbano y semiurbano, tienen algún rasgo (melódico, rítmico, organológico o humano) afro.

El inicio de una tradición

Hasta que en 1911 la Columbia records llevó a los surcos las 182 grabaciones de música peruana de la serie P (que incluyeron mayoritariamente las interpretaciones del dúo Montes y Manrique, pero también media docena de piezas interpretadas por bandas de corte militar) el conocimiento de la música peruana de épocas anteriores obedecía a un conjunto de fuentes escritas, pero no necesariamente sonoras. Desde la llegada de los españoles al territorio andino

aparecen numerosas referencias a las músicas interpretadas por las poblaciones indígenas, a sus instrumentos, a su calendario musical, etc. pero no existía la tecnología capaz de registrar el fenómeno sonoro. Acaso, para suplir este vacío, las partituras manuscritas ofrecían un retrato parcial de dicho fenómeno, pero ciertamente ese retrato distaba mucho de poder ofrecer las particularidades más características de expresiones sonoras sin duda más ricas y complejas. Quizás las partituras más interesantes sobre las tradiciones musicales de los peruanos en la época colonial sean las pertenecientes a la colección del obispo de Trujillo Jaime Baltazar Martínez Compañón. Allí se hallan piezas de especial valor como "El congo" o "El chimo" que permiten vislumbrar algunas de las formas sonoras propias de la población afro o indígena del norte peruano en el siglo XVIII.

Durante el siglo XIX y con el advenimiento de la República, además de las constantes apreciaciones de viajeros y articulistas nacionales sobre la música de los peruanos, se consolida una industria musical de la mano del comercio y producción de partituras nacionales y extranjeras. A mediados del siglo XIX, como relatan Estenssoro e Iturriaga (2007), abre sus puertas la casa musical *Riccordi*, que comenzará a concentrar parte de ese comercio musical que antes había estado disperso en bazares de carácter más diverso en cuanto a los productos que ofrecían.

Desde mediados del siglo XIX, irán apareciendo nuevas casa editoriales dedicadas al fenómeno musical como *Sormaní* o San Cristóbal que capitalizarán la producción de partituras de música peruana hasta fines del siglo XIX, en que las casas *Brandes* y René Fort tomarán la posta. La mayor parte de las partituras editadas en este periodo se encuentran cifradas en las claves del piano, el instrumento por excelencia del salón romántico, y ofrecen de manera bastante sencilla la línea melódica de un conjunto de canciones de moda entre los grupos ilustrados de las principales ciudades del país. No obstante, como en el caso de las partituras manuscritas, la reducción para piano (y muchas veces los arreglos elaborados) limitaban a las pocas canciones de carácter más popular sus principales particularidades. Así lo anuncia, por ejemplo, Rebagliati en la contraportada de las piezas que integraban su *Album sudamericano*:

> Mi intención ha sido sugetarlos (sic) [los aires populares] a las reglas del Arte cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar y que el ritmo del acompañamiento imite el de la guitarra, arpa y cajón, instrumentos con los cuales se acompañan siempre.[1]

Por ese motivo, no es hasta 1911 cuando el retrato de lo que debió ser la música popular peruana comienza a adquirir un perfil bastante más nítido desde el punto de vista sonoro. Sin duda puede objetarse que dichas grabaciones, de la Columbia, tuvieron suficientes limitaciones para dudar de su fidelidad con respecto al universo musical peruano: se trataba de dos músicos básicamente limeños, quienes utilizaron únicamente una guitarra como acompañamiento, el registro fue monofónico, etc.; sin embargo, por primera vez era posible tener un caudal de grabaciones

1 Rebagliati, Claudio *Album sudamericano. Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano op.16*. Milán: Stabilimento de Edoardo Sonzogno. s/f.

sonoras de música peruana realmente importante. Un año antes el ingeniero alemán Heinrich Brünning había elaborado un conjunto de grabaciones de campo en el departamento de Lambayeque. Aunque dichas grabaciones eran menos abundantes que las elaboradas por la Columbia, su valor es igualmente fundamental para el conocimiento del universo musical de los peruanos.[2]

Uno de los aspectos que ponen en escena estas distintas grabaciones es el carácter mestizo de la mayor parte de músicas registradas. Aunque difícilmente puede suponerse que esta característica sea totalizadora de la realidad musical peruana, aquellas piezas desde las cuales es posible comenzar a historiar sonoramente la música nacional son sin duda el resultado de la interacción y el intercambio propio de espacios multiculturales como las ciudades, los pueblos medianos u otros espacios como las haciendas, en donde poblaciones diversas convivían de manera heterogénea. Esta música mestiza o criolla es donde primero debe centrarse la atención para indagar sobre la influencia musical de los afrodescendientes en el imaginario sonoro nacional.

Si, como hemos afirmado, no existió durante el siglo XX ninguna forma musical exclusivamente propia de la población afrodescendiente, es necesario reparar en que aquello sobre lo que trabajaremos es sobre un conjunto de trazas ocultas en capas más o menos definidas de tradiciones musicales diversas que durante el siglo XIX fueron caracterizadas como criollas. Hay que señalar, no obstante, que aquellas músicas que a inicios del siglo XX eran consideradas criollas no corresponden necesariamente de manera exacta con aquello que desde mediados de ese mismo siglo fue considerado parte del acervo musical criollo. Lo criollo a inicios de ese siglo incluía un conjunto de géneros musicales que hoy podríamos considerar, por ejemplo, andinos. Criollos eran entonces los *yaravíes* o los *tristes*, pero inclusive formas musicales como el *huayno*, el *cacharpari* o la *cashua* podían subsumirse dentro del universo de músicas criollas según el espacio geográfico en que uno se situase. Para el caso de Lima, el departamento con mayor población afrodescendiente en el Perú, esa música criolla tiene un punto de quiebre con la llegada y el acriollamiento de los géneros modernos: el *vals* y la *polka*.

Hasta antes de que estos géneros pasaran a incorporarse al universo musical popular, los géneros criollos locales estaban dominados por la *zamacueca*, quizás el género musical más importante de todo el cono sur de América latina. Los géneros modernos, a diferencia de los géneros que podrían ser considerados folklóricos en un sentido bastante lato, como la propia *zamacueca*, la *décima* cantada, o algunos otros géneros de los que solo nos quedan noticias aisladas como el *gato* o el *mis-mis*, se introdujeron en la experiencia musical limeña de diversas maneras, pero aseguraron su lugar gracias a los nuevos medios de grabación y reproducción sonora de inicios del siglo XX. Ese periodo de transición conocido con el apelativo de la *Guardia Vieja* se encuentra marcado por la presencia abundante de cultores, intérpretes y compositores de origen afrodescendiente que pertenecían mayoritariamente a los sectores populares. Quizás por ello, antes que detenerse en los géneros musicales, sea interesante prestar atención primero a ese conjunto de sujetos que marcarán el derrotero de la música nacional.

2 Al respecto puede consultarse el siguiente trabajo: Yep, Virginia, Schmelz, Bernd y Ziegler, Susanne. Ethnologisches Museum de Berlin: *Grabaciones en cilindro del Perú/ Walzenaufnahmen aus Peru. 1910-1925*. Berlin: Ethnologisches Museum. 2003

Para ello, es necesario incidir en un aspecto invisibilizado muchas veces con fines políticos antes que con un interés histórico o científico. Estos músicos, pero en general también su audiencia, pasaron de una experiencia musical criolla a otra forma de subjetividad criolla. Es decir, no se trata de sujetos que abandonaron formas líricas y musicales afrodescendientes "ghetizadas" o absolutamente privadas, sino que mudaron de unas formas ya mestizas a otras que acriollaron en su proceso de apropiación. Quizás el ejemplo más señero de esto que afirmamos lo ofrezca Augusto Áscuez, el cantor afrodescendiente del barrio de Malambo más importante de todo el siglo XX y uno de los referentes principales en cuanto al folklore musical de la costa peruana. En un artículo titulado "De niño no me gustó el vals", que forma parte de una serie de artículos que publicó por intermedio de Enrique Sánchez Hernani en el suplemento cultural de *La República*, Áscuez (1983) narra –de forma naif, si se quiere—el proceso de transición de unas formas musicales a otras. Evocando las reuniones musicales en la *casa de jarana* de su tío Mateo Sancho Dávila, señala cómo el vals y los otros géneros modernos no habían tenido cabida dentro de esas reuniones. Allí primaban, dirá Áscuez, la *marinera* (nombre con el que fue rebautizada la *zamacueca*), la *resbalosa*, el *amorfino*, las *décimas* y las *canciones* (que es el nombre que se da en el Perú a las *habaneras*).

Todos esos géneros, al menos en su estructura textual y en la mayor parte de sus particularidades musicales, constituían ya géneros mestizos. Ninguno de ellos, quizás con excepción de *amorfino* y la *resbalosa*, eran señalados como géneros musicales étnicamente marcados. De hecho, la mayor parte de esas expresiones musicales atendían a estrofas como la *copla*, la *seguidilla* o la *espinela*, formas tradicionales del patrimonio musical hispánico. En cuanto a sus particularidades melódicas y armónicas, nada en ellas anunciaba ciclos o secuencias fuera de la experiencia musical popular europea, al punto que incluso algunas introducciones de *marineras* eran compartidas con algunas introducciones de variantes de la *jota* o de otros géneros españoles. Solo la presencia de la percusión y de una marcada polirritmia en la *marinera* y en la *resbalosa* delineaban la influencia de lo afro en esos géneros, aunque la polirritmia tampoco sea exclusiva de músicas de origen africano. Eso, y el hecho de que una buena parte de los cultores de esos géneros fuesen afrodescendientes.

Esto no debe sorprendernos. Si como anunciaba la cita que colocamos al inicio de este trabajo, la música de los afrodescendientes había estado marcada negativamente durante tantos años, era bastante esperable que, en su intento por encajar dentro del cuerpo de la sociedad, estos sujetos fueran limando de su experiencia musical todos aquellos elementos que pudiesen delatarlos como sujetos carentes de civilidad, de educación, etc. que era lo que se reprendía a esta población con motivo de las apreciaciones vertidas sobre sus expresiones culturales. El encubrimiento, el disfraz, pero sobre todo el que ese disfraz deje de parecerlo y pase a convertirse en el vestido habitual y cotidiano del sujeto, era la estrategia más poderosa para alcanzar la ciudadanía. Esta alusión al vestido no es arbitraria. La experiencia musical funciona como otras muchas experiencias culturales, como había funcionado ya la moda y el vestido en los siglos anteriores. Son numerosas las alertas que prodigan los viajeros sobre el uso compartido del manto de mujeres de distintos grupos sociales y procedencias étnicas. Ya desde el siglo XVIII el cambio en el vestido o la adquisición de prendas más costosas y finas habían sido utilizadas por los grupos subalternos como una forma de negociar su lugar social y de representarse como

sujetos decentes. Como afirma Walker (2009, p. 385) sobre el caso de Calvo, un esclavo negro, acusado por su empleador de haberle robado dinero "not only did the accused stolen money to eat and drink in taverns, but Calvo -a man who 'maintains a horrible family […] administering to all of their needs'- also used the occasion of the theft to begin 'outfitting his family in notable decency'". Como explica la autora, el hecho de que la inversión del dinero robado se haya dirigido también a vestir decentemente a su familia ilustra bastante bien el valor otorgado a los elementos materiales visibles como parte del proceso de autorepresentación.

El revestimiento musical funciona también como una de esas formas de autorepresentación. Este proceso, que Quintero (1999) astutamente denominó 'el tambor camuflado' en ese libro genial que es *Salsa, sabor y control*, tiene una correspondencia en las expresiones musicales mestizas del Perú. Sin embargo, en estas expresiones, lo camuflado, lo revestido no es solo lo afro musical (y en sus expresiones performativas y dancísticas), sino también aquellas manifestaciones de origen indígena y otras formas mestizas que habían caído en desuso (y en desgracia muchas veces) en el imaginario musical de las élites nacionales. La eficacia de ese disfraz permitió que, en años posteriores, expresiones como la *marinera* de Lima, aquel género vilipendiado por Pardo y Aliaga en sus *Frutos de la educación* y del que Radiguet (1971, p. 172) dijera que si la escena sucedía entre una sociedad de negros –el baile de esa *zamacueca* o *marinera*— se asistía "a uno de esos dramas coreográficos, en que los actores afiebrados se abandonan a pantomimas de la más feroz lascivia", fuese percibida no solo como una expresión civilizada sino incluso 'elegante'.[3] Su elegancia deviene del camuflaje y es el resultado de una productiva estrategia de encubrimiento musical y performativo que permitió mantener un legado sonoro afro sin que este fuese apreciado de ese modo.

Por ese motivo el estudio de lo afro musical durante el siglo XX es ineludiblemente un estudio sobre lo criollo musical. Es en esas manifestaciones donde se halla la influencia más clara del acervo afrodescendiente. Es bajo ese ropaje que la mayor parte de sujetos afroperuanos reconstruyeron una subjetividad particular que les permitiera estar presentes y, a la vez, pasar desapercibidos; no obstante, este es el lugar también desde donde reaparecieron a la escena pública con un cierto cariz de autoridad e, inclusive, de admiración entre la ciudadanía. La consolidación de ese universo criollo, sin embargo, se vio más tarde cuestionada y reformulada por nuevos sujetos afrodescendientes que, influidos política y culturalmente por movimientos sociales procedentes de otros contextos, como el norteamericano o los movimientos anticolonialistas africanos, se fueron escindiendo de lo criollo musical y reclamaron un lugar con mayor autonomía dentro del universo cultural y musical del Perú. Para explicar el devenir de estas transformaciones musicales durante el siglo XX es indispensable focalizar nuestra atención en dos sujetos particulares: Augusto Áscuez y Nicomedes Santa Cruz.

El primero, como señalamos antes, provenía de una de las familias afro más representativas culturalmente del barrio de Malambo; el segundo, procedía de una familia asociada de antiguo a la vida cultural limeña. El primero representaba de manera nítida el proceso de acriollamiento

3 Sobre la idea de civilización y decencia puede consultarse el siguiente trabajo de Pablo Whiple: *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano*. Lima: IEP/ Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. 2013

musical de los afrodescendientes; el segundo sentaría las bases para la creación de una cultura sonora afro autónoma con respecto al fenómeno criollo. Ambos, no obstante, eran sujetos adscribibles socialmente a las clases populares desde los espacios que habitaban (Malambo y Breña), los oficios que desempeñaban (albañil y herrero) y por esa marca "inevadible" que en el Perú se cifraba en el color de la piel.

Lo criollo y la negociación de las identidades musicales

A fines del siglo XIX, los géneros musicales que habían arribado a América a fines del siglo anterior comenzaron un proceso de decantación y de nacionalización que habría de comenzar en los salones de las élites y de las clases medias criollas de las nacientes repúblicas latinoamericanas. Algunos historiadores y musicólogos han dado cuenta de parte de este proceso y allí están los trabajos de Estenssoro (1996), Iturriaga (2007), Casas Figueroa (2012), etc. que atestiguan con bastante claridad el lugar destacado que tuvo el salón romántico en el asentamiento de géneros como *el minué, la mazurca, la cuadrilla, el vals, la polca y el scotish*. Entre estos géneros el *vals* fue, quizás, el que durante el siglo XIX comenzó a consolidarse como el estilo musical preferido de esos espacios. Esta preeminencia del *vals* y de los otros géneros modernos estuvo matizada por la presencia de géneros locales que, en versiones arregladas para los instrumentos de esos salones -pianos, mandolinas, laúdes, etc.- formaron parte también de los repertorios usuales en esos espacios. Entre ellos vale la pena destacar la presencia de *bambucos, pasillos, tonadas, zamacuecas y yaravíes*. Sin embargo, en el caso de Lima al finalizar el siglo XIX el género que gozaba de mayor vigor era el *vals*.

Este género fue inscribiéndose en el gusto popular a partir de un proceso complejo de inserción en el paisaje sonoro de la ciudad, de la adopción de una nueva estética musical y de la negociación no explícita de un conjunto de valores como decencia, modernidad, etc. entre las clases populares y la cultura oficial.[4] En ese proceso, el *vals romántico* inicia lo que ha solido llamarse su proceso de acriollamiento, que no es otra cosa que una forma de apropiación y adaptación del género por las clases populares urbanas capitalinas. Aunque es imposible fechar con exactitud el momento en el que el *vals* se consolida como un género criollo; lo cierto es que el momento nuclear de esta decantación se inscribe entre la última década del siglo XIX y los primeros años de la década de 1920. En 1911, cuando el primer dúo criollo *Montes y Manrique* es contratado para grabar aires nacionales, el *vals* ocupará aún un lejano quinto lugar si se tiene en cuenta el número de piezas grabadas. Aunque se trate de 20 los *valses* grabados por este dúo, lo cierto es que eso se encuentra aún muy por debajo de los más de 40 *yaravíes* o de las más de 30 *marineras* que grabaron en esa oportunidad.

4 La mayor parte de estas ideas provienen de nuestra tesis doctoral: Rohner, Fred. *La Guardia Vieja. El Vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño. (1885-1930)*. Université de Rennes (Francia) 2016.

Por ese motivo es plausible suponer que, hasta la primera década del siglo XX, el *vals* aún no había terminado de consolidar su lugar en el imaginario sonoro de las clases populares. Solo unos años más tarde, en 1913 primero, y en 1917 de manera más clara, los *valses* habrán superado a los otros géneros en el número de grabaciones -realizadas esta vez por la Victor Talking Machine- y por ello no es descabellado hablar de esos años como el momento de consolidación del *vals* en el gusto popular. Lo interesante, sin embargo, al revisar la lista de los sujetos que grabaron en dichas oportunidades la mayoría de canciones, y de los compositores a quienes se atribuyen dichas piezas, es que nos encontramos ya con una mayoría de sujetos de extracción popular, buena parte de ellos afrodescendientes.

Sin duda el que más de un 30% de los músicos asociados al surgimiento de la música criolla limeña pueda identificarse como afrodescendiente es también interesante y nos devuelve sobre aquello que afirmábamos a iniciar esta sección y es que, si había que buscar la influencia de la población de origen afro en la música peruana -al menos limeña-del siglo XX, esta se hallaba sin duda alguna en el universo musical criollo.

El personaje que mejor ha dado cuenta de este hecho es Augusto Áscuez. Nacido en la plazuela de las Cabezas, en el distrito de El Rímac en 1892, Áscuez vivió casi la totalidad del siglo XX y fue testigo directo de algunos de los cambios más importantes en el gusto musical de las clases populares limeñas. Pariente de una de las familias más importantes del folklore afroperuano del barrio de Malambo, los Sancho Dávila-Boceta y sobrino de uno de los más importantes decimistas afroperuanos, Santiago Villanueva, Áscuez vivió el proceso por el cual los afroperuanos de Lima fueron trocando los géneros criollos del siglo XIX -y algunas formas más característicamente afro, como el *panalivio* o el *landó*- por los géneros modernos, sobre todo por el *vals*. De hecho, en la propia familia Sancho Dávila puede apreciarse cómo el cambio generacional comportó una transformación en el acervo musical. Braulio Sancho Dávila, uno de los más importantes compositores de valses criollos de las primeras décadas del siglo XX -a él se atribuye, por ejemplo, el famoso vals Ídolo- era hijo de Mateo Sancho Dávila, cantor de *décimas*, *marineras* y *amorfino* en cuya casa tenían sitio las reuniones y competencias de una sociedad de decimistas apodada "Los doce pares de Francia".

Aunque Augusto Áscuez y su hermano Elías fueron los más reconocidos cantores de *marinera* que sobrevivieron el siglo XX, lo cierto es que las grabaciones que han quedado de estos cantores -tanto las comerciales, sobre todo las realizadas en 1928 por la RCA Victor, como los registros caseros elaborados por algunos de sus discípulos- los revelan como grandes conocedores del vals del XIX. De hecho, según lo relatado por Wendor Salgado y Óscar Avilés, los Áscuez y otro compañero suyo, Manuel Quintana, constituyeron algunos de los referentes más importantes para las nuevas generaciones de cantantes sobre la estructura y forma correctas de los antiguos valses de la Guardia Vieja. En poder de Wendor Salgado, por ejemplo, se halla un casete en el que Augusto Áscuez canta por casi una hora únicamente valses de ese periodo, con numerosas variantes y correcciones a las versiones comerciales.

¿Qué hizo que Áscuez, y toda su generación alternara y otros, trocaran absolutamente, como el caso de Pedro Espinel -hijo de Eduardo Espinel un cantor de los Barrios Altos mayor que Áscuez- el canto de *valses* con el canto de otros géneros, como *marineras* o *tristes*? Ciertamente, lo que se había dado era un cambio en lo que habría de considerarse la matriz folklórica de la

música afroperuana. Los afroperuanos no cantaban ya durante la primera mitad del siglo XX aquellas canciones que podrían habérsele considerado patrimoniales a fines del siglo XIX o a inicios del siglo XX. Los antiguos géneros con los que podría haberse identificado musicalmente a los afroperuanos habían cedido su lugar al *vals*. El mejor ejemplo de ello se aprecia en una de las formas más claramente ligadas a la actividad musical de la vida cotidiana de estos sujetos: la *serenata*. Si a inicios del siglo XX aún es posible hallar algunos rastros de serenatas de cumpleaños o de amor en canciones, *yaravíes* y *coplas de marinera o tondero*, con el devenir del siglo XX ese lugar será ocupado básicamente por el *vals*, algunas veces precedido del canto de una copla inicial cantada como *yaraví* o *canción*. Por ese motivo, en 1958, cuando José Durand reunió a los Áscuez con otros antiguos cantores y músicos para elaborar un registro del repertorio de *marineras* que eran cantadas a fines del siglo XIX e inicios del XX -conocido posteriormente como *Los cuatro ases de la jarana*-, Durand colocará entre esas grabaciones una marinera de serenata cuya primera copla rezaba así:

Por ser día de tu santo
Te he venido a saludar
Que los cumplas muy felices
Sin ninguna novedad.

El propio Durand había sido consciente -en esos mismos años- de lo difícil que era ya a mediados del siglo XX hallar sujetos que recordasen el más antiguo repertorio de los afrolimeños. Su búsqueda del *son de los diablos*, del *panalivio* y de otras antiguas tradiciones como las *décimas* cantadas tropezaban con personas cuya memoria los traicionaba de manera constante, pues se trataba ya de tradiciones en desuso; el *vals*, en cambio, campeaba entre los descendientes de esos viejos afroperuanos que Durand entrevistó y registró al menos hasta la década de 1980.[5]

¿Qué quedó de los afroperuanos en ese *vals* que durante de la década de 1940 habría de terminar de consolidarse como el género más característico de Lima y por extensión de la costa peruana? Aunque a nuestro parecer, el hecho de que una buena parte de los compositores y de los intérpretes más importantes de esos años -piénsese en el ídolo popular por excelencia, Rómulo Varillas, la primera voz de *Los embajadores criollos*-sería suficiente para caracterizar al *vals* como una forma musical afroperuana no de manera exclusiva -aunque dudamos que ya desde el siglo XIX hubiese habido algún género, al menos en el espacio urbano, exclusivamente propio de los afroperuanos- lo cierto es que este ni fue ni es el único rasgo que puede filiarse con un acervo

5 En el año 2013 recibimos del coleccionista César Pereira varias decenas de grabaciones que habrían pertenecido a la colección de registros de campo de José Durand. En todas ellas -además de mostrarnos a un Durand tesonero, bastante patriarcal sin duda- se aprecian las dificultades de la memoria de los entrevistados. Algunos, por ejemplo, cantan fragmentos de un mismo festejo durante varios minutos hasta recordar la canción en su totalidad; otros naufragan de manera directa sin poder ofrecer más que algunas pocas coplas o algunos fragmentos de melodías y ritmos. Pese a ello, dichas grabaciones son hoy por hoy una reliquia no solo de la actividad etnológica de Durand, sino del propio folklore de los afrolimeños de las primeras décadas del siglo XX.

musical afro. Quizás el elemento más saltante sea la presencia de la percusión, específicamente del cajón, en la interpretación de valses.

César Santa Cruz, hermano mayor de Nicomedes, relata cómo este adosamiento ocurrió apenas a fines de la década de 1950. Se trató, según Santa Cruz (1989), de un desliz del cajoneador Francisco Monserrate, quien se excedió en sus funciones como acompañante de "La peruana" Yolanda Vigil. Según Santa Cruz, a Monserrate, del mismo modo que a sus otros compañeros como Arciniegas o Córdoba, les estaba asignado acompañar con su instrumento únicamente los *tonderos* o *marineras* con las que se cerraban las audiciones radiales o las presentaciones públicas. No obstante, Monserrate, con el ánimo de despedir al auditorio, habría comenzado a golpear y percutir su cajón durante la interpretación de valses y esta novedad habría cundido rápidamente entre los demás instrumentistas. La historia es hermosa, y quizás ese pueda ser el momento en el que el cajón adquirió protagonismo fuera de su uso habitual frente a *marineras*, *tonderos* y *festejos*. No obstante, un dato ofrecido por la enciclopedia de Victor Talking Machine desestima el dato de Santa Cruz: ya en 1913, José Olaza instrumentista del cajón y del tamborete, había incluido el primero de estos instrumentos en grabaciones discográficas.

Lo interesante, sin embargo, más allá de pequeñas disquisiciones sobre el momento de su inclusión, es la manera cómo es apreciado el uso del cajón en el vals por Santa Cruz; para este investigador se trata de un disparate al que denomina "el suplicio del cajón". De actitudes semejantes fui testigo en numerosas oportunidades entre algunos músicos mayores. El recuerdo más nítido que tengo de ello es el de un viejo Carlos Hayre apropiándose del cajón para usarlo como mesa de apoyo para colocar su copa y su cenicero y confiar en su autoridad y sus años para que ningún advenedizo -algunos famosos instrumentistas, por cierto, como Juan Medrano Cotito o Fredy Lobatón- cogiera el instrumento para 'aporrear' los valses. Sin embargo, esta actitud por parte de los músicos mayores contrastaba con una realidad arrolladora: el *vals* en todos los centros musicales, peñas y en la mayor parte de grabaciones realizadas al menos desde la década de 1960 ya había incluido el instrumento. Dicha incorporación había añadido, otro rasgo más del que el propio César Santa Cruz da cuenta: el cambio en el compás (*op. cit.*, 165).

Este elemento tan denostado por Santa Cruz como la inclusión del cajón -y a los que piensa como una consecuencia del otro- es percibido por el músico como un cambio final operado en el ritmo. Según este autor, el vals habría dejao de ejecutarse en ¾ y habría pasado a ejecutarse en 6/8 de mismo modo que algunas expresiones musicales como la *resbalosa* o la *marinera*. El juicio de Santa Cruz tiene su asidero si se comparan dos versiones de uno de los valses más famosos que grabara el dúo Cavero-Avilés: Rebeca. Este mismo vals fue incluido dentro de una pieza imitativa del dúo Montes y Manrique en 1911. En dicha oportunidad el vals, tal como lo señala Santa Cruz, obedeció a la estructura ternaria patrimonial del vals. Sin embargo, si se compara la versión de 1911 con la grabación de Cavero y Avilés, algo ocurrió al ritmo tradicional del vals.[6] Ciertamente los patrones rítmicos parecen haberse desplazado por momento al 6/8 como indica Santa Cruz, sin embargo, no se trata de un traslado constante. Por ello, antes que hablar

6 Para apreciar este elemento consúltese el siguiente audio: https://www.youtube.com/watch?v=sbra68Bu7yw. Compárese con este otro audio: https://www.youtube.com/watch?v=5xbeN_Iwisc.

de una transformación rítmica en sentido estricto, nos atreveríamos a decir que lo que existe en buena parte de los valses posteriores a la década de 1960 -ya sea que esto lo ejecute el cajón u otro instrumento- es el desarrollo de una poliritmia que alterna o se entrecruza a lo largo de la pieza musical. Esto, que para Santa Cruz había venido a destruir el viejo vals limeño, era quizás el rasgo más palpable de su proceso de adaptación a una estética musical que temía menos revelar sus rasgos de un origen cultural afro. No obstante, para que ello sucediese, tendría que aparecer otro Santa Cruz, Nicomedes, que permitiera pensar lo afroperuano como una entidad robusta y capaz de avasallar a los géneros que, como el *vals*, habían servido para que las generaciones anteriores, la de Augusto Áscuez, la de su propio hermano César, fuesen percibidas como manifestaciones musicales 'decentes'.

Nicomedes Santa Cruz y la formación de la cultura musical afroperuana

En la década de 1950, junto con la oficialización de la música criolla por parte del Estado y de los medios masivos de comunicación, un nuevo fenómeno musical irrumpiría en el universo sonoro peruano. Se trataba de la aparición de la 'música negra'. Esto, que en apariencia puede sonar incluso absurdo, halla su explicación en un conjunto de elementos extramusicales -más bien de orden político- que impactaron de manera tajante en el ámbito social y en la cultura -menos, lamentablemente, en la esfera política-nacional. Aunque la nueva historiografía ha demostrado el error que ha representado atribuir a un solo sujeto, 'el héroe', los cambios en el devenir de acontecimientos sociales, políticos, etc., lo cierto es que este es un buen ejemplo de lo contrario.

En esos años aparece en la escena pública Nicomedes Santa Cruz. Aunque sus primeras apariciones lo colocan como un glosador o una suerte de aderezador de las interpretaciones radiales de música criolla, rápidamente va abandonando esa función casi ornamental y comienza a consolidar su figura, no solo como decimista, sino como folklorista y como agente cultural en todo el sentido de la palabra. Su apuesta por el rescate del folklore afroperuano adquirió en Santa Cruz un color distinto al que podría sindicarse a un proyecto como el que llevó a cabo Durand en el espectáculo teatral *Pancho Fierro*.

En Santa Cruz, la apuesta por la actividad folklórica fue moviéndose desde la pura performance con fines recreativos hacia una actividad artística, enraizada en preocupaciones de orden social y político, en las que no habían reparado del todo ni siquiera algunos de los líderes políticos peruanos más importantes de esos años. Para Santa Cruz, su descubrimiento -llamémoslo así- primero de la décima como vehículo de exploración discursiva y, segundo, de la 'negritud' como discurso empoderador -así como su filiación con algunos de los movimientos africanistas y anticolonialistas con una marcada orientación socialista- transformó su actividad creativa y cultural. De esto se han ocupado Feldman (2009), Ojeda (2003) y Aguirre (2013).

Para la mayor parte de líderes políticos en el Perú de entonces -Haya de la Torre, Odría o los vetados grupos de izquierda- cualquier reclamo que tuviese como fondo la etnicidad, no se revelaría jamás en el sujeto afrodescendiente. El indio seguiría acaparando el centro de atención de los discursos de intelectuales y políticos. Ni siquiera más tarde, cuando en el imaginario de la

política nacional comenzara a desaparecer la categoría 'indio' y comenzara a ser sustituida por la de 'campesino', este último término dejaría de asociarse al sujeto andino, en lugar de comprometer con tal denominación a un conjunto más diverso de sujetos, desde el punto de vista étnico o racial.

En el ámbito de la música, su racialización ex profeso, de manera más nítida, está ligada por ello a Nicomedes Santa Cruz y a su proyecto de reconstrucción y reconstitución de la matriz afroperuana del folklore. Entre la década de 1950 y 1970, Nicomedes fue publicando un conjunto de discos y libros en los que esta preocupación resultaba medular a todas esas obras. Si desde su primer libro *Décimas* podemos hallar ya este interés en décimas como "Si eres cantor completo", será realmente en el libro *Cumanana* (1964) donde esto comience a hacerse más patente. Sin embargo, ya desde 1957 entre las glosas que presentaban algunas canciones, como el festejo "Manonga la tamalera" que interpretara Juan Criado, se podía percibir cómo se iba gestando una nueva forma de concepción del folklore afroperuano. El *festejo*, aún en el ámbito de lo jocoso -como sucedía con los *festejos* interpretados en las décadas anteriores por mestizos, como el dúo Inga Segovia-Morales, Filomeno Ormeño, el dúo los Morochucos o las Estrellitas- había sido precedido por los siguientes versos:

De los aires naturales
De la América del sur
Conservan vivos reflejos
Canto y bailes del Perú

Esclavos de raza negra
Compra la gente española
Siendo la tribu de Angola
Quien mayormente la integra.
Raza que sufre y se alegra
Con tambores de pellejo;
El blanco escucha perplejo
Su sentido musical
Y el oído colosal
Del ritmo negroide añejo.[7]

En germen que se hallaba en esta décima era la búsqueda de esa africanía que diera sentido a la actualización del discurso por los derechos civiles en U.S.A. y a los discursos descolonizadores del África subsahariana. A diferencia de sus antecesores, que habían querido pasar por criollos, por mestizos, que habían renunciado en los censos a una identificación como 'negros', 'mulatos', etc., en esta décima, Santa Cruz establecía el vínculo de manera directa con el continente africano. Creaba una genealogía (la tribu de Angola) y una mitología musical, pues ese 'ritmo negroide añejo' que evoca como las producciones de esa "raza que sufre y se alegra con

7 Santa Cruz, Nicomedes. *Gente morena*. Lima: Odeon. 1957.

tambores de pellejo" será resuelto en el *festejo* que interpreta Criado. En síntesis, el *festejo* sería el heredero de esas músicas de los esclavos.

Sin embargo, aunque varios géneros musicales fueron incluidos por Santa Cruz en su intento por construir un todo orgánico que se constituyera en el eje central del fenómeno musical afroperuano, hubo uno cuya influencia en la actividad musical contemporánea es inocultable: el *landó*. Aunque el hallazgo del landó en Santa Cruz es posterior a su exploración con la *décima* y con la *marinera*; el hecho de que este género como tal hubiese desaparecido de manera absoluta de las manifestaciones musicales limeñas lo hacía, en algún sentido, aséptico a los procesos de acriollamiento que habían sufrido otras formas musicales como la marinera, la décima o el panalivio. En Lima solo existía la noticia ofrecida por Áscuez de haber escuchado en su juventud el *zamba-landó* cantado *a capela* por una anciana afrodescendiente. La canción se había mantenido en algunas provincias del sur, en Cañete sobre todo, aun cuando al ser descritas estas canciones por Wiliam Tompkins (2011) en la década de 1970, el musicólogo las había identificado como una forma musicalmente semejante a la *resbalosa*.

Lo cierto, es que no es sino hasta la década de 1970 en que una de las producciones musicales de Santa Cruz, la tercera edición de *Cumanana*, incluye un *landó*. Musicalmente, ese experimento fue confiado a Vicente Vásquez, quien a la sazón debería resultar, al lado de Nicomedes, el recreador de ese ritmo. Para Santa Cruz ese landó representaba el antecesor de la mayor parte de los géneros musicales adscritos a las tradiciones musicales de los afroperuanos. Procedente, según Santa Cruz, del *Undú* o *Lundú*, el *landó* habría prohijado a la antigua *zamba* limeña, a la *zamacueca* (el antiguo nombre de la marinera) a la *zaña*, al *tondero*, etc. Por ese motivo el *landó* adquiere una importancia central en la argumentación de Santa Cruz sobre la negritud de las tradiciones musicales en la costa peruana. Asimismo, ello conllevaba a impulsar un proyecto que, desde lo cultural, tuviera -como confiesa en varias oportunidades a Maríñez durante la entrevista que este le hiciera- un efecto en lo político.[8] Se trataba de dar un lugar al 'negro' en el imaginario de la nación. Aunque el proyecto de Nicomedes no tuvo realmente el eco político que él hubiese deseado, en lo musical el *landó* fue impregnando primero las interpretaciones de nuevos conjuntos, como *Perú negro* y, a la vez, las composiciones de otros sujetos más lejanos del universo afroperuano, como Chabuca Granda.

Pocas veces una creación musical -la creación de un género específicamente- ha tenido un éxito semejante al que ha tenido el *landó*. Desde su aparición, canciones como *María landó* o *Una larga noche* de Chabuca Granda han influido tan fuertemente en el universo musical peruano y latinoamericano. Aunque ciertamente no se trate de un fenómeno musical masivo, desde la aparición del landó grabado por Inti Illimani muchos otros conjuntos y solistas han apostado por este género y lo han incluido como parte fundamental de su repertorio rítmico. Algunos músicos como Ana Jezowoicz o músicos peruanos como Micky González con su *Landó por bulerías* o el proyecto conjunto entre músicos de distintos países como el *Tangolandó* de Yuri Juárez (peruano) y Sofía Tosello (argentina) han revelado la versatilidad que este ritmo ofrece a los músicos contemporáneos.

8 Maríñez, 2000

Por ello no es extraño que en la actualidad muchos músicos surgidos en la cantera del jazz hayan volcado su atención hacia géneros como el *landó* y, en los últimos años, hayan experimentado con otros géneros identificados como afroperuanos en el imaginario musical. Algunos músicos como Carlos Hayre, Lucho González y Félix Casaverde han sido fundamentales para posteriores aproximaciones como las de Andrés Prado o, más recientemente, para agrupaciones como el sexteto afroperuano de Gabriel Alegría.

Sin embargo, es posible preguntarse cuán afroperuanas son estas expresiones musicales y cuánto de ellas no se debe únicamente a la creatividad desbordante de estos músicos. No obstante, para ser justos, una pregunta similar es la que podríamos hacer sobre ese *landó* inicial de Nicomedes Santa Cruz y Vicente Vásquez. Ese landó no era ciertamente un género afroperuano tradicional; si existió antes, nada de él debió haber quedado, con excepción de unos pocos fragmentos melódicos y algunos textos aislados. Para ser sinceros, lo mismo podría decirse del festejo. ¿No se trató únicamente de la intensa creatividad musical de Vicente Vásquez animada por un ideario un poco ensoñado y absolutamente contrahistórico de Santa Cruz? Me inclino por esta idea. Aunque de esto resulte que el *landó*, como los otros muchos géneros musicales -el festejo, la décima cantada o el propio vals- no sean realmente afroperuanos, en ese sentido absolutamente privativo y político. En un sentido más amplio, en ese ámbito en que las culturas y las gentes se encuentran, interactúan, se apropian, etc., todos ellos, desde el *minué* descrito por Estenssoro hasta el *landó por bulerías* de Micky González serían profundamente afroperuanos. Pero, de este modo, también serían afroperuanos el *rock* subterráneo del 'Negro' Acosta, las *cumbias* de Ángel Aníbal Rosado, la *salsa* de Sabor y control o el *rap* de Pedro Mo.

Conclusiones

Como se ha podido apreciar, a lo largo de este artículo se ha puesto en evidencia la necesidad de deconstruir el conocimiento que se tiene actualmente sobre aquello que es considerado música afroperuana. Esto se debe a varios aspectos: en primer lugar, las fuentes existentes sobre dicha música no nos permiten ratificar de manera fehaciente los discursos que desde la aparición de Nicomedes Santa Cruz capitalizaron el conocimiento y la discusión sobre música afroperuana: en segundo lugar, porque visto el desarrollo de dicha música de manera diacrónica, lo que parece haberse puesto en juego en distintas oportunidades son un conjunto de procesos socioculturales más complejos, que fueron atribuyendo a dichas manifestaciones mayor o menor 'negritud' dependiendo del enunciador de la propuesta y de los discursos en boga en el momento. Estos cambios en la matriz musical afroperuana en muchas ocasiones estuvieron relacionados con la necesidad de los sujetos de 'adaptarse' a, o de 'confrontar' los discursos vigentes, y fueron utilizados como estrategias de autorepresentación con la finalidad de consolidar un lugar dentro de la sociedad peruana. Por ese motivo, lo afroperuano musical obedece, según el momento histórico, a distintas construcciones y presupuestos. Todo ello, sin embargo, debe obligarnos a desestimar cualquier caracterización esencialista de la música afroperuana y a entenderla dentro los intrincados juegos de poder en los que sus actores se vieron envueltos, voluntaria o involuntariamente.

Bibliografía

- Acosta Ojeda, M. (2011) *Canción criolla. Canto popular*. En http://manuel-acosta-ojeda .blogspot.pe/2011/05/cancion-criolla.html
- Aguirre, C. (2013). Nicomedes Santa Cruz. La formación de un intelectual público afroperuano. En *Histórica XXXVII n.2*. Lima: PUCP, pp. 137-168.
- Arrelucea, M. y Cosamalón, J. (2015) *La presencia afrodescendiente en el Perú, siglos XVI-XX*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Ascuez, A. (1983). Los carnavales que yo jugué; Las jaranas en el llauca; De niño no me gustó el vals". En VSD Suplemento cultural de *La República* 11.2.1983, p.15.
- Barrós Alcántara, M. (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)*. Tesis de Licenciatura en sociología por la PUCP, Lima, 203pp.
- Bennett, A. (2004). *Consolidating the music scenes perspective*. Consultado en: https://www .sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1Readings/Bennett%20Consolidating%20Music %20Schenes.pdf
- Borras, G. (2009). *Chansonniers de Lima, Le vals et la chanson criolla (1900-1936)*. Rennes: Press Universitaires de Rennes.
- Borras, G. y Rohner, F. (2010). *Montes y Manrique. 100 años de música peruana*. Lima: IFEA/ IDE-PUCP
- Borras, G. y Fred R. (2013). *La música popular peruana. Lima- Arequipa (1913-1917)*. Lima: IFEA/ IDE-PUCP.
- Bustamante, E. (2007). Apropiaciones y usos de la canción criolla. 1900-1936. *Contratexto digital*. Año 4, N° 5. Lima: Universidad de Lima (publicación digital). Consultado en http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/pdf/09.pdf
- Casas Figueroa, M. V. (2012). En el silencio del Piano: intérpretes y formadoras en las primeras décadas del siglo XX: un estudio de caso en Buga, Valle del Cauca. En Quintana Martínez, A., Millán de Benavides, C. E. (2012). *Mujeres en la Música En Colombia: El Género De Los Géneros* (pp.243-274). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Concolorcorvo [Alonso Carrió de la Vandera](1938) [1773]. *Lazarillo de ciegos caminantes*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Cosamalón, J. (1999). *Indios detrás de la muralla: indígenas y convivencia inter-racial en San Ana (Lima, 1795-1820)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chocano, R. (2012). *Habrá jarana en el cielo. Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Durand, J. (1979). Décimas peruanas de la Guerra del Pacífico. *Revista de la Universidad Católica n.6*. Lima: PUCP.
- Estenssoro, J. C. (1996). La plebe ilustrada: el pueblo en las fronteras de la razón. En Walker, Charles (comp.) *Entre la retórica y la insurgencia. Las ideas y los movimientos sociales en los andes, siglo XVIII* (pp.33-66). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas,

- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gálvez, J. (Proama) (1912). El carnaval. *Variedades* (208), 24 de febrero.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Iturriaga, E. y Estenssoro, J. C. (2007). Emancipación y república: siglo XIX. En Bolaños, César *La música en el Perú* (pp. 103-124). Lima: Fondo Editorial Filarmonía. Pp. 103-124
- Llorens, J. A. (1983). *Música popular en Lima: andinos y criollos*. Lima: IEP/Instituto Indigenista Interamericano.
- Maríñez, P. (2000). *Nicomedes Santa Cruz. Decimista, poeta y folklorista peruano*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Marquina Ríos, H. (1957). *Cincuenta casas de vecindad en la avenida Francisco Pizarro* en Paz Soldán, C.E. *Lima y sus suburbios*. Lima: UNMSM.
- Mathews, D. (2016). *La ciudad cantada. Santiago, Lima y Buenos Aires*. Lima: CEDET.
- Matos M. y Carbajal, J. J. (1974). *Erasmo Muñoz, yanacón del valle de Chancay*. Lima: IEP.
- Muñoz, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima: 1890-1920 La experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.
- Ojeda, M. (2003). *Nicomedes Santa Cruz: ecos de África en el Perú*. Woodbridge: Tamesis books.
- Pardo y Aliaga, F. (2015). *Frutos de la educación*. (Edición de Enrique Carrión) Lima: Academia Peruana de la Lengua.
- Panfichi, A. (1998). Urbanización temprana de Lima. 1535-1900. En Panfichi, Aldo y Felipe Portocarrero (ed.) *Mundos interiores. Lima 1850-1950* (pp.15-41). Lima: Universidad del Pacífico.
- Pimentel, J. (1982). Augusto Áscuez: rey y señor de la jarana. VSD suplemento de *La República*, 21.(5), 12.
- Quintero Rivera, Á. G.(1999). *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.
- Radiguet, M. (1971). *Lima y la sociedad peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Roel Mendizábal, P. (2000). De Folklore a Culturas híbridas: Rescatando Raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros. En Degregori, Carlos Iván. *No hay país más diverso. Compendio de Antropología peruana* (pp. 79-80). Lima: PUCP-UP-IEP.
- Rojas, R. (2005). *Tiempos de carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima 1822-1922)*. Lima: IFEA/IEP
- Rohner, F. (2006). Notas para el estudio y la edición de la Lírica popular limeña. En *Lexis*, 30, (2), 291-308.
- Rohner, F. (2016). *La Guardia Vieja. El Vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño. (1885-1930)*. Université de Rennes2 (Francia).
- Rohner, F. y Giannoni, D.
  - (2012ª) Entrevista realizada a Carlos Hayre (29.10.2012): https://www.youtube.com/watch?v=tzxxml5NkzA

- 2012b Entrevista realizada a Wendor Salgado (15.11.2012): https://www.youtube.com/watch?v=F_809AAcjBI
- Romero, R. R. (2012). *Hacia una antropología de la música. La etnomusicología en el Perú*. En Degregori, Carlos Iván. *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II* (pp. 289-329). Lima: IEP.
- Romero, R. R. (2007). Música tradicional y popular. En Bolaños, César *et. al. La música en el Perú* (pp.215-284). Lima, 2007.
- Santa Cruz, C. (1989). *El waltz y el valse criollo*. Lima: Concytec.
- Santa Cruz, N.
  - (1964). *Cumanana. Décimas de pie forzado y poemas*. Lima: Juan Mejía Baca.
  - (1966a). *Décimas*. Lima: Studium.
  - (1966b). *Canto a mi Perú*. Lima: Studium.
  - (1971). *Décimas y poemas. Antología*. Lima: Campodónico Ediciones.
  - (1982). *La Décima en el Perú*. Lima: IEP Ediciones
- Salazar Mejía, L. (2010). *Rambo en Lima. Las grabaciones de la Víctor en setiembre de 1913*. Publicado en el Blog *Músicas del Perú*. Septiembre de 2010: http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2010_09_01_archive.html
- Schafer, M. (1977). *The tuning of the world (soundscape)*. Ann Arbor: *University of Michigan*.
- Stokes, S. (1987). Etnicidad y clase social: los afroperuanos de Lima, 1900-1930. En Stein, Steve (comp.). *Lima obrera. 1900-1930, tomo II*. Lima: El Virrey.
- Tompkins, W. D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Traducción de Juan Luis Dammert y Raquel Paraíso. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vásquez, C. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú. Danza de Negritos de El Carmen*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Vega, C. (1953). *La zamacueca*. Buenos Aires: Julio Korn.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.
- Walker, T. (2009). 'He outfitted his family in notable decency': Slavery, Honor, and Dress in Eighteenth-Century Lima, Peru. *Slavery and abolition. A Journal of Slave & Post-Slave Studies*, 30 (3), pp. 383-402.
- Whipple, P. (2013). *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano*. Lima: IEP/ Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Yep, V., Schmelz, B. y Ziegler, S. (2003). *Grabaciones en cilindro del Perú/ Walzenaufnahmen aus Peru. 1910-1925*. Berlin: Ethnologisches Museum.

15. Rhythms of Resistance: Jamaican Popular Music and the Politics of Identity in the Americas

Carolyn J Cooper.
Professor Emerita.
The University of the West Indies, Mona, Jamaica.

Abstract

The cultural production of Africans scattered across the globe, particularly music, celebrates a shared heritage and a common history of struggle against racism, colonialism and imperialism. Reggae music is a potent medium through which the political consciousness of the Jamaican people has long been expressed. The paper deploys selected lyrics of representative songwriters to illustrate the recurring preoccupations of Jamaican popular music. Iconic Bob Marley, the global face of Jamaica, is one of the finest political poets of the Caribbean. In his song, *One Drop*, from the 1979 *Survival* album, Marley vividly conceives reggae music as a "drumbeat […] playing a rhythm resisting against the system." Hard-core reggae music is, indeed, an instrument of political insurrection. Its central ideological preoccupation is radical social change.

Across the Americas, this tradition of systemic resistance established an alternative psychic space both within and beyond the boundaries of the plantation. Maroonage was an emancipatory

response to the dehumanizing imperative of enslavement. Contesting Eurocentric narratives that relegate blackness to the margins of Caribbean history, reggae singers and dancehall DJs set the record straight, unravelling the fraudulent entanglements of colonialist historiography. Revisionist history is a recurring preoccupation in reggae/dancehall poetics. Through music, the exploitative social and political order is chanted down. The culture of hard-core reggae/dancehall articulates the militancy of oppressed peoples in Jamaica and the African Diaspora who, over many centuries, have sustained their vision of self-determination and emancipation from the stranglehold of brutal social, economic and political systems.

Keywords: Maroonage, Emancipation, Reggae, Dancehall.

Introduction

Music has long functioned as a reverberant instrument of political insurrection in the Caribbean and the wider Americas. In the protracted war for emancipation from enslavement that convulsed the region for over five centuries, drums were deployed to incite rebellion, transmitting precise messages of freedom that mobilized revolt. In religious ritual, drums enabled communication with the world of the spirits, affirming an epistemology that allowed enslaved Africans to reclaim their humanity. Possessed by empowering ancestral spirits, they transcended diurnal containment. Drums were also an essential element of the energizing entertainment practices of Africans in the Diaspora, which included song and dance.

Both Africans marooned on the plantation and those who escaped its confines practised an emancipatory politics of disengagement. The recurring myth of the flying African that is memorialized in tales across the Diaspora articulates the conviction that the body may be entrapped but the mind is free to conceive and accomplish emancipation. Maroonage, that tradition of systemic resistance against the dehumanizing imperative of enslavement, engendered alternative psychic spaces both within and beyond the boundaries of the plantation. Across the Caribbean and Latin America, Africans routinely fled from slavery and established their own societies, for example, in Haiti, the US, Mexico, Colombia, Venezuela and Jamaica.

In highly tactical wars of resistance, the legendary Jamaican Maroons defeated the British, asserting their right to self-government. The Maroons perfected the art of camouflage, disguising themselves as foliage. British soldiers bedecked in bright red uniforms were easy targets for the sophisticated Maroons. Furthermore, the *abeng*, a wind instrument of West African origin, made from cow horn, was deployed by the Maroons to sound the alarm, protecting their strongholds from sudden attack. The *abeng* emblematizes the role of music as an emancipatory language that communicates a shared identity, and establishes affective communities with a common history of struggle against racism, colonialism and imperialism.

The potency of music forced the plantocracy in the Caribbean to ban liberating cultural practices. Laws were instituted that attempted to regulate the use of musical instruments. Drums were the prime target. In 1688, the *Customs of the Islands Prohibition on Drums and Horns* became law in Jamaica. In 1699, Barbados instituted a similar law against drums and

horns. In 1702, Antigua followed suit, as did St. Kitts in 1711.[1] Historian Elsa Goveia observes in her essay, *The West Indian Slave Laws of the Eighteenth Century*, (1960, p. 82) that "traditions of representative government determined that the slave laws of the British colonies were made directly by a slave-owning ruling class. These laws were, therefore, an immediate reflection of what the slave owner conceived to be the necessities of the slave system". Nevertheless, enslaved Africans rebelled against punitive laws, refusing to be silenced. They continued to foment revolution with their drums and horns. And, in the absence of these instruments, they clapped their hands and beat out rhythms on their bodies, literally inhabiting emancipation.

Reggae music and Bob Marely

It is this tradition of systemic resistance against dehumanization that is manifested in Jamaican popular music in the 20th and 21st centuries. The revolutionary body of work produced over this period pays homage to generations of unnamed antecedents who handed down a legacy of emancipation through music. Reggae icon Bob Marley exemplifies the revolutionary *ethos* of his forebears. In his song "One Drop," from the *Survival* album, Marley deploys the vivid image of the beating drum to define reggae music as a weapon of liberation:

> So feel this drumbeat
> As it beats within
> Playing a rhythm
> Resisting against the system.
> (Bob Marley, 1979)

The beat within can be conceived as the heartbeat that sustains the life force. The drumbeat thus becomes an embodied instrument, reproducing internalized resistance across generations.

But reggae music and its dancehall successor are not only rhythms of resistance. They are lyrics that articulate political insurrection. The central ideological preoccupation of reggae is radical social change. At its core, reggae music is a song of freedom. It constitutes a compelling affirmation of resistance against the systematic dehumanisation of oppressed peoples across the globe. And though the lyrics of dancehall DJs often focus on carnality, there are also elements of political resistance encoded in the discourse. In their multiple roles of teacher, preacher, philosopher and entertainer, reggae singers and dancehall DJs articulate an emancipatory post-colonial poetics.

Marley's performance of "Rebel Music", from the 1974 *Natty Dread* album, is a classic expression of the singer's liberating politics. Though the album credits confirm that the song was written by Aston Barrett and Hugh Peart, the vision is unquestionably shared by Marley. In the

1 I am indebted to Sonjah Stanley Niaah for this data. See her forthcoming book chapter, *"Sounding" the System: Noise and the Politics of Citnship* in Noxolo, Patricia, Stanley Niaah, Sonjah, Patten, H., eds. *Dancehall In/Securities:Perspectives on Creative Life in Jamaica*, Critical Caribbean Studies series, UK: Routledge.

opening verse of the song, he asks two profound questions: "Why can't we roam this open country?/ Oh why can't we be what we wanna be?" (Barrett and Peart, 1974) Then he makes a stark declaration: "We want to be free". The quest for freedom is a recurring theme in Marley's body of work. But there are obstacles to freedom. In "Rebel Music", Marley chants: "Three o'clock roadblock, curfew". The early-morning roadblock and curfew are decidedly literal. In the 1970s, Jamaican society was in a state of political upheaval. Policing the movement of the citizenry was a strategy designed to exert control over a dissenting populace. Both roadblock and curfew become symbols of a larger system of brutality with its roots in plantation slavery.

In "Babylon System" from the 1979 *Survival* album, Marley deploys the Rastafari symbol of Babylon, which represents the oppressive socio-political systems that victimize the downtrodden. Both Rastafari epistemology and Fundamentalist Christian theology appropriate the cultural politics of Judaism inscribed in the Bible, as in Psalm 137:1, King James Version: "By the rivers of Babylon, there we sat down, yea, we wept, when we remembered Zion." Rastafari have reconceptualized that trope of remembering and longing for Zion. For example, The *Melodians* deploy that Psalm to lament the particular history of Africans in diaspora and to reclaim ancestral identities:

> For the wicked carried us away captivity
> Require from us a song
> How can we sing King Alpha's song
> In a strange land?
> (The Melodians, 1970)

In Rastafari discourse, King Alpha is HIM Haile Selassie.

In "Babylon System," Marley conjoins "church and university," foregrounding two of the dominant institutions that have shaped ideology in many societies and imperilled the underclass:

> Babylon system is the vampire
> Sucking the blood of the sufferers.
> Building church and university
> Deceiving the people continually
> Tell the children the truth.
> (Marley, 1979)

The metaphor of the vampire signifies the parasitical political system that robs the people of their sustaining blood. Marley laments the pernicious lies that have been taught to children at both school and church and he chants rebellion against a deceptive curriculum that institutionalizes mindless mimicry; and a theology that validates congenital enslavement: "We've been trodding on the winepress much too long/Rebel, rebel." (*ibid.*) Protracted rebellion is the inevitable response to the legacies of enslavement and colonialism.

Marley alludes to the Bible – Isaiah 63:3, King James Version: "I have trodden the winepress alone; and of the people *there was* none with me: for I will tread them in mine anger, and

trample them in my fury; and their blood shall be sprinkled upon my garments, and I will stain all my raiment." Isaiah's vengeful prophecy empowers the descendants of enslaved Africans who claim freedom from the yoke of the winepress. Marley asserts the right to refuse imposed identities:

> We refuse to be
> What you wanted us to be.
> We are what we are
> That's the way it's going to be
> You can't educate I
> For no equal opportunity
> Talking about my freedom
> People freedom and liberty.
> (Marley, 1979).

Similarly, in "Crazy Baldhead," from the 1976 *Rastaman Vibration* album, the theme of revolution resounds. Again, the social institutions of Babylon are seen as dysfunctional – the educational, religious and penal systems. "Brain-wash education" must be rejected and the con-man/crazy baldhead sent running out of town:

> Build your penitentiary
> We build your schools
> Brain-wash education to make us the fools.
> Hateraged you reward for our love
> Telling us of your God above.
> We gonna chase those crazy
> Chase those crazy bunkheads
> Chase those crazy baldheads
> Out of town.
> Here comes the con-man
> Coming with his con-plan
> We won't take no bribe
> We got to stay alive.
> (Marley 1976).

Colonialist distortions of history must be revised, particularly for the benefit of the children whose self-concept will be compromised by false narratives of the past. Marley's assertion, "We want to be free", is a fundamental challenge to racist ideologies that imprison African people in roles of perpetual servitude.

The motif of internalised liberation, "we are what we are," is elaborated in Marley's evocative "Redemption Song" from the 1980 *Uprising* album. The opening lines of the song telescope time, compressing a whole history of exploitation and suffering into "minutes":

Old pirates, yes
They rob I
Sold I to the merchant ships
Minutes after they took I
From the bottomless pit.
(Marley, 1980)

Marley's choice of the word 'pirates', confirms the fact that many revered heroes of the British Empire were nothing but common criminals. Sir John Hawkins and Sir Francis Drake, for example, were key actors in the slave trade, earning great wealth from the business of human torture. But Marley also reminds us that Africans were implicated in the mercenary enterprise of trans-Atlantic slavery. The ambiguous placement of that neutral "they" inextricably links both the robbers and sellers. There is no real difference between the 'they' who rob and the 'they' who sell. If there were no buyers, there would be no sellers. But the instinct to exploit seems to be our common inhumanity.

Despite the trauma, Marley asserts the capacity of the enslaved to triumph over catastrophe:

But my hand was made strong
By the hand of the Almighty
We forward in this generation
Triumphantly.
Won't you help to sing
These songs of freedom?
Cause all I ever have
Redemption songs.
(*ibid.*).

Marley appears to contrast songs of freedom and redemption songs. A popular hymnal, *Redemption Songs*, was first published in London in 1900. It has become part of the religious culture of Jamaica, regularly incorporated in the rituals of communal mourning such as wakes. The title page describes the book in this way: "A choice collection of 1000 hymns and choruses for evangelistic meetings, solo, singers, choirs and the home" (Pickering and Inglis, 1900). *Redemption Songs* seems to have come to Jamaica with evangelicals from the U.S. Historical sociologist and novelist, Erna Brodber, argues that Marley actually rejects "redemption songs".[2] They are part of the Euro-American religious legacy. And that is all Bob Marley and so many Africans in the Diaspora were once forced to have.

There is another meaning of redemption that must also be taken into account: the act of buying oneself out of enslavement. The religious and commercial meanings of "redemption" converge in Marley's song. Redemption songs are also songs of freedom. There is divine grace, the

2 Personal communication.

hand of the Almighty. But there is also the practical justice of freeing one's self from both physical and mental slavery. Marley's "Redemption Song" is both a rejection of evangelical Christian orthodoxy and an affirmation of a new redemptive vision. Liberation becomes much more than the freeing from physical chains, for true freedom cannot be given; it has to be appropriated. Authenticity comes with the reassertion of the right to self-determination.

Emancipation from "mental slavery" must mean liberation from passivity, the learned posture of automatic subservience that continues to cripple the neo-colonised:

> Emancipate yourselves from mental slavery
> None but ourselves can free our minds.
> Have no fear for atomic energy
> Cause none a them can stop the time.
> How long shall they kill our prophets
> While we stand aside and look?
> Some say, "it's just a part of it,
> We've got to fulfil the book."
> Won't you help to sing
> These songs of freedom?
> Cause all I ever had
> Redemption songs.
> (*ibid*.).

Marley pays tribute to Marcus Garvey, Pan-Africanist and Jamaican national hero, who prophetically declared, "We are going to emancipate ourselves from mental slavery because whilst others might free the body, none but ourselves can free the mind" (Garvey, 1938, p. 9). This metaphorical representation of the liberation process as freedom from ideological shackles is an artful, street-wise restatement of a familiar academic concept: the cultural politics of decolonisation. Transposed by Bob Marley into the moving "Redemption Song", Garvey's injunction is amplified by the resounding reggae beat. Garvey gives a profound warning: "Mind is your only ruler, sovereign. The man who is not able to develop and use his mind is bound to be the slave of the other man who uses his mind." (*ibid*.). Garvey was advocating a new kind of education. Not "head-decay-shun," as Rastafari mockingly describe colonial schooling!

The theme of revisionist history is a recurring preoccupation in reggae poetics. In post-colonial readings of imperial history, Christopher Columbus, in particular, becomes a metonym for the enslaving ideologies of empire. The great discoverer is often derided in both popular and academic discourses. For example, in Jamaica Kincaid's novel, *Lucy* (1994), the central character sarcastically comments on the naming of her island home, Antigua:

> I know this: it was discovered by Christopher Columbus in 1493; Columbus never set foot there but only named it in passing, after a church in Spain. He could not have known that he would have so many things to name, and I imagined how hard he had to rack his brain after he ran out of names honoring his benefactors, the saints he cherished, events

> important to him. A task like that would have killed a thoughtful person, but he went on to live a very long life. (p. 135)

Columbus' sail-by naming of Antigua is a classic manifestation of the destabilizing politics of appropriation.

Burning Spear

The compelling lyrics of Winston "Burning Spear" Rodney constitute a persuasive body of thought on post/colonial racial politics in Jamaica. In his song "Columbus", on the *Hail H.I.M.* album, Burning Spear (1980), assumes the mantle of contemplative philosopher, carefully reconsidering the history he has been taught in school. In the opening lines of "Columbus," Burning Spear authoritatively asserts in the first person plural language of Rastafari his critique of colonialist history: "I and I all I know/ I and I all I say/ I and I reconsider." Burning Spear's unequivocal "all I know" is quite distinct from the English idiomatic expression, "for all I know," which implies uncertainty. In the Jamaican vernacular, "all I know" signifies the speaker's absolute confidence that what he or she knows is indisputable, whatever the alternative argument. Indeed, the statement intimates that there are other ways of knowing beyond conventional "reason." Intuition is valorised. The etymology of intuition is instructive. It comes from the Latin verb 'intueri' meaning 'to look inside' or 'contemplate.'

Burning Spear's introspective reconsidering of the Eurocentric narrative of "discovery" comes to a provocative conclusion: "I and I see upfully that/ Christopher Columbus is a damn blasted liar" (Spear, 1980). Disdaining euphemism, Spear chooses an emotive Anglo-Saxon word, "liar", to bluntly characterize the great discoverer's fiction:

> He's saying that, he is the first one
> Who discover Jamaica
> I and I say that,
> What about the Arawak Indians and the few Black man
> Who were down here, before him.
> (*ibid.*)

Burning Spear's repudiation of Christopher Columbus, the rogue sailor becomes much more than a singular liar. Columbus's untruth signifies the fraudulent entanglements of Eurocentric historiography. Four years before the release of Burning Spear's *Hail H.I.M.* album, Ivan Van Sertima's magisterial book (1976), *They Came Before Columbus: The African Presence in Ancient America*, was published. For all I know, Burning Spear may have read this book. What I do know is that the songwriter's own discovery of the big lie incites the "damn blasted" rhetoric of a curse.

Burning Spear's thought is not expressed in the abstract language of post-colonial theory. Instead, he uses vivid imagery, "mix-up mix-up", "ben-up ben-up" and "straighten out" to convey the

distortions of history that must be corrected. "Great men", such as Christopher Columbus, John Hawkins, Francis Drake and Walter Raleigh, are dislodged from the pedestal of white male privilege in Burning Spear's reconceptualised iconography. They become subject to new readings of history that challenge the authority of old imperial discourses. Burning Spear proposes an alternative narrative in which received wisdom is reconsidered and revised. The reggae singer as griot recalls great men and women whose stories have been systematically excluded from the Grand Narrative of the Jamaican nation, or have been only partially told. Iconic Marcus Garvey, a recurring figure in the lyrics of Burning Spear, emblematises an aberrant blackness that refuses to be repressed. Reclaimed from the periphery of nationalist thought, Garvey assumes centrality in populist representations of Jamaican identity.

Dancehall DJ Vybz Kartel

Like Burning Spear, infamous dancehall DJ Vybz Kartel also contests the representation of Christopher Columbus in Eurocentric histories of the Caribbean. In his book, *The Voice Of the Jamaican Ghetto*, co-authored with Michael Dawson (2012), Kartel assumes the persona of teacher, elaborating the messages in some of his songs. In the first chapter, "Thank You Jah", Kartel derisively puns on Columbus' name: "Comebruckus" (p. 6). That Jamaican Creole compression -come bruck us- translated into English as 'came and broke us', signifies the genocidal fracturing of the indigenous cultures of the Caribbean. I do not know if the Comebruckus pun is a Kartel orginal. It sounds very much like a characteristic Rastafari inversion. Indeed the iconoclastic Peter Tosh long ago called Columbus "Comebusus".[3] Translated into English, 'came and battered us.' Whatever its genesis, the Comebruckus pun demolishes the myth of European conquest as a benevolent mission to save the souls of savages. Instead, it is Columbus who becomes the savage.

This is how Kartel describes Columbus as he expresses his hope that the book will be inspirational: "Most of all, may it be a source of motivation for my people, especially the young ones, as they find their way through life in this lovely place, Xamaica [sic], its original name before the genocidal Christopher Columbus came to plunder an entire Amerindian people under the guise of Christianity" (2012, p. 2). Furthermore, Kartel imaginatively writes an alternative narrative that reclaims the agency of those who were unfortunate enough to have been discovered by Columbus. Deploying the name Gaza, Kartel writes in the third person about how he would have dealt with the presumptuous colonisers: "Sometimes, I wish Gaza was around in those days when these men came off their ships, dressed in their stockings, short pants and funny hats to tell Portmore people they are heathens so they should come and work for free and these men in stockings will show them salvation. I am confident you could stay from the toll road and hear those sailors begging for mercy when the Gaza done wid dem"[4] (p. 6-7).

3 I am indebted to Herbie Miller, Director/Curator of The Jamaica Music Museum, and former manager of Peter Tosh, for this information.

4 In English translation, "done wid dem" means "finished with them."

Kartel's derisory critique of Columbus confirms that Jamaican dancehall culture, like its reggae antecedent, does attend to socio-political issues. But the culture is commonly disparaged as a misogynist, homophobic, homicidal discourse that reduces both men and women to bare essentials. In this dehumanising caricature women are misrepresented as mindless bodies, (un) dressed and on display exclusively for male sexual pleasure. Men are stereotyped as dog-hearted predators stalking potential victims. It is the animal nature of both genders that is foregrounded. It is true that sex and violence -basic instincts- are recurring themes in the lyrics of both male and female DJs. The dancehall is, essentially, a heterosexual space (heterosexist, even) in which men and women play out gender roles in ritual dramas that can become violent.

But sex and violence, however primal, are not the only preoccupations of Jamaican dancehall culture. There is a powerful current of explicitly political lyrics that urgently articulate the struggle of the celebrants in the dance to reclaim their humanity in circumstances of grave economic hardship that force the animal out of its lair. The dancehall politics I attempt to recuperate is embodied in the erotic, the signification of which extends beyond the purely sexual domain. I invoke the signifier 'erotic' somewhat duplicitously to define as well a generic, non-sexual bodily pleasure manifested in the desire to live the good life, conceived in unequivocally materialist terms: erotic movement as upward social mobility. This widened meaning of the erotic is encoded in the metamorphosis of Cupid, the Roman equivalent of the Greek Eros, from god of love to demon of lust. The *Oxford English Dictionary* definitions of cupidity are instructive: "1. gen[erally] Inordinate longing or lust; covetousness; 2. spec[ically] Inordinate desire to appropriate wealth or possessions." Indeed, Jamaican dancehall culture celebrates the dance as a mode of theatrical self-disclosure in which the body speaks eloquently of its capacity to endure and transcend material deprivation.

The unapologetic materialism of dancehall culture, with its valorisation of 'bling bling' -all of the trappings of worldly success- is much derided by both self-appointed middle-class arbiters of 'good' taste as well as by fundamentalist Christians who, in theory, mortify the flesh. But the desire to own an ornate gold chain, for example, is not essentially different from the pervasive middle-class Jamaican aspiration to acquire a house that could easily pass as a castle; or the Fundamentalist Christian's intention to walk on streets paved with gold.

The materialist values of the dancehall have their genesis, I propose, in the embodied folk wisdom of Jamaican popular discourse. For example, the emotive trope of the body as 'soul case' encodes both philosophical and political conceptions of incontestable human worth. The body encases the soul. The spirit is housed in matter. In the words of Damian 'Junior Gong' Marley (2001): "Your body's just a vehicle/Transporting the soul". But Damian's 'just' is not entirely *juste*. For it is precisely because the body transports the soul that one's frame must be protected from exploitation. And the body must be dressed in the blingest of bling.

In a society founded on the exploitation of enslaved labour, the trope of the body as soul case/vehicle encodes a refusal to work out one's soul case for nothing; to be reduced to mere economic tool, especially for someone else's benefit. The enslaved, the "emancipated" indentured labourer and the modern, unemployed "worker" alike, all recognise their alienation from the fruits of their own labour. For a stubborn "hard core" of the Jamaican people, work must be seen as yielding reasonable rewards or it will not be done willingly. This is the legacy of the country's

terrible history. Cultural theorist Paul Gilroy (1987) selects an apt quotation from Marx's *Grundrisse* as an epigraph to his chapter on "Diaspora, Utopia and the Critique of Capitalism" in his influential book, *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation:*

> *The Times* of November 1857 contains an utterly delightful cry of outrage on the part of a West-Indian plantation owner. This advocate analyses with great moral indignation -as a plea for the re-introduction of negro slavery- how the Quashees (the free blacks of Jamaica) content themselves with producing only what is necessary for their own consumption, and, alongside this 'use value' regard loafing (indulgence and idleness) as the real luxury good; how they do not care a damn for the sugar and the fixed capital invested in the plantations, but rather observe the planters' impending bankruptcy with an ironic grin of malicious pleasure, and even exploit their acquired Christianity as an embellishment for this mood of malicious glee and indolence. (p. 153)

I deploy the trope erotic maroonage to signify an embodied politics of disengagement from the Eurocentric discourses of colonial Jamaica and their pernicious legacies. I argue that the hypersexuality articulated in the lyrics of the DJs, which is conventionally dismissed as pure vulgarity, or "slackness" in the Jamaican vernacular, ought to be retheorised as a decidedly political discourse. Slackness, in its invariant coupling with Culture, is not mere sexual looseness, though it certainly is that. Slackness is an ideological revolt against law and order; an undermining of consensual standards of decency. Slackness constitutes a radical, underground confrontation with the patriarchal gender ideology and pious morality of fundamentalist Jamaican society. Slackness is an ideology of escape from the authority of omniscient Culture. It is a drumbeat, resisting against the system.

Marion Hall/Lady Saw

Former Dancehall DJ Lady Saw/Marion Hall epitomises the complexity of Jamaican popular culture. In 2016, she became a born-again Christian and retired from the dancehall to perform gospel music as Marion Hall. For over two decades, she had enjoyed a stellar career as Queen of the Dancehall. Her sexually explicit lyrics and provocative dancing propelled her on to the world stage. Lady Saw was the first female DJ to win a Grammy and to be certified as a triple platinum artist. In a compelling radio interview in the "Uncensored" series on Jamaica's Fame FM (Hall, 1998), Lady Saw audaciously countered charges of vulgarity with coquettish assurance:

> Interviewer: Lady Saw, you do things like, yu [you] grab yu crotch on stage. . .
> Lady Saw: Uh huh. Michael Jackson did it and nobody say anything about it.
> Interviewer: And you gyrate on the ground. I mean, do you think this is acceptable for a woman?
> Lady Saw: Yes, darling. For this woman. And a lot of woman would like to do the same but I guess they are too shy.

Shyness was not one of Lady Saw's obvious attributes/limitations. In response to the question, "Some people are saying that you are vulgar on stage and your lyrics are indecent. Do you think they are justified?," she dismissively asserted: "I think critics are there to do their job and I am here to my job. To entertain and please my fans" (Hall, 1998). And she discounted those critics who naively identified her, Marion Hall, with her stage persona, Lady Saw. She unambiguously declared, "Lady Saw is a [sic.] act." Pure role-play! Distinguishing between her job and her identity, she claimed a private space that allowed her the freedom to escape her public image: "I'm a nice girl. When I'm working, you know, just love it or excuse it." (*ibid.*) Lady Saw's notorious public image of defiant sensuality and raw slackness did not completely mask the true depth of her insights which she revealed when it suited her, in cutting lyrics that were above reproach.

In the sardonic tune "What is Slackness," Lady Saw interrogates conceptions of slackness that limit the meaning of the word to the private domain of individual sexual transgression. She deconstructs slackness, offering a provocative redefinition that expands the denotative range of the word to include the many failures of the state to fulfil its obligations to the citizenry. In this dancehall subversion, slackness becomes a public matter of communal accountability and the spotlight of moral judgment is turned away from the DJ herself and on to her detractors:

Jamaican:
Want to know what slackness is?
I'll be the witness to dat.
Unu come off a mi back.
Nuff more tings out there want deal with
An unu naa see dat.
Society a blame Lady Saw fi di system dem create.
When culture did a clap
Dem never let mi through the gate
As mi say 'sex' dem waan fi jump pon mi case
But take the beam outa yu eye
Before yu chat inna mi face
Cause Slackness is
When the road waan fi fix
Slackness when government break them promise
Slackness is when politician issue out gun
And let the two Party a shot them one another down.
(*Ibid.*)

English:
Do you want to know what slackness is?
Let me be the witness
You all just get off my back
There are lots of other issues to be dealt with
And you all are not seeing that

Society is blaming Lady Saw
For the system they have created
When culture was all the rage
They wouldn't let me through the gate
I just have to say 'sex' and they want to jump on my case
But take the beam out of your eye
Before daring to say anything to me
Because Slackness is roads needing to be fixed
Slackness is the Government breaking its promises
Slackness is politicians issuing guns
And letting Party supporters shoot each other

In that "Uncensored" interview, (Hall, 1998) Lady Saw refused to set up herself as a role model for young girls who may not have her fortitude and self-possession and who are not sophisticated enough to distinguish between role play and reality:

> Interviewer: Lady Saw, you said not so long ago that you wouldn't want your daughter to do what you're doing now. What would you say to a young girl now out there who wants to be nothing but just like you?
> Lady Saw: I tell them all the time [when] them come to me with it, 'I want to be like you Lady Saw.' 'Like me? You choose sopn [something] else.' I can tek [take] my consequences dem right now. I don't know if she strong enough to deal with what I'm dealing with. So I don't encourage them to be like Lady Saw. Sometimes they say, 'I love all yu [your] songs.' I seh [say], 'Yu try listen to the good ones, not the bad ones.

Undoubtedly, the vast majority of songs in Lady Saw's dancehall repertoire were decidedly raunchy. But exclusive focus on those x-rated lyrics diminishes the range of her contribution. Her "Condom" hit advocates safe sex. Ironically, Lady Saw is on firm moral ground here. "Condom" is not at all slack, in the usual hard-core sense of the word. The song warns against sexual promiscuity and its fatal consequences. Lady Saw calls attention to the fact that marriage is no guarantee of sexual fidelity; and she recognises the need to forthrightly negotiate the dangers of sexual intercourse. Playing shy can be a deadly game; and looks can be terminally deceiving:

Jamaican:
Can't know the right and do the wrong
(You see weh me a seh?)
This is reaching out to all woman and man
You see when having sex
Saw beg you use protection (Safety).
Chorus:
A condom can save your life (men)

Use it all with your wife (yes)
All when she huff and puff
Tell her without the condom you nah do no work.
Don't bother play shy
Tell the guy, 'No bareback ride
No, no, no'
No watch the pretty smile
Remember Aids will tek you life.
(Hall, 1996)

English:
You can't know what's right and do wrong
(You see what I'm saying?)
This is reaching out to all women and men
You see when you're having sex
Saw is begging you to use protection (Safety)
A condom can save your life (men)
Use it even with your wife (yes)
And even if she huffs and puffs
Tell her you're not performing without the condom
Don't bother to pretend to be shy
Tell the guy, 'No bareback ride
No, no, no'
Don't get taken in by the pretty smile
Remember that Aids will take your life.

Lady Saw confidently asserts that this song can't be banned. Its message is above reproach:

Jamaican:
Them have fe play this one
This one caan get ban
I predict this will be my next number one
Reaching out to teenagers, woman and man
When having sex use protection.

English:
They have to play this one
This one can't be banned
I predict that this will be my next number one
Reaching out to teenagers, women and men
Use protection whenever you have sex.
(*ibid.*)

Lady Saw comments on changing patterns of sexual behaviour that make new precautions imperative. In a clever play on words, the precaution of the condom is extended to encompass all the other precautions that must now be taken. In the absence of a commitment to monogamy, sexually active men and women -regardless of social class- are forced to concede the dangers of promiscuity:

> Jamaican:
> Dem say one man to one woman
> That nah gwaan again,
> So take precaution
> It no matter where you live or who you are
> You could be a millionaire or a superstar
> We all are one
> Come mek we sit down
>
> English:
> They say one man for one woman
> Is a thing of the past
> So take precautions
> It doesn't matter where you live or who you are
> You could be a millionaire or a superstar
> We all are one
> Come, let's talk about it.
> (*ibid*.)

The DJs precautionary warnings do not conform to the expectations of what a promiscuous performer like Lady Saw is supposed to advocate. Indeed, a song like "Condom" contests the stereotypes of the dancehall as a hotbed of sensuality from which all reason has fled. Lady Saw challenges her audience to take seriously her warnings about the dangers of casual sex. It is no laughing matter:

> Jamaican
> When I'm talking don't you dare laugh!
> If them say that Matey a rebel
> So check yourself before you wreck yourself
> No bother move like Mantel and the gal Sketel
> Safety first and trust go to hell.
>
> English:
> Don't you dare laugh when I'm talking!
> If they say the 'other woman' is rebelling
> So check yourself before you wreck yourself

Don't get on like a loose man or woman
Safety first and trust can go to hell.
(*ibid.*)

Acknowledging the feelings of embarrassment that might make some people shy about openly buying condoms, Lady Saw wittily contrasts that instinct for privacy with the public exposure -as on the Oprah Winfrey show- that is a potential consequence of not taking precautions:

Jamaican:
Instead of saying if you did know
Go pick you condom at the corner store
Nobody's business,
The world nah fi know
No make sake a hard ears
You name and face
Gone pon Oprah talk show.

English:
Instead of having to say 'if only I'd known'
Go and select your condoms at the corner store
It's nobody's business
The world doesn't have to know
Don't let stubbornness cause
Your name and face
To be exposed on Oprah's talk show.
(Hall, 1996)

Lady Saw then goes to the meat of the matter. Naming popular sexual acts/positions, she pointedly asks if sex is worth dying for:

Jamaican
How do you feel
When you get you banana peel
The wickedest slam
To make you pedal and wheel
Only to find out that you have Aids disease
You no want know, so get you condom please.

English:
How would you feel
When you get your banana peeled

The most exciting sex
That makes you pedal and wheel
Only to find out that you have the disease, Aids
You don't want to know, so please get your condoms.
(*ibid*.)

Discrediting derogatory references to her supposedly mindless promiscuity, Lady Saw makes a public declaration of her own refusal to engage in sex without taking precautions. She sets up herself as a role model of responsible sexual behaviour. And her sense of accountability extends beyond safe sex to the advocacy of a much more generalised programme of proper health care:

Jamaican:
Some critics say that I am a sex machine
Me no know bout that
This I will reveal
If my man don't put on him rubbers
Him nah be able fi tell the Saw thanks.
When it come to me health, I'm serious
Take me pap smear, mi usual check-up
Then everything fall back in line
If him nah wear no condom
Him nah get no bligh.

English:
Some critics say that I'm a sex machine
I don't know about that
But this is what I can tell you
If my man doesn't put on his condom
He won't have the chance to tell the Saw thanks
When it comes to my health, I'm serious
I do my pap smear and get my regular check-ups
Then everything falls back into place
If he won't wear a condom
He's not getting any.
(*ibid*.)

Lady Saw warns vulnerable young women about the cunning strategies some irresponsible men employ to avoid the use of condoms. She advocates vigilance, not just in the moment of the sex act, but more generally as a strategy for exercising control over one's fate.

Jamaican:
No make dem fool you

That when them use it
Them no feel you
That nuh true, girls.
Some wi want bus' it
When dem put it on
So open yu ears and
Watch what a gwaan.
English
Don't let them fool you into believing
That when they use it
They don't feel you
That's not true, girls.
Some will try to burst it
When they're putting it on
So open your eyes and
Watch out for what's going on.
(*ibid*.)

Lady Saw's brilliant lyrics articulate a potent message about sexuality, gender politics and the power struggle for the right to public space. Despite her rejection of the role of DJ for the higher calling of minister of the gospel, Lady Saw's compelling body of secular work remains an authoritative manifestation of the contradictory impulses that animate dancehall culture.

Conclusion

Across the Americas, the music produced by the descendants of Africans who valiantly fought against enslavement is a triumphant song of freedom that reverberates from generation to generation. The outlawed drums and horns that engendered repeated revolt are still sounding the message of maroonage. From plantation to dance hall, Jamaican music affirms the irrepressible power of insurgent lyrics and resonant rhythms to incite resistance against systems of oppression. The singers and players of instruments continue to energise the masses of the Jamaican people in the struggle to totally eradicate the legacies of slavery. Jamaican popular music has excited the imagination of diverse peoples across the globe becoming the sound track of far-flung revolutionary political movements. This gift of music is a shared language that must be acknowledged and continually celebrated in rituals of remembering.

Bibliography

- Barrett, A. and Peart, H. (1974). Rebel Music, [vinyl] Side One, Track Four, *Natty Dread*, Island/Tuff Gong.

- Rodney 'Burning Spear' W. (1980). Columbus, [vinyl] Track 2, *Hail H.I.M*, Tuff Gong Records, 1980.
- Garvey, M. (1938). The Work That Has Been Done, *Black Man magazine*, 3 (10), 9.
- Gilroy, P. (1987). *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. London: Hutchinson.
- Goveia, E. (1960). The West Indian Slave Laws of the Eighteenth Century. *Revista de Ciencias Sociales*, (1), 75-105.
- Hall, M.
  - (1996). What is Slackness, [vinyl] Track 2, *Give Me the Reason*, Diamond Rush.
  - (1996). Condom, Track 9, [vinyl] *Give Me the Reason*, Diamond Rush.
  - (1998). Interview "Uncensored" series on Jamaica's Fame FM.
- Kartel, V. and Dawson, M. (2012). *The Voice Of The Jamaican Ghetto*, Kingston: Ghetto People Publishing Company.
- Kincaid, J. (1994). *Lucy*. London: Picador.
- Marley, B.
  - (1979). One Drop. [vinyl] Track 7, *Survival*, Tuff Gong Records, 422-846 202-2.
  - (1979). Babylon System. [vinyl] Track 4, *Survival*.
  - (1976). Crazy Baldhead. [vinyl] Side 2, Track 1, *Rastaman Vibration*.
  - (1980). Redemption Song. [vinyl] Track 10, *Uprising*, Tuff Gong/Island.
- Marley, D. (2001) It Was Written. [CD.] Track 3, *Halfway Tree*, Motown Records.
- Pickering & Inglis. (1900). *Redemption Songs*, London: Pickering & Inglis, Ltd.
- Rodney 'Burning Spear', W. (1980). Columbus. [vinyl] Track 2, *Hail H.I.M*, Tuff Gong Records.
- Stanley Niaah, S. (forthcoming). "Sounding" the System: Noise and the Politics of Citizenship. In Noxolo, P., Stanley Niaah S., and Patten, H., (eds.), *Dancehall In/Securities: Perspectives On Creative Life in Jamaica*. Critical Caribbean Studies series. New York: Routledge.
- The Melodians. (1970). Rivers of Babylon. [vinyl] Side A, Beverley's Records.
- Van Sertima, I. (1976). *They came before Columbus: The African presence in ancient America*. New York: Random House.

16. The Akan Concept of Ungratefulness Espoused in Ampofo Agyei's Lyrics

Kofi Agyekum and Adwoa Arhine[1]
University of Ghana.

Abstract

This paper examines the Akan concept of *bonniayɛ*, 'ungratefulness' using proverbs and other literary devices in Ghanaian folk songs. It explores one popular song *Saa na onipa teɛ?* 'Is that how human beings are?' by Akwasi Ampofo Agyei -a renowned highlife musician- within a sociolinguistic, ethnomusicological, semantic, stylistic and pragmatic context. Data for the study were gathered from various sources, including oral literature books on folksongs and proverbs. Renowned Akan speakers were consulted on the interpretation and use of certain proverbs in the song. The paper adopts a linguistic approach framed within ethnomusicological context and argues that stylistic devices and proverbs are indispensable in Akan oratory and folksongs.

1 This study was sponsored by the University of Ghana's Andrew Mellon Project entitled **Re-invigorating Humanities Research at the University of Ghana** (**REHURE**). The paper was researched and crafted under the School of Performing Arts' component of the project entitled *Theatrical Performance and Documentation of some Theatrical Ghanaian Creative Art Forms.*

Akan renowned musicians spice their songs with rich stylistic devices, especially proverbs, irony, repetition, parallelism and foregrounding. The paper further examines the didactic and communicative functions of the stylistic devices as forms of indirection and shield that help the musicians to comment on very delicate issues. The stylistic devices depict the cultural beliefs, perception, worldview and sociocultural structures of the Akans. Music and folksongs can be an effective tool for the storage and documentation of proverbs, language and culture.

Keywords: ungratefulness, ethnomusicology, proverbs, irony, repetition, parallelism, foregrounding.

1. Introduction: brief notes on Highlife

This paper contributes to ethnomusicology and ethnographic works in Akan highlife lyrics; these works discuss stylistics of the song texts (see Agyekum, 2016, Agyekum, *et al*., 2020). It examines proverbs' usage in Ghanaian highlife musical traditions that evolved along the coastal areas in Ghana when Ghanaians interacted with Kru sailors. Highlife music is a fusion of indigenous and western musical elements largely drawn from the folk music traditions (Collins, 1989). A classic example is the palm wine highlife music, a blend of *osibisaaba, odonson*, etc. and the guitar tradition (Collins, 2006). The creative processes in palm wine highlife music were grounded in the folk music tradition, and this is well noted in Agyekum *et al*., (2020, p.118).

Some previous papers in ethnomusicology and oral literature studied Alex Konadu, Nana Ampadu and their multiple uses of cleverly crafted proverbs in highlife song texts (see Agyekum, 2016 and Yankah, 1997 for details of the use of proverbs in highlife). There is however, not much work on Ampofo Agyei, who is a reputable highlife artiste, versatile in proverbs and other literary devices. To the best of our knowledge, the only known work is Agyekum, *et al*., (2020).

This paper discusses ungratefulness in Ampofo Agyei's song *Saa na nnipa teɛ*, 'Is that how human beings are?' It views stylistic devices as reliable avenues to examine the contribution of music as a reflection of Akan philosophy and cultural ideology (see Agyekum *et al*., 2020). To analyze the paper properly, the text will rely on stylistic qualities: the ways in which literary expressions, especially oral literary texts, are organised to enhance impactful oral performance. Stylistic qualities involve the style and techniques of presentation that enrich effective performances and works of oral artistes, and benefit the audience. Authors like Agyekum (2013); Cuddon (2013); and Wales (2014), worked on literary terms and stylistics and indicated the impact of stylistics on literary works. In African folk music, style includes rhythm, rhetoric and socio-cultural principles governing human behaviour. In ethnomusicology, style expands to the distinct expressive ways of performance which usually serve as trademarks for identifying oral artistes (Nketia, 2005, p. 83). There is a strong synergy between language; oral literature and ethnomusicology (see Agawu, 2016, p.136).

The artiste Akwasi Ampofo Agyei (AAA) is very skillful in the use of Akan stylistic devices, and this matches with the trend in African folk music. Akan style of music and composition is uniquely imbued with Akan proverbs, irony, repetition and parallelism. These add aesthetic and

didactic values to his works. These two dimensions will serve as guidelines to see the importance of stylistics in the analysis of the lyrics of Akan highlife.

1.1. Akan definition and concept of Ungratefulness

Ungratefulness is the reverse of gratitude. Its theoretical underpinnings are espoused by the philosophers below. Gratitude involves a belief in or an awareness of one's dependence on others, and this is associated with humility (Manela, 2016; McAleer, 2012; Roberts, 2014). These authors argue that humility is an essential part of gratitude; humble people show gratefulness. A beneficiary who renders gratitude out of humility indicates that he/she desperately needs the benefit and could not have provided the object or services for himself/herself. Even though these authors worked outside the Akan context, their findings make gratitude and ungratefulness a universal concept, despite the few differences across cultures. Ingratitude/ungratefulness is the lack of appreciation to somebody for an offer or honour done. Standford Encyclopedia of Philosophy (2015, p. 9) states:

> *Ingratitude* (the state of being ungrateful) can be thought of as the absence or deficiency of one or more of the elements of the grateful response when gratitude is in fact called for in a particular beneficiary. A beneficiary, then, can be ungrateful in one (or more) of several ways.

The compilers of the encyclopedia state that the reasons for ingratitude include forgetfulness, apathy, pride, laziness, the absence or deficiency of grateful memory or feelings, a willingness to acknowledge a benefactor's benevolence, or grateful reciprocity in a beneficiary. Ingratitude ensues where a beneficiary forgets or fails to have an appropriate degree of grateful response to the benefactor. Seneca (2011) postulates that a beneficiary who forgets a benefit is "the worst and most ungrateful" of beneficiaries; because merely remembering a benefit is the easiest part of being grateful. Appreciative people manifest deep source of indigenous knowledge, socio-cultural norms and higher level of politeness.

Agyekum posits that *bonniayɛ*, 'ungratefulness', literally means aboa *a ɔnni ayɛ* 'the animal without gratefulness'; the animal now stands for the individual. He states as follows:

> One of the Akan proverbs that foregrounds the essentials of gratitude is *s obi hwɛ wo ma wo se fifiri a, wo nso wohwɛ no ma ne de tutu*. 'If someone takes care of you, during your teething period you should as well take care of him when he is losing his teeth.' This is the reciprocity contract where parents cater for their wards, and when they grow they cater for their old parents. Any Akan who violates such traditional law of reciprocity is looked on with scorn as a mean, uncouth and ungrateful person. The reciprocity of gifts and services also goes on between the living and the dead ancestors, deities, other supernatural beings and God (Agyekum, 2011, p. 81-82).

Beneficiaries should communicate to their benefactors in sincere manners to show how they value the benefits; the Akans say *wonnim adeɛ gye a, sua ho aseda*, 'if you know how to collect

things, learn how to show gratitude'. In showing gratitude, one should not be forced nor be afraid of being tagged as ingrate. The Standard Encyclopaedia of Philosophy states that "A beneficiary, who lacks any motivation to show or inform his benefactor of his grateful attitudes, seems to fall short of what gratitude requires, even if he has the appropriate feelings and beliefs regarding her" (2015, p. 6). Gratitude is a universal reciprocal venture for favours; the absence of this is 'ingratitude'.

1.2. Ethnomusicology and Akan Folksongs

Ethnomusicology offers one way to understand people's language, culture and behaviour through their folk music.[2] It transcends the musicological analysis of the form, description, and structure of the sonic sound to study the people's music from anthropological multidisciplinary standpoints.[3] Stylistic devices, including proverbs, in highlife lyrics often depend on the understanding of the socio-cultural milieu. Ghanaian highlife performance is most popular among the Akans. (Collins, 1989; Nketia, 1964). The use of proverbs and other literary devices in Akan highlife is based on their indispensability in Akan oratory. Akan highlife musicians incorporate aspects of their folklore, culture, perception, history and worldview in their creative processes.

Nketia, a renowned Ghanaian ethnomusicologist, has researched widely into the socio-cultural and political impact of folksongs among the Akans. Nketia (1957) avers how musical forms were organised to satisfy the needs of people's social lives. He revealed types of folksongs for recreation, daily lives, ceremonial occasions like festivals, funerals, occupational songs and historical events. We solidly concur with Nketia with regard to the social functions of Akan music especially the lyrics. Agyekum, *et. al.* (2019) worked on the political role of music in Ghana and commented on motivation, struggle for independence, patriotism and agitation. Ethnomusicologists approach musical research as a social phenomenon because they investigate and analyse music using reliable ethnographical tools. Finnegan and Okpewho, renowned African oral literature scholars, worked on songs from anthropological and political standpoints. Finnegan states that:

> This indirect means of communicating with someone in power through the artistic medium of a song is a way by which the singers hope to influence while at the same time avoiding the open danger of speaking directly. The conventionality of the song makes it possible to indicate publicly what could not be said privately or directly to a man's face (Finnegan, 2012, p. 268).

Here, we see that songs act as one of the best ways of avoiding direct confrontation so as to maintain social cohesion. Finnegan therefore asserts that folksongs' artistes employ indirection

2 Ethnomusicology is a "social and cultural context"; practitioners and audience understand and examine music holistically as a social process (see https://www.ethnomusicology.org/page/AboutEthnomusicol).

3 Nettl (2005, p. 12-13) identifies four key fields of ethnomusicology; (i). music in culture, (ii). the world's music from a comparative and relativistic perspective, (iii). the use of fieldwork, and (iv). all the musical manifestations of a society.

and certain literary devices to communicate effectively. In our case, the Akan, complex socio-cultural space for indigenous communication needs competent orators who use indirection and politeness in such a collectivist society.

In ethnomusicological trope, Ghanaian highlife musicians source their creative process from the sociocultural environment. They rely on their socio-cultural understanding and knowledge of the people's culture for their works. Akan highlife artistes like Konadu, Nana Ampadu, Akwaboa, Opambour, Okukuseku, Kaikaiku, and Dr. K. Gyasi fuse their song texts with stylistic devices such as proverbs, metaphors, idioms, etc.

1.3. Methodology

This paper adopts a "musico-linguistic" approach, to discusses the style in AAA's song *Saa na nipa teɛ*. It combines aspects of linguistics and music and uses literary devices to subject the song into analysis. The paper explores how stylistics "is utilised to embellish literary works" (Busse & McIntyre, 2010, p. 6). This paper's methodology was qualitative and employed interviews and recordings. At the time of this research the musician Ampofo Agyei had passed away, so it was not possible to interview him. It was therefore prudent to interview a popular DJ called Roman Father who hosts a programme called Adadamu aired on Saturdays from 11am.-2.00 pm. on Atinka FM in Accra, the capital of Ghana, in August 2020. The DJ delves into the life and works of Ghanaian highlife artistes (dead and living). Mr. Daniel Amponsah (aka Agya Koo Nimo, a folksong composer) and Mr. Bosie Amponsah, an Akan broadcaster and language and culture experts were interviewed on some of the proverbs. Also we did a library studies on previous studies on proverbs and stylistic devices by Ghanaian highlife musicians by studying works by Agyekum, 2016; Agyekum, et al., 2019, 2020; and Yankah, 1997. Books on Oral literature at the libraries of the University of Ghana, namely Linguistics, African studies, Balme and Music departments, and internet sources for secondary data were further consulted.

For this paper, Ampofo Agyei's song *Saa ara na onipa teɛ* was transcribed and translated from Akan into English.[4] The stylistic devices and proverbs are analysed from ethnomusicological and linguistic levels, looking at their stylistics, semantic, pragmatic, and communicative functions in order to discuss he interface between linguistics and music. Besides, we have provided a short biography of the artist and information about the song label and year of release to the public domain.

1.4. Biography of Akwasi Ampofo Agyei

Ampofo Agyei was born in 1947 and died on 2nd August 2004 at the age of 57. He initially trained as a teacher but later switched into the music industry. He recorded his first album titled '*Obiara mfa n'adwene mmra*' 'Let us put our heads together' in 1972 when he was 25 years. Ampofo Agyei was greatly influenced by his parents and choral groups like 'Soul Believers' and Rainbow Beats' that facilitated his musical career. He formed his own band, *Kum Apem Royals*;

4 This is the internet source of the song https://www.last.fm/music/Akwasi+Ampofo+Agyei/_/Saa+Na+Nnipa+Tee+Ni

Akwasi was gifted with proverbial capabilities and a great sense of innovation in music. In his music career, Ampofo Agyei won various musical awards including the Best Highlife Song in 1985 with his tune *'Woteetee me; mfa nto ha'* and the Leisure Award for the Band of the Year 1999. He was later awarded with a citation among ten selected bands by the Ghana National Commission on Culture.

Isaac Taylor, a music producer, assisted him to become a renowned musician in the 1980s. He toured Germany, Holland, France, UK, Ivory Coast, Togo, Liberia, Nigeria and many other countries. He trained many popular highlife exponents like Amakye Dede, Daddy Lumba, and K.K. Kabobo. Ampofo Agyei had 31 popular albums to his credit.

2. Stylistic Devices in Ampofo Agyei's Lyric *Saa na nnipa* *teɛ*

This section will discuss stylistic devices used in oral literature especially in folksongs for aesthetic and utility purposes including: repetition, parallelism, irony and contrast, and proverbs.

2.1. Repetition

Repetition or a reprise is a literary device that repeats the same linguistic elements: sounds, morphemes, words, synonyms, or syntactic constructions to make an idea more apparent and memorable (see Arnold, 2013). It is a profound communicative device in literary works, especially, in music. Repetition is a grammatical, stylistic, poetic, and cognitive resource associated with attention; the core resources to our mental and social life. Repetition calls attention to the last thing, and brings it into the current by establishing its relevance, and coherence in the discourse. Agyekum postulates that "Repetition is one of the most fundamental characteristic features of oral literature. It does not only give touch of beauty or attractiveness to a piece of oral expression, but also serves certain practical purposes in the overall organization of the oral performance" (2013, p. 67). In all forms of African poetic genres, including folksongs, panegyrics, funeral dirges, drum language, lullaby, libation, etc., repetition is indispensable and forms a core pillar to depict the competence of the oral artist. We assert that repetition gives emphasis and it is employed in most cases to enact a feeling of excitement and utmost delight. It may further be used purely for filling a gap, for making time or to sustain and maintain the audience's attention and interest; repetition has other indispensable functions in most poetic forms Agyekum (2013).

2.2. Parallelism

Parallelism is the prevalence of identical or similar words, grammatical or phonological features in the same or adjacent lines in a text. Adeyanju (2008) posits that it characterizes the similarity of features of successive lines in poetry, although it can be applied to other texts where there is deliberate manipulation of linguistic resources to achieve beauty and convey meaning. Parallelism can basically be categorized into two (1) structural and (2) semantic." Cuddon (2013) notes that parallelism consists of phrases or sentences of similar construction and meaning placed side by side and balances each other. Parallel structures and their perceptual prominence undoubtedly invite readers to search for meaningful connections between them. Parallelism has patterns of additional regular elements of the language; it throws searchlight on parts of a text. Parallelism is very pervasive and popular in oral literature genres like proverbs,

panegyrics, elegiac poetry, tone riddles, drum texts, etc. because similar ideas are put side by side.

2.3. Irony and Contrast

To Childs & Fowler (2006, p. 123) "An irony is a mode of discourse for conveying meanings different from, and usually opposite to the professed or ostensible ones." Irony, normally fall into two main categories: (a) situational and (b) verbal. Irony effectively exploits the difference and distance between words or events and their contexts. In Irony and Contrast, the actual intended meanings are the opposite of their literal meanings. There is a contradiction, discrepancy or contrast between what is implied and what is real. It may refer to the oppositeness of things, events or issues as seen in ungratefulness.

3. Proverbs

Proverbs are brief and witty sayings that embody general truths or principles and ways of life based on people's past experiences. Proverbs are the mirror to African worldview, thought, philosophy and indigenous knowledge, perception, ideology and socio-cultural concepts. Proverbs portray the wits, intellect, environment and the sociocultural and political experiences of African. Proverbs' usage depicts one's communicative competence in Akan indigenous communication. Speakers who employ proverbs in appropriate socio-cultural contexts, display their communicative competence in the society (Agyekum, 2016; Finnegan, 2012; Okpewho, 1992; Yankah, 1989). The manner in which proverbs are cleverly and aesthetically interwoven into highlife enriches the song's communicative functions and the artistes' creativity. Akan proverbs are significant, reliable, indispensable and aesthetic devices that embellish speech and used as verbal indirection to handle face-to-face communication.

The use of proverbs and stylistic devices in this paper foregrounds the value of language and culture and how expert speakers handle face-threatening acts. African literary scholars like Finnegan (2012); Hussein (2005), Oluwole (1997) and Ssetuba (2002), place proverbs at the apex of oral communication. Oluwole states that in Africa, "proverbs are the analytic tools of thought, when thought is lost, it is proverbs that are used to search for it" (1997, p. 100). Ssetuba avers that in Africa "The proverb is regarded as a noble genre of African oral tradition that enjoys the prestige of a custodian of a people's wisdom and philosophy of life." (2002, p. 1) Akans are strongly attached to their proverbs because their actions and inactions sometimes emanate from the proverbs that are instantly evoked (see Finnegan 2012). Ampofo Agyei thus intersperses his highlife song, *Saa na onipa teɛ*, on ungratefulness with proverbs and other stylistic devices. Let us proceed with a couple of Akan proverbs on ungratefulness before the song text is analysed.

3.1 Akan Proverbs on Ungratefulness

Appiah *et al*., (2000, p. 214-2150) listed 5 Akan proverbs on ungratefulness, and they are:

1. *Bonniayɛ, di deɛ woadie, na worenni adi bio.*

'Ungrateful person, eat what you have already eaten, as you will not get any more.'
(Lack of gratefulness discourages the donor.)
2. *Bonniayɛ ne nyaatwom ne dinsɛ eyɛ ahenasa.*
'Ingratitude, hypocrisy and calumny are triplets.'
(Vices that create false impression are equally bad.)
3. *Bonniayɛ nua ne Kaedabi*
An ungrateful person's sibling is Think-of-the-future.
4. *Bonniayɛ teɛ s Kumawu Koterefeni.*
'Ungratefulness is like the Kumawu Koterefeni.'
5. *Bonniayɛ fo ɔdidi ntɛmntɛm na wapepa n'ano.*
'An ungrateful person eats fast and wipes his lips.'
(An ungrateful person tries to hide his obligation to his benefactor.)

In one of Alex Konadu's song, he states as follows:

Onipa a ɔnni *ayɛ* no ɔte sɛ akokɔ, wadidi awie no na ɔde n'ano atwitwiri fam'.
'An ungrateful person is like a fowl, when it has finished eating, it wipes its beak on the floor to indicate that nothing has been eaten.'

3.2. Comments on the proverbs on ungratefulness

Proverb 1 warns the ungrateful person that it may be his last offer since the donor would be fed up with him. The second proverb considers ingratitude, hypocrisy and calumny as triplets since none of them is acceptable in the Akan socio-cultural set up. Proverb 3 is a sarcasm where ungratefulness is a sibling of the concept of *kae da bi,* 'remember the future'; it admonishes ungratefulness. The expression can pragmatically refer to the past offer the beneficiary did not appreciate. It can warn the ungrateful person that he will forfeit any future assistance. The polysemous word *kae* can mean 'note, remember, remind'; it draws and directs (a directive speech act) the addressee's attention to very important issues that can reoccur in future.

Proverb 4 relates to a historical Chief Koterefeni from Kumawu in the Asante region of Ghana. He was rescued from captivity in the war against Domena but he later killed his rescuer, fearing that he would boast of his doings. The proverb is used when someone rewards a benefactor with treachery (Appiah *et al.*, 2000, p. 215). The legendary Kwasi Mahuwo wholeheartedly served mankind but when he died nobody buried him. He nearly got decomposed until someone pulled him with *kokora,* 'a thorny rope' into the bush and animals preyed on his corpse. There are similar historical proverbs on ungratefulness beyond this paper's scope. Proverb 5 compares an ingrate with the chicken. According to Akan worldview the most ungrateful bird is the chicken; it never gets satisfied. After eating, it wipes its beak on the floor to indicate that nothing has been eaten. The proverb has a first part that states the analogy *nipa a* ɔnni *ayɛno,* ɔte*ɛ s akok*ɔ'ungrateful person is like a fowl; the simile is *X te sɛ Y*,'X is like Y.'

3.3. Akan Ethnographic situations that indicate Ungratefulness

Akans treasure gratitude and feels offended when people become ungrateful; especially, in funerals, marriage, religious activities, business, etc.

(a) Funerals

Every aspect of Akan funerals demands appreciation. Mourners expect the bereaved families to welcome them, ask of their mission, and give them the deserved courtesies. If bereaved families fail to welcome and thank mourners for their donation[5], and attendance, it is ungratefulness. Until quite recently where people use social and traditional media, the bereaved family had to travel to places to thank the mourners; failure to do all these amounted to ingratitude. The implication is that the ungrateful person is first and foremost not cultured. Again, people will note it down and refuse to assist him/her in future.

(b) Ungratefulness among Couples

Traditionally, ungratefulness ensued when wives did not appreciate parcels of land, cocoa farm, valuable gifts and things their husbands gave to them and their families. Agyekum (2011) recorded that a wife had to send an entourage from her family to thank her husband and his family early in the morning, a day after the gift.

(c) Other Ethnographic Situations

Apart from the instances discussed in (a) and (b) above where Akans can predict gratitude and ungratefulness, there are other ethnographic contexts where ungratefulness is recorded. These include not: (1) thanking the traditional jury after proven innocent at an arbitration (2) sending your vow to a deity or traditional priest after spiritual assistance, (3) visiting a pastor to thank him after spiritual healing/assistance, and (4) sending gifts to your master/ mistress after completing your apprenticeship. When apprentices like seamstresses, tailors, drivers, hairdressers, etc. complete their apprenticeship, they must send drinks, gifts, parcels and some money to their trainers. The Akans call it *tiri nsa*, 'literally, 'head drink', a token that will immerse the apprentices to be independent after training. The trainer would then bless the apprentices to start their trade; an apprentice who fails to do this would be unsuccessful in future.

In borrowing, if the debtor fails to settle the debt early or refuses repayment, s/he has ignored the assistance given during the stressful times. If the repayment tends into conflict, quarrel or litigation, such behaviours amount to ungratefulness. In the Akan collectivist culture, people would not take any legal suit but mark the person as ungrateful and uncultured. Let us now look at Ampofo Agyei's song on ungratefulness.

4. The Song, *Saa na Onipa Teɛ Ni?* Is that how human beings are?

The song below was composed by the *Kumapem Royals Band*, led by Akwasi Ampofo Agyei in 1982. The record was done by Billy Ankra Foundation; it is 7.41 minutes. The Akan text are placed on the left and the English translation on the right.

Saa na Onipa Teɛ Ni?	Is that how a person is?	
1. Eee Saa na onipa teɛ nie?	Ee is that how a person is?	1

5 A donation is any amount of money paid by a mourner to the bereaved to defray some of the funeral expenditure.

Eee Saa na Onipa teɛ ni?	Ee is that how a person is?
Onipa ayɛ yie sua oo	A person's gratitude is scanty
Eee Saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Onipa ɔnni nkaeɛ o	A person has no remembrance
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee Is that how a person is?
Aa aa- a	Aa aa-a
Nanso adidi daa na ɛyɛ o	But eating on daily basis is the best
Eeen saa na onipa teɛ ni?	Ee! Is that how a person is?
Ano a yɛ de gye bosea bi	The mouth used in borrowing
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee! Is that how a person is?
nyɛ no ara na yɛ de tua	Is not the same in repayment
Eeen saa na onipa teɛ ni?	Eee! Is that how a person is?
Nanso Akura se dabi o biem	But the mouse says next time
Eeen saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Aboa Akura, se da bi o biem	But the Mouse says next time
Eeen saa na onipa teɛ ni?	Ee is that how a person is?
2. Na me de woanya me fo a,	If you have gotten me cheap
Eeen saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Na me de woanya me fo a,	If you have gotten me cheap
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Aaa –Aa	Aaa- Aa
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Deɛ ɔbɛ tumi woɔ wɔ do	Your controller is afar
Eee saa na onipa teɛ ni?	Ee is that how a person is?
Me de woafa me fo a,	If you have taken me cheap
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Deɛ ɔbɛ tumi woɔ wɔ do	Your controller is afar
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
nn de woahyia aboa	For today you have met a beast
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Na ɔkyena wobɛ hyia onipa	And tomorrow you will meet a person
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Na ɔkyena wobɛhyia onipa	And tomorrow you will meet a person
3. Me ara me Manigya	My own manager
A. K. Brobbey na ɔkae	It is A. K. Brobbey who said
ɔse onipa ɔnni ayɛ	He says man is ungrateful
ɛwɔ asaase yi so	On this earth
Nana Bonsu a ɔyɛ Benim Dikuro	Nana Bonsu, Chief of Benim
Nana se, woyɛ nnipa papa a	Nana says if you are kind to people
Akyire yi no bɔne na wɔ de da woɔ asɛ	Later on they repay you with evil

Watɔ nkyene akyɛ	He has bought salt as a gift
Nanso mako na yɛ de da n'aseɛ	But he is thanked with pepper
4, Wo na wabɔ dwe rewaeɛ	It is you whose chin is broken
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Sɔ mu na mempɛ ahoma memmra,	Hold it while I find a string
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Na memmɛ kyekyere no kama mma woɔ a	To tighten it nicely for you
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
ɛnna adane me amanehunu yi oo	And it has turned to be my suffering
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Aa Aa	Aa Aa Aa
Saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
nna adane me amanehunu yi oo	And it has turned to be my suffering
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Woamma ntɛm a, meregyae mu	If you delay I will stop holding it
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Woamma ntɛm a, meregyae mu	If you delay I will stop holding
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Eee sɛ woamma ntɛm a, meregyae mu o	Eee if you delay I will stop holding it
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Wei deɛ me na	As for this, it is I
Mepɛ me ho asɛm	I have created the problem
Aa Akwasi ee	Aa Akwasi ee
Eee woama nt m a, meregyae mu	Eee if you delay I will stop holding it
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
5. Papa akatua ne bɔnɛ ooo	The wages of kindness is evil
Me na mepɛ me ho asɛm a	It is I who want problems
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Papa akatua ne bɔne a,	The wages of kindness is evil
Bɛdɛ ayɛ yie	The thanking of the palm sack
Ne sumina so	Is the refuse dump
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Onipa yɛ bonniayɛ dodo	Man is too ungrateful
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Nkrampan nam dua ho	The parasite clings onto the tree
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Nkakrankakra na ɔnya k duru soro a,	If it gradually gets to the tree top
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Na wagye soro ak nt n	It monopolises the tree top
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?

Aa- Aaa –Aaa
Eee saa na onipa teɛ ni?
Afei de na ne wer afiri woɔ o
Eee saa na onipa teɛ ni?
Saa na onipa teɛ oo oo
Eee saa na onipa teɛ ni?
Yiee saa na onipa teɛ ni?
Saa na onipa teɛ oo!
Eee saa na onipa teɛ oo
Eee saa na onipa teɛ ni?

6. Aaa saa na onipa teɛ
Eee saa na onipa teɛ ni?
hia biribi firi wo hɔa
Eee saa na onipa teɛ ni?
nne na akor ɔkorɔ nko ara
Eee saa na onipa teɛ ni?
Sɛ ɔhia woɔ mmoa a,
Eee saa na onipa teɛ ni?
ɔde anobrɛ brɛ nko ara
Eee saa na onipa teɛ ni?
Na sɛ wonya boa no a,
Eee saa na onipa teɛ ni?
nya yɛ yie a,
Eee saa na onipa teɛ ni?
Afei deɛ na ne werɛ ɔfiri woɔ oo
Eee saa na onipa teɛ ni?

7. Barima Kwasi Adu ee
Eee Biretuo ba
Eee saa na onipa teɛ ni?
Mpirim na firi
Eee saa na onipa teɛ ni?
ɔse onipa mama wɔ hɔ yi
Eee saa na onipa teɛ ni?
Ne ho as m teɛ s krasii
Eee saa na onipa teɛ ni?
ɛsɔ fam a, na retr tr
Eee saa na onipa teɛ ni?
ɔpapa anwu a,
Anka ɔnnim
Eee saa na onipa teɛ ni?

Aa Aa Aa
Ee is that how a person is?
Then he forgets about you
Ee is that how a person is?
Ee is that how a person is
Ee is that how a person is?
Ee is that how a person is?
That is how a person is!
Ee is that how a person is
Ee is that how a person is?

Aah is that how a person is.
Ee is that how a person is?
If he needs something from you
Eee is that how a person is?
Then he pampers you
Eee is that how a person is?
If he needs your help
Eee is that how a person is?
He uses sugarcoated words
Eee is that how a person is?
But if you finally help him
Ee is that how a person is?
If he eventually prospers.
Ee is that how a person is?
Then he forgets about you
Ee is that how a person is?

Barima Kwasi Adu ee
The child of the Bretuo clan
Ee is that how a person is?
It is Mpirim where he comes from
Eee is that how a person is?
He says as for a dignitary
Eee is that how a person is?
News about him is like kerosene
Eee is that how a person is?
When it drops to the floor it spreads
Eee is that how a person is?
If his father has not died
He would not have known
Ee is that how a person is?

Kofi Owusu anwu a,	If Kofi Owusu had not died
Anka ɔnnim oo	He would not have known
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Agya anwu a,	If father had not died
Anka ɔnnim	He would not have known
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Saa na onipa teɛ?	Eee is that how a person is?
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Aaa saa na onipa teɛ ni	Aa is that how a person is?
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Agya ee Nana ɔsɛe Bonsu e	Father ee! Nana ɔsɛe Bonsu
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
se onipa nni ayɛ koraa	He says man is not grateful at all
Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?
Eee saa na onipa teɛ ni oo?	Eee is that how a person is?

4.1 Stylistic Analysis of the Song

The song has 136 lines and 7 stanzas, and the major stylistic devices discussed are *repetition, parallelism, irony* and proverbs. We will subject the text to thematic analysis of ungratefulness and human behaviour.

4.1.1. Repetition and Parallelism

Repetition and parallelism are represented by the title of the song *Saa na onipa teɛni?* Is that how a person is? It appears 65 times in 136 lines in different syntactic forms featuring 47.79%. In the last stanza, lines 127-136 repeat the title in parallel forms. It is only lines 132 and 134 that are varied. The composer employs repetitions and parallelisms to strengthen the main theme of ungratefulness by asking a rhetorical question *Saa na onipa te ni?* 'Is that how a person is?' The repetition of the rhetorical question implies that the composer does not understand why human beings are ungrateful. His response draws analogies from human beings, the ecology and environment using flora and fauna. People may behave soberly when in need, and later show levels of ingratitude.

Examples of parallelism in the text are:

ɛnnɛ deɛ woahyia aboa	For today you have met a beast
Na ɔkyena wobɛ hyia nipa	And tomorrow you will meet a person

This is a semantic parallelism; in line (30), we have the temporal deixis today, which contrasts with tomorrow in lines 32 and 34; while the NP in the object position beast (line 30) contrasts with person (lines 32 and 34). The syntactic structure is identical and the verb *hyia*, 'to meet' has two aspectual forms: (a) perfect, 'have' and (b) future. The two forms pragmatically imply that one would be judged in the future by his/her past behaviour. The animal in line (30) may not recollect your action, but the human being may remember and withdraw from you.

4.1.2. Contrast and Irony

The various kinds of ungratefulness depicted by mankind are listed in the various verses and lines. The lines are made up of semantic parallelism, irony and contrast as below.

Nana se, woyɛ onipa papa a,	Nana says if you are kind to people	40
Akyire yi no bɔne na ɔde da wo aseɛ	Later on he will repay with evil	41
Watɔ nkyene akyɛ	He has bought salt as a gift	42
Nanso mako na y de da n'aseɛ	But he is thanked with pepper	43
4. Wo na wabɔ dwe rewaeɛ	It is you whose chin is broken	44
Sɔ mu na mempɛ ahoma memmra, na	Hold it while I find a string	46
Memmɛ kyekyere no kama mma wo a	To tighten it nicely for you	48
Eee saa na onipa tɛe ni?	Eee is that how a person is?	

In these lines, human beings are contrastive and ironical, where positive behaviour is paid with negative ones. The contrasts are between kindness and evil/wickedness (lines 40 and 41), salt (sweet) and pepper (hot), in lines 42 and 43. The composer expects that if one buys salt for you, you should reciprocally thank him nicely or be aloof. In the ingratitude in lines 44-48, the needy is not availing himself, but rather putting pressure on his benefactor to hurry up, else he will give up.

Ampofo Agyei emphasises that human behaviour is contrastive and ironical; kindness is repaid with wickedness, and this prevails abundantly in life. He therefore poses the question, is that how human beings are? The artiste is actually shocked by human behavior, especially when people have morals and conscience to behave appropriately. Let us look at this:

Papa akatua ne b ne a,	The wages of kindness is evil	70
Bɛdɛ ayɛ yie	The thanking of the palm sack	71
Ne sumina so	Is the refuse dump	72
Eee saa na onipa teɛ ni?	Ee is that how a person is?	73

The contrastive proverbs in lines (70-73) are that one expects kindness to be reciprocated with kindness, but the reverse about human behaviour baffles Ampofo Agyei.

Lines 93-106 comment on another level of ungratefulness backed by the recurrent rhetorical question 'Eee is that how a person is? The statements are ironical because the expected positive responses to positive stimuli (94-100 below) are rather negative in line 104, where people forget about the past, as seen below.

Eee saa na onipa teɛ ni?	Eee is that how a person is?	
ɔhia biribi firi wo hɔa	If he needs something from you	94
ɛnneɛ na akor kor nko ara	Then he pampers you	96
Sɛ hia wo mmoa a,	If he needs your help	98
ɔde anobrɛbrɛ nko ara	He uses sugarcoated words	100

Na sɛ wonya boa no a,	But if you finally help him	102
ɔnya yɛ yie a,	If he eventually prospers	103
Afei deɛ na ne werɛ afiri wo oo	Then he forgets about you	104
Eee saa na onipa teɛ ni?	Ee is that how a person is?	

People are persuasive when they need assistance; when they get it, they despise you and this is ungratefulness. Out of disappointment about human behaviour, Ampofo Agyei said *Onipa y bonniayɛ dodo*,'Man is too ungrateful' in line 74.

There are issues of ungratefulness relating to dignitaries who help many people but when they are in trouble, people paint negative pictures about them. Let us look at these lines:

ɔse onipa mama wɔ hɔ yi	he says as for a dignitary	113
Ne ho asɛm te sɛ krasii	News about him is like kerosene	115
Eee saa na onipa teɛ ni?	Ee is that how a person is?	

The above metaphor of poured kerosene indicates that people will spread the negative news about these people very fast and wide. The ungrateful people will forget about the dignitaries' benevolence to the society.

4.1.3. Proverbs

The song text is imbued with some Akan proverbs touching on ungratefulness from lines, 8-14.

Nanso adidi daa na ɛyɛ o	But eating on daily basis is the best	8
Ano a yɛde gye bosea bi	The mouth use in borrowing	10
ɛnyɛ ɛno ara na yEde tua	Is not the same in repayment	11
Nanso akura se dabi o biem	But the mouse says next time	14

In Line 8, the ingrate should reflect that appreciative people always get what they want. Lines 10 and 11 state ungratefulness in borrowing and repayment, whereas in line 14, the Mouse is unhappy for non-appreciation and swears not to help in future.

ɛnnɛ deɛ woahyia aboa	For today you have met a beast	30
ɔNa kyena wobɛhyia nipa	And tomorrow you will meet a person	32

In lines 71 and 72, the ungratefulness is marked by the Akan proverb.

Bɛdɛ ayɛyie	The thanking of the palm sack	71
Ne sumina so	Is the refuse dump	72

This proverb makes reference to an improvised carrier bag in the farm used especially when farmers get booty like animals, foodstuffs, fruits, mushroom, etc. They carve a temporary carrier

bag called *bEdE*, out of palm fronds. On arrival home, they remove the content and dump the bag to the refuse; this is ungratefulness. The analogy is that many benefactors are neglected or maltreated instead of appreciating their assistance. Ungratefulness is further exemplified by the following aphorisms:

Onipa yɛ bonniayɛ dodo	Man is too ungrateful	74
Nkrampan nam dua ho	The parasite clings on the tree	76
Nkakrankakra na ɔnya kɔduru soro a,	If it gradually gets to the tree top	78
Eee saa na onipa teɛ ni?	Ee is that how a person is?	79
Na wagye soro akɛntɛn	It monopolises the tree top	80

*Nkrampan i*s a 'climbing parasite plant', usually found on top of trees. *Nkrampan* climbed to the top through the magnanimity of the tree. Then, it forgot its benefactor and decided to monopolise and control the top. Ampofo Agyei is baffled, and he repeated the parallel lines to substantiate ungratefulness in lines 81-93. The repetition and parallelism highlight the main theme of ingratitude as perceived by the Akans.

Conclusion

This paper has discussed the Akan concept of ungratefulness using one song by a renowned highlife artiste, Ampofo Agyei. This paper has stressed that to understand African folksongs, especially Ghanaian highlife and their lyrics, one must have a deeper insight into the indigenous language and culture of the people and the artistes. We emphasize the lyrics but not on the musical analysis considering the overall interpretation-intersection of a highlife lyric that focused on the contextual aspects of ungratefulness. Besides, this chapter further stipulates that in every piece of oral artiste's work, there is a strong link between ethnographic context and text.

We subjected the song *Eee saa na onipa teɛ ni?* 'Ee is that how a person is? to stylistics analysis concentrating on the lexicon, semantics and pragmatics of the text. Notwithstanding these, our main analytical tool was the use of repetition, parallelism, irony and proverbs. The title Ee is that how a person is? appeared 65 times in 136 lines in different syntactic forms featuring 47.79%. The artiste employed this mode to focus on the ungratefulness of people, by using a rhetorical question as the title and theme.

Also, Ampofo Agyei illustrated people's ungratefulness with analogy from the environment, using flora and fauna as metaphors to represent human behavior. An example is line 14 that states as follows: *nanso akura se dabi o biem*, 'but the mouse says next time' to comment on how the ungrateful person should think of the future. In lines 76 and 78 the *nkrampan* 'climbing parasite plant' depicts high level of ungratefulness when those who have been assisted rather turn against their beneficiaries.

Irony and proverbs were prominent in the text, and the artiste used these stylistic devices again through parallelism and repetition, we noted some Akan proverbs on ungratefulness. Furthermore, we outlined that ungratefulness as a human behaviour is prevalent in ethnographic

situations such as funerals, religion, in marriage and industry. We argue that ungratefulness is the reverse of gratitude, which involves a belief in or an awareness of, one's dependence on others, and this is associated with humility. People who are proud fail to apply the reciprocity theory of showing appreciation for the benefits and easily forget about the past. Ampofo Agyei's song is a piece of advice and a didactic tool for the youth, and all the citizenry.

Finally, we would like to clarify that this chapter is a continuation of researches done in ethnomusicology by looking at the strong synergy between music, language and culture. As well, he hope that it has opened the avenue for further research into this area.

Bibliography

- Adeyanju, D. (2008). Season's greetings from a cleric: A stylo-semantic analysis of Pastor Adeboye'snew year compliments. *Papers in English and Linguistics*, *9*, 85–94.
- Agawu, K. (2016). *The African imagination in music*. New York: Oxford University Press.
- Agyekum, K.
  - (2016). The sociocultural concept of ohia, poverty in Akan: Konadu's song nne*E mEk na maba*. *South African Journal of African Languages*, *36*(2), 163–171.
  - (2013). *Introduction to literature* (3rd edn). Agbogda: Adwinsa Publications.
  - (2010). The sociolinguistics of thanking in Akan. *Nordic Journal of African Studies*, *19*(2), 21.
- Agyekum, K., Amuah, J. A., & Wuaku, H. M. (2019). The role of Music in Ghanaian political communication. *Ghanaian Politics and Political Communication*, 233–256.
- Agyekum, K., Amuah, J., & Arhine, A. (2020). Proverbs and stylistic devices of Akwasi Ampofo Agyei's Akan highlife lyrics. *Legon Journal of the Humanities*, *31*(1), 117–144.
- Appiah, P., Appiah, A., & Agyeman-Duah, I. (2000). *Bu me bE: Akan proverbs*. Longmont: Centre for Intellectual Renewal.
- Arnold, I. V. (2013). *Stylistics. The Modern English Language*. Moscow: Flinta.
- Busse, B., & McIntyre, D. (2010). Language, literature and stylistics. In D. McIntyre & B. Busse (Eds.), *Language and Style: In Honour of Mick Short* (pp. 3–14). London: Palgrave Macmillan UK.
- Childs, P., & Fowler, R. (2006). *The Routledge dictionary of literary terms*. New York: Routledge.
- Collins, J.
  - (2006). African guitarism: One hundred years of West African highlife. *Legon Journal of the Humanities*, *17*, 173–196.
  - (1989). The early history of West African highlife music. *Popular Music*, *8*(3), 221–230.
- Cuddon, J. A. (2013). *A dictionary of literary terms and literary theory*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Finnegan, R. (2012). *Oral literature in Africa*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Hussein, J. W. (2005). The social and ethno-cultural construction of masculinity and femininity in African proverbs. *African Study Monographs*, *26*(2), 59–87.

- Manela, T. (2016). Gratitude and appreciation. *American Philosophical Quarterly*, 53 (3), 281–294.
- McAleer, S. (2012). Propositional gratitude. *American Philosophical Quarterly, 49*(1), 55–66.
- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Champaign: University of Illinois Press.
- Nketia, J. H.
  - (1957). Modern trends in Ghana music. *African Music: Journal of the International Library of African Music*, *1*(4), 13–17.
  - (2005). *Ethnomusicology and African music: Modes of inquiry and interpretation* (Vol. 1). Accra: Afram Publications Ghana Limited.
  - (1964). Traditional and contemporary idioms of African music. *Journal of the International Folk Music Council*, *16*, 34–37.
- Okpewho, I. (1992). *African oral literature: Backgrounds, character, and continuity* (Vol. 710). Bloomington: Indiana University Press.
- Oluwole, S. B. (1997). Culture, gender, and development theories in Africa. *Africa Development/Afrique et Développement*, *22*(1), 95–121.
- Roberts, R. C. (2016). Gratitude and humility. In D. Carr (Ed.), *Perspectives on Gratitude: An interdisciplinary approach* (pp. 57–69). New York: Routledge.
- Seneca, L. A. (2011). On Benefits. In *On Benefits*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ssetuba, I. (2002). The hold of patriarchy: an appraisal of the Ganda proverb in the light of modern gender relations. *Cairo Gender Symposium Organized by CODESRIA/ARC, Cairo 7th-10th*.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2015). *Gratitude*. https://plato.stanford.edu/entries/gratitude/
- Wales, K. (2014). *A dictionary of stylistics*. New York: Routledge.
- Yankah, K. (2001). Nana Ampadu, the sung-tale metaphor, and protest discourse in contemporary Ghana. In L. White, S. F. Miescher, S. Miescher, & D. W. Cohen (Eds.), *African words, African voices: Critical practices in oral history* (pp. 227–245). Bloomington: Indiana University Press.
- Yankah, K. (1989). Proverbs: The aesthetics of traditional communication. *Research in African Literatures*, *20*(3), 325–346.

17. "Hurdle the System 'Cause Hate Penetrates Multiculturalism": Reading (Black) Canada in the Work of Maestro Fresh Wes

Francesca D'Amico-Cuthbert.
York University, Canada.

Abstract

In the early 1990s, Wesley "Maestro Fresh Wes" Williams -the "Godfather" of Canadian Hip Hop- released his sophomore album *The Black Tie Affair*, one of the earliest socially conscious Hip Hop albums in Canadian music history. Among the album's many politically minded recordings was "Nothin' At All" which featured a critique of Canadian history, coloniality and anti-Blackness. Historically, Canada's master narrative has incorporated a series of symbols, myths, metaphors and tropes meant to structure the nation as a cultural mosaic and haven from pernicious forms of racial discrimination. The state has often used these inclusive and race-neutral master narratives to suggest that the nation was peacefully settled rather than violently experienced as conquest, enslavement, dispossession, segregation and exploitation.

This article will produce a close lyrical analysis of "Nothin' At All" to suggest that Maestro Fresh Wes used Rap music as a knowledge production location to generate a counter-narrative

of Canada -one that resists the mythology of Canada as racial haven- and (re)imagines this nation building project as a racial colonial regime. In doing so, Maestro demonstrated that these national narratives have been used throughout Canadian history to circulate fictions of race-neutrality, disavow and exclude Black Canadianess, and obscure legacies of anti-Black logics, discourses and practices.

Keywords: Maestro Fresh Wes, Hip-Hop, Black Canadians, racial discrimination.

Introduction

In the late 1980s, Wesley "Maestro Fresh Wes" Williams, rose to fame following the release of his debut Rap album *Symphony in Effect* (1989). Known as the "Godfather" of Canadian Hip Hop, Maestro became the first Canadian emcee to earn a gold single (after selling 50,000 copies of his recording "Let Your Backbone Slide") and reach number one on The Record's singles chart (LeBlanc, 1998). Following the success of his first album and winning Canada's first ever Juno Award for Rap Recording of the Year in 1991, Maestro began creating music that was more socially conscious in its messaging. In 1991, Maestro released his sophomore album *The Black Tie Affair* on Attic/LMR Records. Produced by Peter & Anthony Davis, and Main Source's DJs K-Cut and Sir Scratch, *The Black Tie Affair* peaked in the twentieth position on the Canadian RPM Albums Chart (RPM Weekly, 1991). When asked about the meaning of the title, Maestro stated:

> Black symbolizing Black people and Tie for the unity amongst Black people -you know, it was more of [a] social commentary record-. That's also why it was important to have so many guest features and collaborations with others in the Black community on the record. (Carleton, 2020)

Among the album's many politically minded recordings was "Nothin' At All" (featuring vocalist George Banton), one of the first Canadian Rap records to provide a re-reading and counter-narrative of Canadian history.

This article will engage in a close lyrical analysis of the recording "Nothin' At All" in an attempt to provide a reading of Canadian history that centers Black experiences and generates a far more nuanced rendering of the national narrative. This article argues that through the genre of Rap music -a Black form of cultural production first developed in the United States- Maestro Fresh Wes prioritized a set of subjectivities that have since mapped out, displaced, fractured, contested, and clarified our understandings of Canadian history. Historically, Canada's master narrative has incorporated a series of symbols, myths, metaphors, and tropes meant to structure the nation as a cultural mosaic and haven from pernicious forms of racial discrimination. These inclusive and race-neutral master narratives have been intimately linked to whiteness as a cultural norm to suggest that the nation was peacefully settled rather than violently experienced as conquest, theft, enslavement, violent dispossession, segregation, exploitation, and trauma. As a result, these master narratives have materialized as a fiction that the modern Canadian nation-state has been constituted from peaceable relations and a natural sameness.

This article argues that the cultural work of Maestro Fresh Wes provides listening audiences with an alternative narrative of the nation – one that resists the mythology of Canada as a racial haven and instead (re)imagines this nation building project as a racial-colonial regime. While Black Canada has often been framed as routed through instead of rooted in the nation, Maestro Fresh Wes used counter-narrative to remind listeners that Black Canada has a traceable past that has been central and necessary to the making and meaning of the nation. To read "Nothin' At All" in an intimate manner is to place race -and Blackness- at the center of our understanding of Canada and how national narratives have been constructed to disavow stories of Blackness in favour of particular nation-building initiatives. In this recording, Maestro Fresh Wes challenged Canadian practices of story-making by rendering visible a history of Canada that is heterogeneous, contestational, and in many instances, purposely invisible, unrecognizable, and seemingly unknowable. In the making of this recording, Maestro Fresh Wes critiqued the power of master-narrative and prioritized Rap as a space of knowledge production to insist upon a reconsideration of Canadian history that unveils Canada's ongoing coloniality and its histories of dehumanization, struggle, disempowerment, and anti-Black logics, discourses, and practices. Maestro Fresh Wes' cultural work is but one space where Black Canadians have produced alternative readings of the nation to expose the complexities, exclusions, and fictions that have long been used to purposely conceal and deny otherness and obscure legacies of domination and settler colonialism.

This article engages in a close reading of Maestro's recording "Nothin' At All" to demonstrate how Rap music -functioning as counter-narrative- offers audiences an alternative reading of the nation and unveils the power of story to submerge the true power relations at play. This article begins by detailing how Maestro's recording "Nothin' At All" centered Black geographies, and in doing so reconsidered Canada's dominant national narrative which has long framed Canada as a racial haven. By interrogating the myths, metaphors, symbols, and tropes of Canada, Maestro disrupted Canada's master narrative and alerted audiences to a national history rife with colonial violence and instances of historical and contemporary dehumanization and trauma. The article then explores how Maestro produced a critique of the modern nation state and its policies to connect Canada's history of anti-Blackness to late twentieth century anti-Black logics, values, and exclusionary practices. This section calls attention to how Canada has used state sanctioned discourses and policies to conceal the social relations of domination at play while simultaneously crafting a picture of the nation as one constituted by a supposed cultural openness. This article concludes with Maestro's critique of national iconography and how stories of Canadian excellence are intimately tied to -and reproduce- narratives of citizenship and belonging. By reflecting on the representations of Black Canadian figures across the historical record, Maestro uses Rap music to comment on the power of Canadian media to continually circulate anti-Black logics.

Verse 1: Deconstructing the Canadian Master Narrative

From the outset of his recording, Maestro introduced listeners to the power of narrative to frame and obscure the story of a nation. In his first verse, Maestro invited audiences to

re-consider the dominant national narrative of Canada which often characterizes the country as a refuge from anti-Blackness. Maestro began by rapping, "as we scan this land that we live in is plagued with racism/ C-A-N-A-D-A/ Canada I'm watching it decay every day" (Maestro Fresh Wes, 1991, 0:16). Here, Maestro deployed Rap lyrics to alert audiences to a counter-narrative. Historically, Canada has overwhelmingly been narrated as a haven, that is, a nation free of toxic race relations, racial and settler colonial violence, and oppression (Hepburn, 1999). While this narrative has been sustained through histories of the Underground Railroad and symbols such as the North Star Myth which mythologized Canada as 'freedom's land,' David Austin (2010) reminds us that Canada was also a slaveholding nation that used enslavement as a mode by which to oppress and dehumanize those racialized as Black. Sharon A. Roger Hepburn and Afua Cooper maintain that for the vast majority of Black Canadians, their experiences have been rife with discrimination, segregation, poverty, and oppression over many generations (Hepburn, 1999; Cooper, 2006). Through Maestro's lyrics, audiences are immediately informed of an alternative reading of Canada as well as a challenge to the nation's prevalent master-narrative.

By reading Canada's histories, mythology, symbols, and discourses with Blackness at the center, Maestro's recording "Nothin' At All" has produced what Katherine McKittrick has theorized as Black geographies. McKittrick (2002) argues that geography materially structures, marks, and spatializes difference to regulate how identities are rationalized, organized, included, excluded, and regulated within limited borders and regions. In this process, geography is often imagined as real and transparent, however, the introduction of Black geographies makes plain that geography is not obvious and tangible. Rather, Black geographies, which are experiential and material realities, offer a series of narrative and material locations that map out, displace, fracture, contest, and clarify our understandings of experience, space, and place-making. McKittrick (2002) maintains that Black geographies bear witness to "stark absences" (pp. 29-31). In the case of Maestro's recording, his lyrics rendered visible a set of subjectivities of Blackness that forced audiences to (re)imagine heterogeneous, alternative, contestational, invisible, supposedly unrecognizable, and seemingly unknowable geographies of (Black) Canada. The Black geographies that Maestro has outlined clarified how anti-Black racism has structured space and life experiences and given a materiality to what Black Canadians have lived through. McKittrick (2002) argues that when these human geographies are then layered overtop physical geographies -as in the case of Canada- scholars can uncover that which is beneath and beyond the landscape.

Historically, Canada's master narrative has worked to obscure histories of dehumanization, struggle, and disempowerment in favor of an image of the nation as refuge. This favourable narrative of Canada has been generated by and sustained through stories of the Underground Railroad and the North Star Myth. These narratives point Canadians to the period prior to the American Civil War when thousands of enslaved African Americans followed the North Star in the sky on the Underground Railroad -a network of secret and hidden routes and safe houses established in the United States- to journey toward freedom with the help of allies and abolitionists (Hepburn, 1999; Bakan, 2008). Barrington Walker (2017) contends that the story of the Underground Railroad has long been deployed to narrate Canada as the "Promised

Land" (pp. 197, 202). While this phrase -a biblical reference- was initially circulated by African Americans to liken themselves to Hebrew slaves who sought their deliverance from Egyptian bondage, it has since been mobilized by the Canadian state as part of the nation's favourable self-image (Walker, 2017). This narrative of Canada as "Promised Land" has been used to mythologize and structure the perception of the nation as a haven from slavery and the pernicious forms of racial discrimination characteristic of the United States' history of enslavement and Jim Crow segregation (Walker, 2017). Katherine McKittrick (2007) maintains that in the retelling of the Underground Railroad, Canada is therefore narrated and historicized as a helpful, generous, and impartial nation.

Scholars maintain that the myths, metaphors, symbols, and tropes of Canada as racial haven have also been intimately linked to whiteness as a dominant and cultural norm. Abigail B. Bakan (2008) argues that while the nation has been framed as a race-neutral and inclusive promised land, Canada has long been a contested arena of class and racialized interests marked by a culture of hegemonic whiteness. Barrington Walker (2017) suggests that in this presentation of the nation as a racial haven, the state has also benefitted from the production of Canada as *terra nullius*, or "nobody's land"; a logic that the state has used to justify claims that territory may be acquired by a state's occupation of it (pp. 202-203). Andrew Baldwin, Laura Cameron, and Audrey Kobayashi (2011) maintain that the conflation of the two has manifested in the myth of the 'Great White North' which has consistently been invoked to circulate a sense of national identity that is closely linked to the metaphor of nature's untouched innocence. Not only does this notion assert the dominance of whiteness as a cultural norm, but it also suggests that this wilderness is open for occupation. This narrative assumes a fantasy that Canada was peacefully settled rather than violently colonized through conquest, theft, dispossession, and cultural trauma. This kind of mythmaking translates into images of Canada as an open snow-covered wilderness with forests and lakes where racialized populations -namely Indigenous and Black communities- seldom appear on the settler landscape (Baldwin, Cameron, and Kobayashi, 2011). Throughout Canadian history, these images have circulated in everything from high art (as in the work of the *Group of Seven*) to Canada's everyday material culture (such as the wilderness images that circulate on Canadian banknotes).

Scholars maintain that the violence of this white settler mythology lies in the nation state's capacity to frame whiteness as homogenizing and fundamental to the systems and symbols of Canadian representation and knowledge production while erasing histories of colonization, dispossession, and land theft. The "Great White North" is so influential that it permeates the symbolic register and provides a foundation for thinking through the national imaginary and notions of difference and sameness -often promoted through the policy of Canadian multiculturalism discussed in subsequent paragraphs- (Razack, 2002; Baldwin, Cameron and Kobayashi, 2011; Austin, 2010). The result of the spatial production of this racial myth has long been a narration of Canada that idealizes and naturalizes geography; functions to consolidate land; and justifies oppressive social relations (Baldwin, Cameron, and Kobayashi, 2011). Central to this racial thinking is the practice of excluding and rendering absent Indigenous and Black communities from the land, and by extension, disavowing Canada's histories of coloniality, conquest, dispossession, displacement, genocide, slavery, and exploitative labour relations (Razack,

p. 2002; Baldwin, Cameron, and Kobayashi, 2011). Barrington Walker (2017) argues that to excavate the history of Black Canada requires situating these narratives within a broader arc of white settler colonialism and the territorial dispossession of Indigenous peoples. Walker (2017) maintains that while African Canadians were not the architects of the Canadian settler state, scholars must also consider the nature of Black Canada's relationship with the racialization of space under settler colonialism.

In "Nothin' At All," Maestro (1991) began deconstructing Canada's prevalent master narrative of a white racial haven by alerting audiences to the nation's history of vigilante violence. In his recording Maestro rapped, "We got to redeem ourselves from shame / By removing our stains of the chain on the brain / We got to roll with force / Cause the Klan also move in the Great White North" (Maestro Fresh Wes, 1991, 0:33).

Allan Bartley (1995) and Anthony Waldman (2017) argue that beginning in the first half of the 1920s, the American Ku Klux Klan (KKK) -a white supremacist terrorist hate group- began expanding their operations into Canada in the provinces of British Columbia, Saskatchewan, and Manitoba. By 1923, just as the organization was reaching its peak in the United States, the Klan arrived in Ontario (the region from which Maestro identified with). Two years later, Klan recruitment began to rise, and the organization decided to establish its first registered provincial chapter. Scholars maintain that the Klan had the strongest appeal in southwestern Ontario where a large number of African Americans (and their descendants) settled after fleeing the United States along the Underground Railroad (Bartley, 1995). That said, Allan Bartley (1995), Anthony Waldman (2017) and James M. Pitsula (2013) also suggest that the Klan was most successful in Saskatchewan where white supremacists helped defeat Liberal Premier Jimmy Gardiner in 1929 -a leader whose political platform included a series of anti-Klan statements-.

Like their American counterparts, the Saskatchewan and Ontario Klan generated rhetoric and practice that actively targeted Black, Catholic, Jewish and immigrant communities. As Canadian representatives of the Klan, members argued that it was their so-called duty to preserve Canada's "Britishness" and "Protestant" identity (Bartley, 1995; Waldman, 2017; Pitsula, 2013). Constance Backhouse (1999) argues that unlike the American Klan, Canadian members distinguished themselves by including a maple leaf symbol (from the Canadian flag) opposite the KKK's cross insignia on their white robes.

In addition to historical instances of anti-Blackness and white supremacist vigilante violence, Maestro used hist recording to highlight contemporary evidence of the ongoing circulation of anti-Black ideology. In the lyrics of "Nothin' At All," Maestro (1991) drew attention to the career of Dr. John Philippe Rushton, a Canadian psychologist working in the Department of Psychology at the University of Western Ontario until his death in 2012 (Department of Psychology, 2020; Edwards, 2019; Faculty Profile, 2003).[1] While Rushton published on a va-

1 Dr. John Philippe Rushton was made full professor in the Department of Psychology at the University of Western Ontario in 1985. Over the course of his nearly forty-year career he also taught at York University (1974-1976) and the University of Toronto (1976-1977).

riety of topics in the field of personality and individual differences, Rushton (1995) became known to the general public and scientific community through his use of r/K selection theory in his published work in 1984 and then later in his 1995 text *Race, Evolution, and Behavior.* In his research across the 1980s and 1990s, Rushton argued that race was a supposedly valid biological concept, and he maintained that racial differences in IQ, law abidingness and sexual restraint were partially related to genetic inheritance (Graves, 2002; Fairchild, 1991; Brace IV, 1996). In response to the circulation of these ideas, Maestro (1991) critiqued the power of Rushton's discriminatory ideas when he rapped, "young minds are being mentally crushed and mushed in / Thanks to men like Rushton / And others who want to smother the dream / of a Black mind revolutionary regime" (Maestro Fresh Wes, 1991, 0:24). Maestro's (1991) lyrics prompted listeners to consider how Rushton ideas circulated anti-Black ideology, undermined the development of a pro-Black politics, and harmed the minds of Black Canadian youth.

Maestro's critique of Rushton's scholarship stood alongside the critiques of several American and Canadian scientists who maintained that Ruston's ideas generated harm via public discourse and policy. Scientists maintained that Ruston's research was deeply flawed and ethically problematic given its racist associations. Rushton's work linked the concept that racialized groups are concordant with patterns of human ancestry and genetic population structure -an assumption that has not only been rejected by analysis of the human genome, but one that scholars argue powers ongoing systemic racism-. Critics agreed that Rushton's work inaccurately applied an ecological theory to explain the putative differences in parental care and reproductive strategies between racialized groups, a theory that has since been forcefully debunked even as it continues to be misused and promoted by white supremacists, eugenic organizations, and some researchers. Such was the case when Richard J. Herrnstein and Charles Murray (1994) used Rushton's ideas during the American culture wars of the 1990s to rationalize the arguments they made in their text *The Bell Curve: Intelligence and Class Structure in American Life*. In addition to Rushton's ideas, critics also drew attention to his research process as a cause for concern. Along with continuing to conduct flawed studies, at times Rushton pursued his research without receiving the appropriate ethics approval (a matter for which he was censured by University of Western Ontario), and in many instances, his research was funded by the Pioneer Fund, a foundation formed in 1937 to promote eugenicist and racist objectives (Department of Psychology, 2020; Allemang, 2012).

Verse 2: Race, Belonging and the Fiction of Canadian Multiculturalism

In an effort to nuance his reading of Canada as an ongoing racial-colonial regime, Maestro used Rap lyricism in "Nothin' At All" to critique Canadian multiculturalism, a late twentieth century policy that framed the nation as a welcoming mosaic. Jenny Ellison (2015) argues that in the early 1980s, Canadian Prime Minister Pierre Trudeau and his administration actively promoted a pan-Canadian vision of the nation to bolster federalism. This was particularly evident in the authoring of Canada's Charter of Rights and Freedoms; the renegotiation of the

Canadian constitution; the re-naming of Dominion Day as Canada Day (a federal statutory holiday in celebration of the anniversary of Canadian confederation); the adoption of "O Canada" as the official national anthem; and the federal policy of multiculturalism. Beginning in the 1970s, multiculturalism was sanctioned by the state as an attempt to design a unified national sameness around the belief that the nation was constituted from a cultural, racial, and religious mosaic. Scholars maintain that the term 'multiculturalism' is descriptive (in that Canada's diversity is a sociological fact), prescriptive (given its role as a guiding ideology), and political (due to its function as policy) (Day, 2000). McKittrick (2014) argues that within this framework, multiculturalism dwells on anticipatory language, that is, an argument that this nation-building project is in progress, even as it is an imperfect policy that contains unmet promises and a justice yet to come. Maestro's recording alerted audiences to this reality when he rapped, "We got to hurdle the system / Cause hate penetrates multiculturalism" (Maestro Fresh Wes, 1991, 0:42).

Critics of Canadian multiculturalism have since argued that this policy generates a fiction that the modern nation-state is constituted from a so-called natural sameness while simultaneously concealing the true nature of the social relations of domination at play. David Austin (2010) maintains that in dialogues about Canadian nationhood, racism continues to silently shape and animate public debates to promote a neutered narrative of multiculturalism that recognizes difference while simultaneously articulating indifference to Canada's demographic heterogeneity. Rinaldo Walcott (2003), suggests that while all migrant groups have found themselves placed differently in Canada's story of multiculturalism, sameness has been constituted through the inequitable processes of forgetfulness, coercion, erasure, and various forms of privilege and subordination. As a result, this modern-day fiction obscures how prejudice, discrimination, and racism are built into the architecture of Canada and have penetrated every social, political, economic, and cultural framework. This practice has managed to produce inside/outside binaries by etching in or out those who are deemed essential or tangential to the nation (Walcott, 2003). Himani Bannerji (2000) maintains that multiculturalism has, as a result, always been a site for struggle in which the state's formation depends upon the conquering imagination of white supremacy, and a legacy of survival anxieties and aggressions in the form of colonialism, conquest, and exclusionary tactics.

As a result of these exclusionary practices and narratives, Black Canada has repeatedly been imagined as tangential to Canada's formation by being routed through the nation rather than rooted in the nation. Barrington Walker (2017), and David Austin (2010), argue that despite the long historical presence of Black Canadians, these communities have continually been narrated as recent (and frequently post-World War II) arrivals.[2] This narrative has increasingly been challenged through the scholarship on Black Canada which refuses narratives that disavow, erase, and exclude the presence and contributions of Black Canadians.

2 Barrington Walker and David Austin argue that there has been a Black presence in Canada from the earliest days of non-Indigenous contact. Some of Black Canada's earliest histories include the experiences of communities such as the Black Loyalists, African American refugees of the US War of Independence, and the Jamaican maroons.

Black Canada scholarship does the work of reclamation by working with a conceptual frame that brings the racialized workings and underpinnings of the nation-state into view while also privileging the who, what, and where of Black Canada (Hudson, 2014). McKittrick (2014) reminds us that Canada circulates a fiction that Black Canada does not have a traceable past and that it has not been central to and instrumental to the making and meaning of the nation. Rather, in this prevalent narrative, Black Canada has consistently been imagined as outside and adjacent to the nation and its histories have been continually shaped by anti-Black logics as well as what McKittrick (2014) calls "dichotomous narratives", that is, heroic and celebratory stories such as the Underground Railroad and the North Star myth, that are then placed alongside instances of racial antagonism and dispossession as in the narratives of Viola Desmond, the Sir George Williams Affair, and Africville (p. 245).

In outlining how racism, discrimination and exclusion has penetrated the rhetoric, policies and practices of Canadian multiculturalism, Maestro also used his recording "Nothin' At All" to ask audiences to think critically about Canadian anti-Blackness and anti-Indigeneity in the late twentieth century. In "Nothin' At All" Maestro rapped:

> Listen, I want an explanation / Why are Mohawks being kicked out of their reservations? / And being put in misery / You're stealing the land to create sporting facilities / The Native man of the land is who you're killing / And then got the nerve to celebrate Thanksgiving. (Maestro Fresh Wes, 1991, 0:47)

Here, Maestro (1991) referenced the 1990 Oka conflict during which local police and military laid siege on the Mohawk community of Kanehsatà:ke who had peacefully occupied a parcel of land known as "the Pines" (located in the Canadian province of Québec) to protect a local burial ground and prevent the expansion of a private golf course and the development of luxury condos on unceded Mohawk territory. The conflict, which soon escalated into an eleven-week resistance, involved the Mohawk community, Quebec provincial police, and the Canadian Forces (Lackenbauer, 2014). At the time of this standoff, the incident drew an unprecedented amount of media and political attention and various powerbrokers framed the incident as a "crisis" rather than a 400 year-long resistance effort over disputed and unceded territory (Lackenbauer, 2014, pp. 166-167). In one of the first acts of Black-Indigenous solidarity in Canadian Hip Hop, Maestro (1991) demanded answers regarding the brutalization of the Mohawk community and the ongoing theft of Indigenous land. Maestro also brought attention to ongoing coloniality in Canada, that is, the complex nature of systemic racism, the long-term impact of settler colonialism, and the militarization of policing and racist violence of the carceral state more broadly.

Maestro credited Rap music's social-justice informed art practice as the inspiration for his critique of the Oka Resistance. When asked what prompted his desire to write "Nothin' At All," Maestro stated:

> My context was similar [to the United States] but different, and I wanted to fix my own backyard. Like, the police and military being used by governments against the Mohawks

> on their own land? All for some condos and a golf course? What's up with that, you know? That didn't sit right with me. (Carleton, 2020)

Maestro contended that his analysis of race relations was inspired by American Rap acts such as Public Enemy and KRS-One. He maintained:

> Those guys were like big brothers to me. They helped bring me up in the industry and taught me a lot. I learned about the importance of picking up books and reading and understanding the world around me, that's how I started to pay attention to other struggles like that of the Mohawks. Public Enemy taught me the importance of always being a student and about the power of knowledge itself. And, for some reason, they picked me to get involved with, to represent my country and talk about my experiences. […] I quickly realized, I'm not just here to do party records. I have a responsibility to be a voice for good, like Public Enemy, and that meant speaking out against anti-Black racism and Indigenous oppression. (Carleton, 2020)

Maestro maintained that it was Rap music's focus on education and history as counter-narrative that encouraged him to recognize that to change contemporary patterns and chart a pathway forward, it was necessary to understand the past (Carleton, 2020).

As a critique of Canadian race relations and coloniality, Maestro's "Nothin' At All" highlighted the need for solidarity and the interconnectedness of Black and Indigenous struggles. In Maestro's (1991) recording, he drew attention to how the state used a language of equality to render invisible practices of anti-Blackness and anti-Indigeneity as part of a broader settler colonial project and logic. Maestro rapped, "Claiming every man is equal / I hate to see what y'all got planned for my people" (Maestro Fresh Wes, 1991, 1:00). Nearly thirty-years after the recording's release, Maestro recalled that he wrote this song because he wanted to, "acknowledge the reality that these struggles are connected" (Carleton, 2020). He maintained that outlining the function and impact of coloniality has long been a practice in Black popular music:

> People, not just me, have been making those connections for decades. Only now people are listening. And that's a good thing. But it's not new. People need to know the history. Systemic racism doesn't just exist in the United States; it's here in Canada too, and always has been. It's time to wake up to that fact and change the situation for the better. It's the only way. That's what I want to see in terms of solutions. Those issues stemming from the oppression of Indigenous peoples are at the root of Canada's problems. We got to stay focused on that (Carleton, 2020).

Maestro (1991) claimed that in response to these anti-Black and anti-Indigenous assaults, Black and Indigenous communities needed to engage in a strategy and spirit of solidarity. In the recording, Maestro rapped "I tell my brothers and sisters to read the signs / To open their eyes cause it's time / To get together no time to stall / Cause without togetherness we got nothin' at all" (Maestro Fresh Wes, 1991, 1:05). In recalling the importance of the record nearly thirty

years later, Maestro argued, "When we come together collectively and listen and learn from each other's struggles, we can make this place better for everyone. That's what I was saying in the early 1990s. That's what I'm still saying today. Without togetherness, we've got nothing at all" (Carleton, 2020).

Verse 3: Representation and Memorializing Canadian Achievement

In the latter portions of Maestro's recording, he paused on issues of representation and reflected on the power of contemporary Canadian media to circulate dehumanizing representations of Blackness as part Canada's ongoing anti-Black logics. In the recording's second verse, Maestro (1991) recalled that following the release of his first album *Symphony in Effect*, he was offered the opportunity to work in film in an acting role as a Black prisoner. In response to this offer he rapped:

> My first album *Symphony in Effect* went platinum / In Canada that made me the first Black one / To ever reach that goal / I even got offered a movie role / I turned it down I didn't want to be no star / Portraying a [brother] that dwells behind bars / They wanted me to act like a prisoner / That ain't positive at all, it's just giving a / Negative image of a Black man, forget it / LTD what did I tell them? (Maestro Fresh Wes, 1991, 1:31)

To which his deejay LTD answered, "I ain't with it" (Maestro Fresh Wes, 1991, 1:54). Maestro's (1991) critical reflections on race, representation, and the power elites hold to craft discourse and ideology signals listeners to the role mass media has in shaping a culture's values and norms, particularly the practice of circulating dehumanizing representations of Blackness. Maestro then proceeded to rap, "I never walk the streets with my nose high / Fronting like I'm so fly I never post high / Why cause I made a little money / I'm still viewed as a S-L-A-V- E, see" (Maestro Fresh Wes, 1991, 2:07).

In reflecting on the racist representation of Black communities as criminal and enslaved, Maestro (1991) alluded to a long history in which the culture industry has used anti-Black images to produce dehumanizing discourses of Blackness. Bell Hooks (1992) argues that beginning with slavery, Blackness was framed by a strategic set of racialized power relations, namely, a violent white gaze that reproduced apparatuses, strategies, and mechanisms of control over the lives of Black people. As debates over slavery and Black freedom in the Americas intensified by the 1830s, cultural forms such as Blackface Minstrelsy produced and privileged racist representations of Blackness to misrepresent Black communities (Dunson, 2011).

In his documentary *Ethnic Notions*, Marlon Riggs (1986) argues that following emancipation, mass-mediated representations of Blackness began to shift from framing Black people as docile, childish, and happy, to new images that capitalized on anti-Black images of Blackness as rebellious, vicious, aggressive, and violent. Scholarship indicates that since the beginning of the culture industry, popular culture outputs have often been used by the ruling class in the

aftermath of emancipation to circulate racist representations of Blackness with the added goal of engaging in the social control, ridicule, domination of Black communities (Peretti, 2009; Lott, 1996; Lott, 2013). In his critique of the culture industry, Maestro (1991) drew attention to the ways in which cultural elites mobilized their power to produce and reproduce long-standing, dangerous, and dehumanizing images and ideologies of Blackness as property meant to be exploited regardless of the degree of success they achieved.

Maestro also critiqued the role of media in producing images of "heroic" Canadian athletes in an effort to circulate normative notions of Canadian citizenship and belonging to the nation. In the second half of the twentieth century, the most famous of these athletes was Terry Fox who came to national fame in 1980 when he embarked on the Marathon of Hope, a cross-country run to raise money and awareness for cancer research after being diagnosed with osteosarcoma (bone cancer) and having his leg amputated as a result. Fox, a long-distance runner and basketball player, ran using his artificial leg for a total of 143 days and 5,373 kilometres until his cancer spread and he was eventually forced to end his journey (Terry's Story, 2021). In the late twentieth century, Canadians envisioned Terry Fox as a national hero who shared Canadian values and who could unite the nation at a time when the nation supposedly lacked cohesion. While of multi-ethnic heritage (including Métis ancestry on the matrilineal side of his family), Fox was racialized and identified as white. In the 1980s, journalists declared Fox "a nationalist's dream"; Fox was so admired that Canadians developed an annual run, and named numerous schools, a mountain, a stretch of highway, and a youth centre all in his honor. In the coverage of Fox, the media worked tirelessly to demonstrate that Fox was exemplary of "every other Canadian", these attempts to universalize Fox reflected the assumption that Fox was emblematic of a set of universal and normative tenets and experiences that all Canadians shared (Ellison, 2016). Ellison (*ibid*.) argues that Fox came to symbolize commonplace conclusions about Canada, namely that Canadians had shared values, and that the nation was unified in its sameness despite existing linguistic and political differences.

In Maestro's "Nothin' At All," he used his recording to critique the ways in which the media constructs the image of the heroic Canadian figure in a racially exclusionary fashion. To draw this conclusion, Maestro (1991) introduced the story of Egerton Marcus, a Guyanese-Canadian boxer who won the silver medal in the Middleweight division at the 1988 Summer Olympics in Seoul. Maestro rapped:

> I'll talk about my homey Egerton Marcus / A brother from Toronto whose god damn great / A little bit of weight, champ in '88 / He excelled to the second highest level in Korea / Bringing home a silver medal / Made the papers for a couple of days and that was it / Huh, the media wasn't saying shit / To keep it short and keep it simple and plain / If Egerton was White he'd be a household name / With commercials and endorsements like Shawn O' Sullivan. (Maestro Fresh Wes, 1991, 2:46)

In the third verse of his recording, Maestro (1991), compared the story of Egerton Marcus to Shawn O'Sullivan, a white Canadian boxer who won the silver medal in the light middleweight silver division four years earlier at the Summer Olympics in Los Angeles (Young, 2008). Maestro's comparison drew attention to the ways in which the Canadian media treated and

memorialized Canadian athletes on the grounds of race. Maestro (1991), maintained that unlike white athletes, Black athletes are often over-looked, under-appreciated, or at worst forgotten even in instances when they earn accolades in the very same category as their white peers.

In addition to instances of Black athlete invisibility, Maestro argued that the media tends to conditionally celebrate Black Canadians as national heroes and then cast them out of the nation using lawbreaking discourses. In "Nothin' At All" Maestro rapped, "To all the boys and girls / Ben Johnson's still the fastest brother in the world / Don't let the media dictate, be pro-Black / Cause Jimmy Swaggart got his TV show back" (Maestro Fresh Wes, 1991, 3:17). This lyric highlighted the career of Ben Johnson, a Jamaican Canadian sprinter who won two bronze medals at the Summer Olympics in 1984. Immediately following his 1984 win, Johnson was acknowledged as a Canadian talent and memorialized as such by both the Canadian public and the Olympic Committee (Marsh, 2008). Johnson was later stripped of his gold medals in the 100 metres at the 1987 World Championships and at the 1988 Summer Olympics after being disqualified for taking performance-enhancing drugs. In response, Canadian newspapers devoted between five and eight pages a day to the story. Media discourse, in many instances, shifted to frame Johnson as Jamaican-born and an immigrant to Canada rather than a heralded Canadian athlete, this modification in reporting was exemplary of an exclusionary discourse that questioned Johnson's citizenship and belonging and ultimately etched the athlete outside of, and therefore tangential to the nation (Marsh, 2008; Hunter, 1987; Brunt, 2018).

In referencing Johnson's story, Maestro compelled his listening audience to consider how national icons and figures of prominence are subjected to a different set of standards based on race. David Austin (2010) argues that the struggle over Canada's master-narrative has long been a pitched battle over what constitutes the 'Canadian experience', whose realities are represented as part of those shared narratives, and how and in what avenues those stories are disseminated. Austin maintains that these narratives directly frame conceptions of the Canadian citizen and who does and does not garner access to that citizenship, its associated entitlements, and the power that is wielded as a result. In highlighting the double standards that Johnson was subjected to, Maestro used the story of Jimmy Lee Swaggart as a point of contrast. Swaggart, while not a Canadian nor an athlete, was a prominent white American Pentecostal evangelist who was temporarily defrocked in 1988 when he was embroiled in a series of sex scandals (Lanford, 2003). In referencing this example, Maestro highlighted the hypocrisy of permanently punishing one luminary (racialized as Black) for involvement in a public scandal while temporarily castigating the other (racialized as white). Maestro (1991) suggested that the knowledge of this double standard should encourage Black audiences to resist the media's ongoing attempts to narrate Black Canadians of renown as disreputable.

Outro: Lessons From Maestro Fresh Wes' "Nothin' At All"

In proposing solutions to Canada's problem of an anti-Black master-narrative, Maestro reasoned that Black communities needed to acquire a pro-Black consciousness. To stress the

importance of Black Knowledge production, Maestro rapped, "It doesn't matter how could you could rap jack / It doesn't matter how much money you stack cause your Black / Without knowledge of self your trapped / And gonna fall, with nothin' at all" (Maestro Fresh Wes, 1991, 2:17). Here, Maestro stressed the importance of investing in the process of learning as a strategy to combat ongoing discrimination. In the arena of Hip Hop, this consciousness has been referred to as a "knowledge of self" and is acknowledged as the fifth pillar of the culture (alongside the other artistic elements which include emceeing, deejaying, breaking and graffiti writing). Damon Sajnani argues that Hip Hop's "knowledge of self" is a form of knowledge production rooted in Black systems of thought and political action generated by the Nation of Gods and Earths, the Nation of Islam, and the Black Panther Party. To have a "knowledge of self" is to prioritize a sense of history and knowledge production that centers Blackness, illuminates hidden histories of marginalized peoples (most especially Black histories), and engages in a practice of combatting oppression and empowering the oppressed. To engage in this practice is to be committed to self-definition, self-determination, social change (through personal transformation) and the direct action of attaining, consuming, and circulating knowledge.

In the late 1980s, Maestro's "Nothin' At All" helped Canadians examine the country's master narrative while also circulating the knowledge that by possessing a pro-Black consciousness, Black communities could actively resist indoctrination and ongoing attempts to frame Blackness in Canada as inferior and tangential to the nation. In the final verse of "Nothin' At All," Maestro declared:

> To the Black, the White, Yellow, and Brown / Maestro Fresh Wes is down / With everyone, but I must say loud / Like Trag, I'm Black and god damnit it I'm proud / […] In every area putting my fans in hysteria / Show them the Black man was never inferior. (Maestro Fresh Wes, 1991, 3:39)

While the lyric "I'm Black and I'm proud" has long been attributed to Soul and Funk musician James Brown (who popularized the slogan in 1968), Maestro was also likely referring to American rapper Tragedy Khadafi's (1990) recording "Black & Proud" which was released in the same year that Maestro recorded *The Black Tie Affair*. In the recording, Tragedy [also known then as Trag and Intelligent Hoodlum] rapped, "Tricked by the devil to feel inferior / In all reality my people are superior / Freedom of speech, I scream it loud / Proud to be Black cause Black, I'm proud" (Intelligent Hoodlum, 1990, 1:47).

Maestro (1991) explained that while he was in solidarity with other racialized groups across Canada, he intended to use his music to challenge discourses of racial inferiority (which have been sustained by white supremacist ideology) and call attention to the achievements of those racialized as Black as a form of cultural pride. This was made particularly clear when Maestro rapped, "Therefore, we as a race should support / Black achievement never let society distort / Your mind state and comprehension / Cause cultural pride is what I'm trying to strengthen and lengthen" (Maestro Fresh Wes, 1991, 3:25).

Conclusions

Throughout "Nothin' At All," Maestro used Hip Hop consciousness to offer listening audiences -particularly Canadians- with an alternative narrative of the nation that resists the persistent mythology of Canada as racial haven and has instead (re)imagined this nation building project as a racial-colonial regime rife with histories of violence, trauma and dehumanization. In his critique of Canada, Maestro guided listeners through a sonic textbook of Canadian histories where Black pasts are traceable and the meaning and making of the nation has been made palpable and transparent through the centering of Black geographies. By interrogating the myths, metaphors, symbols, and tropes of Canada, "Nothin' At All" interrupted the power of Canada's master-narrative and nuanced what audiences know of Canada. In this reading, Canada becomes more than a 'Great White North' and is instead cast as a heterogeneous and contestational space with a complex set of relations that Maestro insists must be made knowable to fully comprehend the stories of Canada in all their multiplicities. In his cultural work, Maestro insisted that upon a reconsideration of Canadian history, and in this way, Maestro's "Nothin' At All" challenged Canadian practices of story-making and exhibited Hip Hop's capacity to render visible a set of social relations dependent upon the legacies of domination, dehumanization, and settler colonialism.

Bibliography

- Allemang, J. (2012). Obituary: Phillippe Rushton, Professor Who Pushed Limits with Race Studies, Dead at 68. *The Globe and Mail*.
- Austin, D. (2010). Narratives of power: historical mythologies in contemporary Québec and Canada. *Race & Class* 52(2), 19-32.
- Backhouse, C. (1999). *Colour-coded: A Legal History of Racism in Canada*, 1900-1950. Toronto: University of Toronto Press.
- Bakan, A. (2008). Reconsidering the Underground Railroad: Slavery and Racialization in the Making of the Canadian State. *Socialist Studies* 4(1), 3-29.
- Baldwin, A., L. Cameron and A. Kobayashi, (eds.), (2011). *Rethinking the Great White North: Race, Nature, and the Historical Geographies of Whiteness in Canada*. Vancouver: UBC Press.
- Bannerji, H. (2000). *The Dark Side of the Nation: Essays on Multiculturalism, Nationalism and Gender*. Toronto: Canadian Scholars Press.
- Bartley, A. (1995). A Public Nuisance: The Ku Klux Klan in Ontario 1923-27. *Journal of Canadian Studies* 30(3), 156-174.
- Brace IV, C. L.,(1996). Review: Racialism and Racist Agendas. *American Anthropologist* 98(1), 176–177.
- Brunt, S. (2018). Modern Treatment of Doping Casts Ben Johnson in New Light. *Sportsnet*. https://www.sportsnet.ca/olympics/ben-johnson-30-years-later-1988-seoul-olympics-doping/

- Carleton, S. (2020). Black and Indigenous Solidarity: An Oral History of Maestro Fresh Wes's 'Nothing At All.' *Canadian Dimension*. https://canadiandimension.com/articles/view/black-and-indigenous-solidarity-an-oral-history-of-maestro-fresh-wess-nothing-at-all
- Cooper, A. (2006). *The Hanging of Angélique: The Untold Story of Canadian Slavery and the Burning of Old Montreal*. New York: Harper Collins.
- Day, R. J. F. (2000). *Multiculturalism and the History of Canadian Diversity*. Toronto: University of Toronto Press.
- Department of Psychology. (2020). Dr. Philippe Rushton, 1943-2012. *Western University*. https://psychology.uwo.ca/people/faculty/remembrance/rushton.html
- Dunson, S. (2011). Black Misrepresentation in Nineteenth Century Sheet Music Illustration. In W. F. Brundage (Ed.), *Beyond Blackface: African Americans and the Creation of American Popular Culture, 1890-1930* (pp. 45-65). Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Edwards, K. (2019). The Time Western Allowed Academic Freedom to Go Too Far. *The Western Gazette*. https://westerngazette.ca/opinion/the-time-western-allowed-academic-freedom-to-go-too-far/article_7d54033a-2757-11e9-83c6-0fdae69d0a52.html
- Ellison, J. (2015). A 'Unifying Influence on Our Nation': Making and Remaking the Meaning of Terry Fox. *Journal of Canadian Studies* 49(3), 170-190.
- Fairchild, H. (1991). Scientific Racism: The Cloak of Objectivity. *Journal of Social Issues* 47(3), 101–115.
- Graves, J. L. (2002). What a tangled web he weaves: Race, reproductive strategies and Rushton's life history theory. *Anthropological Theory* 2(2), 131–154.
- Hepburn, S. (1999). Following the North Star: Canada as a Haven for Nineteenth Century American Blacks. *Michigan Historical Review* 25(2), 91-126.
- Herrnstein, R. and C. Murray. (1994). *The Bell Curve: Intelligence and Class Structure in American Life*. Washington, D. C.: Free Press.
- Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Hudson, P. (2014). Canada and the Question of Black Geographies: An Interview with Katherine McKittrick. *CLR James Journal* 20(1), 233-240.
- Hunter, P. (1987, September 8). Ben's Roots Tracing Ben Johnson's Sprint to the World Stage from His Native Jamaica. *Toronto Star*, F1.
- Intelligent Hoodlum. (199). Black and Proud. [Song]. On *Intelligent Hoodlum* [Album]. A&M Records.
- Lackenbauer, P. W. (2014). A Bridge Too Far? The Oka Crisis. In Yale D. Belanger and P. Whitney Lackenbauer (Eds.), *Blockades or Breakthroughs? Aboriginal Peoples Confront the Canadian State* (pp. 166-121). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Lanford, T. (2003). Swaggart, Jimmy. In P. A. Djupe and L. R. Olson (Eds.), *Encyclopedia of American Religion and Politics*, 430. Facts On File, Inc.
- LeBlanc, L. (1998, October 31). Maestro's Attic Bow is 'Built to Last. *Billboard Magazine*, 66.
- Lott, E.

- (1996). Blackface and Blackness: The Minstrel Show in American Culture. In A. Bean, J. V. Hatch, and B. McNamara (Eds.), *Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, (3-34). Middletown: Wesleyan University Press.
- (2013). *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press.

- Maestro Fresh Wes. (1991). Nothin' At All. [Song]. On *The Black Tie Affair* [Album]. Attic/LMR.
- Marsh, J. H. (2008). Ben Johnson. *The Canadian Encyclopedia*. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/ben-johnson
- McKittrick, K.
  - (2002). 'Their Blood is There, and They Can't Throw it Out': Honouring Black Canadian Geographies. *Topia: Canadian Journal of Cultural Studies* 7, 27-37.
  - (2007). Freedom is a Secret: The Future Usability of the Underground. In K. McKittrick and C. Woods (Eds.), *Black Geographies and the Politics of Place* (pp. 97-114). Ontario: Between the Lines Press.
  - (2014). Wait Canada Anticipate Black. *CLR James Journal* 20(1), 243-249.
- Peretti, B. W. (2009). *Lift Every Voice: The History of African American Music*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Pitsula, J. M. (2013). *Keeping Canada British: The Ku Klux Klan in 1920s Saskatchewan*. Vancouver: UBC Press.
- Razack, S. H. (2002). *Race, Space, and the Law: Unmapping a White Settler Society*. Ontario: Between the Lines.
- Riggs, M. T. (1986) *Ethnic Notions*. [Film]. California Newsreel.
- Rushton, J. (1995). *Race, Evolution, and Behavior: a Life History Perspective*. Nw Jersey: Transaction Publishers.
- Sajnani, D. C. (2018). Hip Hop. In E. R. Edwards, R. A. Ferguson, and J. O.G. Ogbar (Eds.), *Keywords for African American Studies*, (93-97). New York: New York University Press.
- Walcott, R. (2003). *Black Like Who? Writing Black Canada*. Toronto: Insomniac Press.
- Waldman, A. (2017). Daniel Carlyle Grant and the Ku Klux Klan in Winnipeg, 1928. *Manitoba History* 85, 24-29.
- Walker, B. (2017). Exhuming the Archive: Black Slavery and Freedom in the Maritimes and Beyond. *Acadiensis* 46(2), 196-204.
- Young, A.J. (2008). Shawn O'Sullivan. *The Canadian Encyclopedia*. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/shawn-osullivan
- Faculty Profile: Dr. Philippe Rushton. (2003). *Western University*. https://web.archive.org/web/20080420083407/http://psychology.uwo.ca/faculty/rushton_bio.htm
- RPM Weekly: July 13, 1991. (1991). RPM Database, Library and Archives Canada.
- Terry's Story. (2021). *The Terry Fox Foundation*. https://terryfox.org/terrys-story/

18. Después Del Currulao: Creación A Partir De Las Músicas Tradicionales De Marimba De Chonta Del Pacífico Sur Colombiano

Héctor Tascón Hernández.
Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle.

Resumen

Las músicas tradicionales del conjunto de marimba del Pacífico Sur colombiano han sido declaradas patrimonio inmaterial de la humanidad por la Unesco desde el 2015. Fruto de este suceso se desarrollan investigaciones en varios campos: antropológico, etnográfico, pedagógico y musicológico. De igual modo, el componente creativo relacionado con estas músicas ha sido abordado desde lenguajes populares o urbanos, propios del *jazz*, haciendo uso de los formatos de música tropical y músicas tradicionales. Sin embargo, no abundan en los centros regionales de aprendizaje musical, de nivel profesional, propuestas que articulen en sus ejercicios musicales las posibilidades creativas que ofrecen las músicas tradicionales del conjunto de Marimba de Chonta.

En este contexto se crea la obra musical *Marimbo*, para Marimba de Chonta tradicional y voz. Este capítulo es una aproximación a la experiencia creativa, el soporte analítico, teórico y

reflexivo de los resultados obtenidos con su composición. La pieza es el resultado del diálogo entre elementos de las músicas tradicionales de la Marimba de Chonta -recopiladas a través de diversas investigaciones realizadas entre los años 1999 y 2016, en diferentes comunidades afrodescendientes pertenecientes al Litoral Sur colombiano-, y elementos musicales académicos, como las técnicas de interpretación y creación, en una exploración conjunta de las posibilidades musicales del instrumento tradicional.

Palabras Clave: Músicas tradicionales, Marimba de Chonta, Pacífico Sur colombiano.

Abstract

The traditional music's of the Colombian South Pacific marimba ensemble was declared intangible heritage of humanity by UNESCO since 2015. As a result, research is being carried out in various fields: anthropological, ethnographic, pedagogical and musicological. Besides, the creative component related to these music's has been approached from popular or urban languages, typical of jazz, making use of tropical and traditional music formats. However, in the regional musical learning centers, at professional-level, there are just few proposals that articulate in their musical exercises the creative possibilities derived from the traditional music's of the Marimba de Chonta ensemble.

In this context the musical work for Marimba de Chonta traditional and voice *Marimbo* is created. This chapter is an approach to the creative experience, the analytical, theoretical and reflective support of the results obtained with its composition. The piece is the result of the dialogue between elements of the traditional music's of the Marimba de Chonta -collected through several fieldwork carried out between 1999 and 2016, in different Afro-descendant communities belonging to the Colombian South Coast-, and academic musical elements, such as the techniques of interpretation and creation, in a joint exploration of the musical possibilities of the traditional instrument.

Keywords: Traditional music, Marimba de Chonta, South Colombian Pacific.

Introducción

Hablar de la música tradicional colombiana es un tema complejo: si bien es cierto que a nivel musical "Colombia es un país reconocido por su rica diversidad cultural, expresa en la pluralidad de identidades y de expresiones culturales de los pueblos y comunidades que forman la nación" (Ministerio de Cultura, 2008, p. 371), pocas veces se posibilita el diálogo a partir de los elementos constitutivos musicales tradicionales y las "otras" formas musicales. Está arraigada la concepción de relacionar toda música tradicional con un concepto estático de folclore, lo que sitúa a estas músicas como elemento identitario exclusivo de un contexto o comunidad, donde cualquier innovación o apuesta creativa no es reconocida, es vista con desconfianza, como un atropello a las elaboraciones rígidas que de estas tradiciones han hecho los folcloristas (Miñana-Blasco, 2006)

Este hecho conlleva a que la música tradicional, en ocasiones, suene repetitiva, pues responde a un imaginario que parte de una perspectiva folclorista estática. De este modo, en el devenir de las músicas tradicionales del Pacífico Sur Colombiano, se han generado procesos de "uniformización de la cultura popular" (Miñana-Blasco, 2006), lo que ha limitado, en gran medida, desarrollos creativos alrededor de las mismas, sobretodo en el ámbito de la música académica.

La Marimba de Chonta, es el instrumento central del conjunto tradicional del Pacífico Sur colombiano[1]; se trata de un instrumento que abre nuevos campos sonoros y performativos poco explorados en el ámbito académico de la región. Desde las afinaciones hasta las formas de interpretar, pasando por las estrategias didácticas, la música de Marimba de Chonta es un territorio por explorar desde múltiples perspectivas. Una de ellas, y de la que nos ocuparemos aquí, es la composición de música académica que, aunque ha sido estudiado desde la cuarta década del siglo XX, solo desde mediados de los ochenta se ha investigado desde una mirada científica.

En la actualidad se puede acceder a una serie de documentos que muestran análisis sobre afinaciones (Miñana, 2010), desarrollos pedagógicos y didácticos (Grupo De Investigación En Músicas Tradicionales del Instituto Departamental de Bellas Artes, Valle del Cauca, 2008), contextos y prácticas sociales (Universidad del Valle y Universidad Javeriana), músicas y mercados musicales (Birenbaum, 2010), además de trabajos sobre marimbas y balafones africanos (Arom, 1991).

Este banco de documentos posibilita un acercamiento al campo de la investigación-creación donde la exploración técnica instrumental y performativa se vinculan a los contextos propios de las prácticas tradicionales, superando así la visión estática, intuitiva o sensorial propia del paradigma folclorista (Miñana-Blasco, 2006). En este sentido, la aplicación de técnicas de interpretación: como el agarre de dos baquetas en cada mano; el uso de efectos tímbricos, como golpear los resonadores o tocar mientras se narra una historia; constituyen una serie de nuevas posibilidades de técnicas expresivas musicales que no trata simplemente de transpolar un efecto de música contemporánea a la Marimba de Chonta, sino que vincula una técnica contemporánea, a través de un diálogo coherente y fundamentado, con elementos arraigados en el contexto tradicional.

En este contexto, *Después del currulao* es un nombre alusivo a un tipo de música que acoge un significado sociocultural tradicional, impregnado de sonoridades y formas de ejecución diferentes, lo que la encamina a convertirse en otra música. Se trata de una experiencia similar a la de músicos como el argentino Astor Piazzolla (Jiménez, 2020), y el húngaro Béla Bartók (Lendvai, 2017), quienes realizaron importantes investigaciones basadas en músicas tradicionales de sus países que, más tarde, se convirtieron en elementos constitutivos de cada una de sus producciones, enmarcadas en los denominados lenguajes académicos, o también llamados contemporáneos.

Este capítulo es una narración de la experiencia creativa, el soporte analítico, teórico y reflexivo de los resultados obtenidos con la creación de la obra musical *Marimbo*, para Marimba

1 Zona de Colombia constituida por la región litoral de los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño, al occidente del país.

de Chonta tradicional y voz. La pieza es el resultado del diálogo entre elementos de las músicas tradicionales de la Marimba de Chonta -recopiladas a través de diversas investigaciones realizadas entre los años 1999 y 2016, en diferentes comunidades afrodescendientes pertenecientes al Litoral Sur colombiano-, y elementos musicales académicos, como las técnicas de interpretación y creación, en una exploración conjunta de las posibilidades musicales del instrumento tradicional.

El desarrollo de piezas como *Marimbo*, tienen la intención de motivar a intérpretes y compositores en la creación de obras a partir de la investigación de nuevas sonoridades. Por otro lado, pretende el desarrollo de repertorios que incluyan perspectivas, realidades, sentires y pensamientos propios de una región atravesada por una historia de conquista y esclavitud, como la del Pacífico Sur colombiano, que, sin embargo, se integra por contextos y paisajes relacionados con su singularidad sonora. Estos elementos sonoros cobran relevancia en la era de la globalización donde, en medio de una uniformidad sonora, surgen apuestas con caracteres diferenciales gestados en el seno de comunidades apartadas y olvidadas.

Origen intercultural de la Marimba de Chonta del Litoral Pacífico sur colombiano

Una de las primeras referencias al instrumento en esta región data de 1734 cuando, según los registros de viajes misioneros, publicados por la imprenta bolivariana en 1947, el Fraile franciscano Jesús Larrea hizo quemar más de treinta marimbas en Barbacoas[2], Nariño (Miñana-Blasco, 2010); el gran número de instrumentos nombrado permite inferir una gran presencia de la marimba en las actividades de las comunidades hoy consideradas afrodescendientes.

Sin embargo, determinar el origen exacto de la Marimba de Chonta es igual de complejo a describir el proceso de configuración poblacional actual de las comunidades del Pacífico Sur colombiano. Las influencias en los contextos regionales colombianos son muchas y variadas: se mezclaron y reinterpretaron manifestaciones culturales relacionadas con creencias religiosas, cosmovisiones y ritos, donde las músicas adoptan un papel clave, dando lugar a aires musicales como el *currulao* o la *juga*, y a los instrumentos de percusión que conforman el conjunto tradicional, donde la Marimba de Chonta es la protagonista . Es decir, seguir el rastro del origen de la marimba como instrumento idiófono de percusión, se constituye en un desafío: "variadas teorías de origen en el mundo van desde decir que es originaria de Burna, Siam y Java y que de allí se extendió por un lado hacia África y por el otro hacia la India e Indonesia", (Aceituno-López, 1999, p. 7); que es de origen Malayo o que tuvo presencia inicial en Egipto, Asiria y Grecia. Pero, lo que es claro, es que su uso cultural en estas poblaciones del Litoral Sur de Colombia se circunscribe, principalmente, a las comunidades afrodescendientes que habitan allí. Todas las consideraciones que se realizan alrededor de las músicas para Marimba de Chonta tradicional

2 Municipio de Colombia, pertenece al departamento de Nariño y se ubica en el suroccidente del país. Barbacoas se remonta a la época prehispánica.

del Pacífico Sur colombiano se centran en músicas tradicionales de poblaciones afrodescendientes, reconociendo su compleja ontogénesis que acoge la influencia de otras músicas y culturas, con las cuales se configuran los arraigos populares de la región (Red, 2008, p. 9).

El caso de las músicas de Marimba De Chonta del Litoral Pacífico sur colombiano

En Colombia y, particularmente, en la región del Pacífico sur, la creación musical a partir de músicas tradicionales de marimba ha estado concentrada en el ámbito popular, pues la música ha nutrido una importante industria de la música para baile, fiestas y carnavales; sin embargo, poco se ha incursionado en el ámbito académico. En gran medida, esta situación radica en el desconocimiento, tanto de las lógicas musicales como de la validación teórico-conceptual de estos universos sonoros en conservatorios y universidades. Por ejemplo, en el caso de la formación de percusionistas en el país, se utilizan comúnmente repertorios inspirados en los balafones africanos, los conjuntos de Gamelán de Indonesia o la marimba de Guatemala y México, pero muy poco en la Marimba de Chonta colombiana.

Esta situación obedece a diferentes razones socioculturales asociadas con las músicas tradicionales circunscritas a las poblaciones originarias, como el ya mencionado paradigma estático de lo que es considerado *folclor*, tal como menciona el compositor colombiano Mario Gómez-Vignez, en su libro sobre la vida y obra de Antonio María Valencia[3]: "Nadie hablaba de los ritmos y tonadas de las costas, porque el asunto revestía también ribetes de racismo: todo lo que fuera negroide era vulgar y antiartístico" (Gómez-Vignez, 1991, p. 248).

No obstante, a finales de la década de los treinta, el bambuco, el pasillo y el torbellino -géneros musicales del repertorio tradicional de marimba- al amparo del pensamiento nacionalista, fueron objeto de discusión y elaboración por parte de compositores e intelectuales, como el nombrado Antonio María Valencia o Guillermo Uribe Holguín, pertenecientes a los conservatorios de dos ciudades importantes del país. Aun así, persistía el debate de cómo llevar estas músicas a un nivel de elaboración estética que trascendiera la "rítmica salvaje", una visión tomada de la musicología romántica del siglo XIX, que relacionaba el desarrollo musical con el desarrollo tecnológico. Este paradigma terminó por negar la posibilidad de exploración musical académica de las músicas del Pacífico (Gómez-Vignez, 1991).

Entre 1950 y 1970 se inician tímidas adaptaciones de las músicas de marimba al formato de música tropical, fenómeno potenciado principalmente por tres factores:

1. La influencia del formato tropical de música afrocubana, que llegaba con los marineros al puerto de Buenaventura.[4]

3 Músico y compositor colombiano, considerado como una de las figuras clave de la actividad musical de la primera mitad del Siglo XX, fundador del Conservatorio de Cali, que lleva su nombre.

4 El puerto de Buenaventura se encuentra en la costa Pacífica, en el suroccidente de la República de Colombia. Además de ser un centro indispensable para el comercio náutico del Pacífico, también es uno de los puertos sudamericanos más cercanos a los mercados asiáticos.

2. La creciente demanda de música de salón para baile.
3. Una elevada migración de afrodescendientes provenientes de poblaciones fluviales al municipio de Buenaventura, para abastecer la necesidad de mano de obra en el puerto. Estos grupos se ubicaron en sectores de bajamar, aledaños a la cabecera municipal, generando los nichos propicios para la práctica de música de marimba, la construcción de instrumentos y las actividades culturales asociadas a la manifestación (Cuevas, 2007).

En esta etapa, son características las adaptaciones sencillas de los patrones de los tambores a los formatos de música tropical; tomando también melodías tradicionales y modificando el texto. En estas producciones, la marimba es reemplazada comúnmente por la guitarra, como sucede en el conjunto de Peregoyo y su combo *Vacaná*, aunque en los formatos tradicionales de los barrios de bajamar la marimba se mantiene (Cuevas, 2007).

Ya desde la década de los noventa se incrementan las actividades relacionadas con las prácticas de música de marimba, no solamente en Buenaventura, sino también en Cali, capital del departamento de Valle del Cauca. Esto ocurre, sobre todo, a raíz de la consolidación de eventos de impacto nacional, como el Festival de Música del Pacífico, *Petronio Álvarez*, que se realiza en Cali desde 1995 y el festival *Sonar de marimba*, que se en Buenaventura desde el 2005. En estos eventos se fortalecen las prácticas tradicionales y se abre el espacio al formato «libre», que permite la inclusión de instrumentos electrónicos y otros diferentes a los tradicionales. De esta forma, se popularizan agrupaciones que cuentan con marimba, bombo y cununo, además de piano, bajo, guitarra, batería y, en general, los instrumentos que hacen parte del formato de música tropical. La mayoría de los arreglos musicales son realizados por músicos de orquestas de salsa de Cali, razón por la cual son frecuentes las bases rítmico-armónicas tomadas de los montunos del piano. También el uso de los vientos se asemeja a los tradicionales mambos de la salsa. Sin embargo, acciones en materia de política pública, como la declaratoria de las músicas de marimba y cantos tradicionales como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, por parte de la Unesco en el 2015 (Unesco, 2015) y el Programa nacional de Formación de Músicas Tradicionales (Ministerio de Cultura, 2019) han impulsado la investigación de las músicas tradicionales a los espacios académicos.

Instrumentos del conjunto de Marimba de Chonta tradicional del Pacífico sur colombiano

El conjunto de Marimba de Chonta es la agrupación emblemática y representativa de las músicas tradicionales del Pacífico Sur colombiano; está conformado, habitualmente, por uno o dos bombos, dos o tres cununos, cuatro o cinco guasás, voces de cantaoras y una marimba de chonta. La chonta es una madera fuerte y dura, de color oscuro y jaspeado que pertenece a una palmera o palma que tiene fruto y hojas comestibles. Se trata de un material usado en construcción, carpintería, ebanistería y artesanías muy común en la zona selvática colombiana. Cada instrumento es interpretado por un ejecutante, excepto la marimba, en la que comúnmente participan dos músicos.

La Marimba de Chonta es catalogada comúnmente como idiófono. Consta de tres elementos diferentes: el tablado, los canutos y el mueble. La elaboración de las tablas y posterior afinación se realizan de forma manual. Respecto al primero, una vez definido el largo que tendrá la tabla, el constructor desbasta, de forma pareja, la cara externa (que recibe el impacto de la baqueta) y la cara interna (que va soportada sobre los largueros). Este tipo de procedimiento es determinante en los armónicos de las tablas donde son de una octava y una quinta sobre la nota fundamental, con mayor sonoridad; y diferente a otras teclas de marimba en las que el proceso de afinación se produce al desbastar de manera profunda en el centro, logrando que los armónicos reforzados se encuentren a dos octavas de la fundamental (Miñana-Blasco, 2010). Por otro lado, en la parte inferior del teclado se ubican los canutos o resonadores, que son elaborados de caña Guadúa. Finalmente, el mueble o soporte de la marimba lo conforman la cama y las patas, elaboradas en maderas semiduras como el amarillo o el otobo. Las baquetas con las que se golpea la marimba (tacos) son elaboradas en múltiples maderas, siendo una de las más comunes el mangle.



Figura 1. Conjunto tradicional de Marimba de Chonta del Litoral Pacífico Sur colombiano.
Fuente: ¡Qué te pasa vo! Canto de Piel, Semilla y Chonta, p. 9.

La Marimba de Chonta reúne, en sí misma, diversos elementos que orientan el desarrollo de la música; es de especial mención la afinación no temperada de este instrumento, que ofrece un universo de nuevas posibilidades y configuraciones armónicas, potenciadas gracias a la estrecha relación que se teje entre las voces de las cantadoras y el glosador -quién establece los cantos-. De esta forma, cada uno de los sonidos que componen los acordes no corresponde a sonidos absolutos, de relaciones armónicas fijas, como sucede con la música temperada. Aquí más bien, el cantador cuenta con un ámbito o espectro de afinación que le posibilita subir o bajar la afinación en sus interpretaciones. Esta particularidad plantea un universo sonoro alejado de las músicas tonales e incluso dodecafónicas.

La marimba suele dividirse en dos regiones o sectores, de acuerdo con el registro de las tablas (grave o agudo). Para su ejecución, el instrumentista se ubica frente al instrumento, de tal manera que su mano izquierda coincida con el registro grave del teclado y la mano derecha con el lado

del registro agudo (Tascón *et al*., 2009) . Si hay dos marimberos, cada ejecutante se ubica en un sector de la marimba. El registro grave suele denominarse *bordón*, por lo que el músico que se ubica en este sector se llama *bordonero* y el registro agudo se conoce como *requinto*, razón por la cual al músico suele denominársele *requintero* (Tascón, 2008).

El bordonero y el requintero cumplen diferentes funciones, dependiendo del aire -género o pieza del repertorio- interpretado y de la sección de la canción. El bordonero repite su base con muy pocas variaciones, pues se espera que mantenga estable en la interpretación sonora. El requintero desempeña, a su vez, dos funciones: la de hacer la base (ondeada) y las variaciones sobre esta. Este músico puede usar un sector u otro de la marimba, dependiendo de si acompaña a la cantadora (ondeada) o improvisa (variación) (Tascón et al., 2009).

Comúnmente, el marimbero que interpreta la requinta también canta, lo que determina en buena parte la duración de cada sección; por ello, en las músicas tradicionales del Litoral Pacífico Sur colombiano, la participación de la marimba en el conjunto tradicional es fundamental para las estructuras del aire tradicional interpretado.

El Aire del Patacoré

Los elementos musicales que describimos a continuación corresponden a las características fundamentales del aire del Patacoré, representativo de las músicas tradicionales de Marimba de Chonta de Pacífico Sur colombiano y base de las ideas musicales fundantes de la creación de la obra, *Marimbo*, para Marimba de Chonta y voz, que presentamos en este texto.

El aire de patacoré forma parte de tres ritmos con elementos comunes, junto con el bambuco, o currulao, y la juga grande. Estos tres ritmos están constituidos por aires que cuentan con una serie de rasgos particulares muy marcados, que contribuyen a diferenciarlos unos de otros, sobre todo en cuanto a la coherencia interna relacionada con los motivos rítmico-armónicos del bordón y la requinta y las líneas melódicas vocales (Tascón, 2015).

La palabra *patacoré* es usada en las comunidades del Pacífico para referirse a un ataque de epilepsia, en el que la persona experimenta movimientos frenéticos, los mismos que se imitan en la danza del aire. Aquí es muy importante el zapateo, que consiste en realizar golpes de forma rítmica en el piso de madera de las casas. El Patacoré se interpreta en tempos rápidos y la base de acompañamiento rítmico-percusivo, en compás de 6/8, hace que se considere un ritmo alegre (Tascón, 2008). En la base rítmica todos los instrumentos mantienen una delicada conexión, que fortalece la unidad del sistema y genera un soporte consistente que posibilita la participación de la marimba y las voces..

Este aire tradicional se caracteriza por las interpretaciones virtuosas, especialmente del requintero, quien aprovecha los tempos rápidos, que pueden alcanzar las 110 unidades de pulso por minuto. Estructuralmente, el patacoré cuenta con: una introducción; dos o tres glosas, o estrofas, donde el requintero o la cantadora entonan frases cortas, que no exceden los cuatro compases, y que, a manera de responsorial, son interrumpidas por las intervenciones del coro de cantadoras; y finalmente, con un arrullo, o serie de estribillos de menor duración que las glosas, que suelen ser derivados de la mismas (Tascón, 2008).

En el bordón del patacoré se evidencia la relación entre la división binaria y ternaria del compás: mientras la mano derecha marca un claro compás de 6/8, la mano izquierda los hace con un 3/4. En este doble sentido del compás influye la manera en la que el bordonero desplaza los brazos, combinando movimientos de muñeca y antebrazo, logrando así desplazamientos ligeros (muñeca) y de mayor potencia y peso (antebrazo), con lo cual se fortalece el sentido del ritmo.

En la requinta uno de los elementos característicos es el uso de golpes simultáneos en ambas manos, por distancia de tres y cuatro tablas, en los que la acentuación se concentra sobre el primer golpe. Corporalmente, aquí se involucra el brazo y la muñeca y, después, se ejecuta un *diminuendo*, que da la sensación de que el requintero dejara caer los brazos en el primer golpe y los levantara mientras rebotan las baquetas. En la requinta es menos frecuente el fenómeno de superposición de la división binaria y ternaria del compás (Tascón, 2008). Algunas variaciones en la requinta incluyen el cambio en las distancias de las tablas, conservando la rítmica, así como la sustitución por silencios de determinados golpes y el desplazamiento en el tiempo, dando lugar a silencios en golpes importantes.

Al realizar las improvisaciones, los requinteros se dirigen hasta el registro agudo de la marimba, valiéndose de combinaciones de terceras y cuartas. El registro agudo otorga brillo al solo del requintero quien, hacia el final de la improvisación, se vale del mismo recurso de terceras y cuartas para regresar a la ondeada y dar soporte ritmo-armónico las voces. Una vez estabilizada la marimba en la ondeada, entran de nuevo las voces, generando un entramado en el que participan el coro de cantadoras, la glosadora (voz líder de femenina) y el glosador (requintero).

La creación de una obra contemporánea a partir de elementos musicales tradicionales

Componer una obra basada en músicas tradicionales no consiste solo en imitar una serie de patrones rítmicos o modelos de escalas. Como nos mostró el compositor e investigador Béla Bartók -con quién los procesos de recolección de información de la música húngara y, particularmente, de la canción popular húngara, adquirieron un carácter científico- se plantea la necesidad de vincular la recolección de los cantos con otros elementos etnológicos, históricos y folclóricos en miras a la composición (Bartók, 1979). Con más de diez mil melodías recolectadas, desde Hungría hasta el norte de África, en las que se presenta un especial cuidado por la fidelidad en la transcripción, el compositor logra los insumos necesarios para adentrase en una transformación poética y estructural del material, tal como subyace en su obra compositiva. Esto le posibilitó modificaciones en las funciones de tónica-dominante-subdominante, que abrieron paso a elaboraciones sobre cuartos de tono y a combinaciones de distintas tonalidades con acordes derivados de las escalas folclóricas, a los que se agregó disonancias de segundas mayores de carácter ornamental. El trabajo de campo de Bartók no estuvo limitado a la grabación y transcripción de sonidos, también le acercó a la realidad misma de la población: "al mismo tiempo que escuchaba las manifestaciones musicales de los campesinos, tuvo que darse cuenta de la inmensa miseria en que vivía y moría el pueblo, la verdadera «clase histórica» de la nación" (Steinberger, 1946).

Deducimos, de este antecedente, la importancia de realizar una inmersión en las músicas tradicionales reconociendo el contexto sociocultural donde se gestan, para comprender, en profundidad, su esencia, significados e historicidad. Así, las músicas tradicionales, vistas como insumo para la creación de nuevas músicas de orden académico, trascienden la ligereza de su sensación sonora en contextos ajenos, para convertirse en un ejercicio más profundo, hermenéutico y sistémico.

En nuestro trabajo, procuramos identificar los elementos musicales constitutivos como punto de partida para el desarrollo creativo y dialógico musical. Asimismo, planteamos generar nuevas configuraciones y combinaciones con estos elementos mismos, de modo que también recojan el aporte único e histórico generado por el encuentro de culturas, con el fin de que la música sea un lenguaje que trascienda el paradigma estático del folclor. Por otro lado, pretendemos relacionar estos aspectos socio-históricos, cargados de significados, con sus espacios vitales. El conocimiento aquí tratado se transmite tanto a través de las manifestaciones musicales como de la tradición oral, en un proceso de interacción intergeneracional dialógico, que mantiene vida a la música.

De hecho, la propuesta de reconocer los elementos constitutivos de la música tradicional para descifrar su significado y mecanismo, fue ampliamente desarrollada por el etnomusicólogo francés Simha Arom, quien por casi treinta años investigó los balafones en África central. Arom consideraba que la estrategia de investigación debía lograr una comprensión de lo teórico implícito en la tradición oral, partiendo de la búsqueda y comprensión de sus lógicas internas (Arom, 2001, p. 205). En este sentido, vemos que además de contar con idiófonos de resonadores, las músicas de balafón en África central y las músicas de marimba del Pacífico Sur colombiano comparten varios elementos:

- La variación constante, aspecto que constituye una excelente opción en la creación de nuevas músicas desde el ámbito académico, con la base de parámetros que pueden ser conscientemente modificables para obtener nuevas sonoridades, siempre que se tenga en cuenta el elemento modificado y el nivel al que se quiere llevar dicha modificación (Arom, 2001).
- La música medida, que utiliza valores proporcionales, principalmente sobre dos tipos de unidades que se yuxtaponen: ternarias y binarias.
- Las escalas, con afinaciones por sonidos "equi-heptatónicos".
- La repetición y la variación como recursos de base y los periodos pues, en las músicas de Marimba de Chonta, las pulsaciones se dan en número par y son divisibles en valores operacionales mínimos, donde cada periodo constituye una unidad que, a su vez, puede dividirse en dos o más segmentos, como sucede con la música africana referida.
- La segmentación, ya que cada periodo constituye una unidad que puede dividirse en segmentos melódicos o rítmicos más pequeños. Esto es notable cuando el marimbero realiza la improvisación o "revuelta", en la que las ideas musicales que se desarrollan parten de pequeños modelos rítmicos en los que se realizan pequeñas variaciones y que, al interpretarse, uno tras otro, elaboran una estructura macro sobre las cuales las voces suelen desarrollar una improvisación.
- Tanto en las músicas tradicionales africanas como en las del Pacífico Sur colombiano, se distinguen tres niveles relacionados con la tímbrica y funciones de los tambores: grave, con

mayores variaciones rítmicas; medio, que no realiza variaciones; y agudo, pocas variaciones (Arom, 1991, p. 222).

Por último, es importante mencionar que, si bien es cierto que Arom no utilizó el material derivado de sus investigaciones como base para la composición o creación musical -como sí sucedió con Béla Bartók- sus trabajos sirvieron de base a compositores reconocidos como George Ligeti o Steve Reich quienes, desde diferentes vertientes como la música estocástica o minimalista, han trascendido y visionado nuevas configuraciones sonoras para el adelantamiento de la música en general y, particularmente, de las músicas tradicionales.

Obra *Marimbo*, para Marimba de Chonta y voz

Con el fin de componer una obra para Marimba de Chonta, basada en músicas tradicionales del Pacífico Sur colombiano, desde elementos propios del lenguaje contemporáneo, abordamos histórica y teóricamente el contexto en el cual se encuentran inmersas estas manifestaciones musicales abordamos los siguientes aspectos: analizamos características propias del conjunto musical tradicional; de la marimba como instrumento principal y sus interrelaciones con los demás instrumentos que componen el conjunto; y nos enfocamos en el aire de Patacoré.

La obra *Marimbo* vincula varios aspectos: el diálogo de aspectos culturales asociados con prácticas tradicionales, centrado en "Narrar-Tocar" una historia; la técnica de interpretación del instrumento con cuatro baquetas; y el uso de sonoridades y efectos en el instrumento. Desde el punto de vista musical, la pieza conjuga elementos relacionados con las músicas tradicionales del Pacífico Sur, como son la voz y la Marimba de Chonta, y otros asociados a las sonoridades y lenguajes de la música académica contemporánea. Los logros obtenidos, desde el punto de vista de innovación-educación, a nuestro entender son varios:

Narrar-Tocar una historia

La voz es uno de los elementos más importantes en las expresiones culturales del Pacífico Sur colombiano. Muchos on los contextos en los que la voz es protagonista: al remar por el río, pescando camarón, las mujeres entonan cantos de boga[5]; cuando nace un bebé, la madre le canta canciones de cuna; en agosto, para las fiestas de la Virgen del Carmen, y para celebrar el nacimiento del Niño en diciembre, se cantan arrullos acompañados de marimba; en los matrimonios o reuniones familiares se cantan currulaos y jugas; al morir un niño, menor de cinco años, se le cantan bundes[6]. Cuando muere un adulto, se cantan alabaos, para despedir su alma; en las reuniones sociales se recitan coplas, cuentos y se improvisan décimas. En definitiva, la

5 Cantos que acompañan el batir de los remos en las aguas de los ríos.

6 Al ritual que se realiza cuando muere un niño se le denomina Chigualo: es una ceremonia que incluye arrullos, romances, rondas, bailes, juegos, rimas, chistes y cuentos.

palabra cantada o hablada acompaña el nacimiento, la vida y la muerte de las comunidades del Pacífico Sur. Quizás, dichas manifestaciones son expresiones culturales y sociales que buscaban compensar la asimetría social y resistir el sometimiento de la esclavitud (Portes, 2009).

En nuestro caso, la obra *Marimbo* vincula dos elementos importantes de la tradición, en una simbiosis performativa que combina, por un lado, la interpretación de la Marimba de Chonta y, por otro, la narración de una historia que tiene origen de tradición oral[7], contada inicialmente por un conocido marimbero de la población de Guapi en el Litoral Pacífico del departamento del Cauca, José Antonio Torres (1939-2018), conocido popularmente como *Gualajo*[8]. La idea original de la historia fue recopilada en el año 1999, en la ciudad de Cali, como parte del trabajo de campo de la investigación Marimba de Guapi. La narración hecha por Gualajo, es la siguiente: "La marimba la inventó *Marimbo*, Un negro que llego del África. Él hizo el instrumento y esa era como su mujer… Entonces dijo que como él se llamaba *Marimbo* el nombre del instrumento sería marimba"(gualajo en Tascón, 2008, p. 12).

De esta narración se desprenden tres elementos básicos sobre los que la historia de la pieza *Marimbo* se construye: 1) la procedencia africana del instrumento; 2) el nombre de los personajes, y 3) la asignación de la marimba como compañera. De hecho, *Marimbo* propone una alternancia entre la narrativa oral y musical; cuenta la historia desde la perspectiva de un narrador, que recrea la voz del personaje Marimbo, y el instrumento Marimba de Chonta, que representa al personaje de la esposa de Marimbo.

Técnica de interpretación del instrumento con cuatro baquetas

Como ya expusimos, la Marimba de Chonta es interpretada, tradicionalmente, por dos instrumentistas: el bordonero y el requintero, ubicados en el registro grave y en el registro agudo de la marimba, respectivamente. Es poco usual que los marimberos tomen dos baquetas en una mano y, en los pocos casos en que el requintero lo hace, no tiene el propósito de reemplazar al bordonero, sino que enriquece su propia ejecución añadiendo golpes simultáneos. Además, el desarrollo técnico de tocar con dos tacos en cada mano se observa al interpretar ritmos foráneos como el porro, o la cumbia.

7 Sin embargo, y a pesar de fuerza de la tradición oral -el vínculo entre la palabra hablada, cantada y la interpretación instrumentos- en la cultura afrodescendiente del Pacífico Sur colombiano, no es común la narración de historias con acompañamiento de instrumentos musicales. La expresión que más se asemeja son las rondas infantiles como *El rey manda*, en la que los niños, como parte del juego, desarrollan un diálogo hablado entre el rey y sus sirvientes, alternando con el baile y la entonación de bundes (Inravisión, 1989).

8 Músico tradicional originario de Guapi, Cauca, perteneciente a una familia de músicos que empezó con el linaje de su abuelo, Leonte Torres. Desde temprana edad consagró su vida a la interpretación de instrumentos típicos de la región del Litoral Pacífico. Uno de los mayores conocedores y uno de los mejores intérpretes de la Marimba de Chonta. Trabajó con diferentes agrupaciones viajando a ciudades en Francia, Suiza y Alemania. Representó a Colombia en el Festival Le Vigne y en el Festival del Imaginario en París (Universidad Nacional de Colombia, 2020).

La obra *Marimbo* vincula la interpretación de la marimba tradicional del Pacífico Sur y el uso de la técnica de cuatro baquetas popularizada por el músico norteamericano Gary Burton, como se realiza en la interpretación de la marimba tradicional chiapaneca, ne México, desde 1935 (Moreno, 2019, p. 194). Esta técnica consiste en un método para interpretar la marimba a cuatro baquetas donde se ejecuta el instrumento empleando dos baquetas cruzadas en cada mano, realizando una pinza para percutir las placas en intervalos mediante movimientos desagregados circulares y paralelos (Gómez, 2018). Dentro de las ventajas de esta técnica se encuentran la posibilidad de realizar movimientos independientes en cada una de las baquetas, posibilitando la variación (en una misma mano) de los tipos de ataque, matices y rotaciones.

El uso de la técnica de cuatro baquetas también permite golpear cuatro tablas, en simultáneo, a manera de acordes, incluyendo un texto que es cantado por el intérprete, como sucede con los marimberos tradicionales, donde se toca y canta al mismo tiempo. En la obra *Marimbo* este tipo de acciones permiten acceder a configuraciones de sonidos que generan mayor tensión y a la superposición de armonías, que se utilizan en algunas secciones, en las que la mano derecha conserva el patrón de organización de dos grupos de tablas y, sobre la mano izquierda, se aplica un desplazamiento de dos o tres tablas.

Sin embargo, en el contexto tradicional, al iniciar una canción, el marimbero tradicional selecciona el grupo de tablas que corresponden a los sonidos de la cantadora y, a partir de estos, construye el modelo ritmo-armónico de acompañamiento, al que luego se suma el bordón. Una vez articulados bordón y requinta, las bases sufren pequeños cambios rítmicos y melódicos, pero nunca se desarrollan modulaciones o traspolaciones de los modelos armónicos para escoger una nueva configuración de grupos de tablas. Es decir, en una misma canción no se realizan modulaciones a otros grupos de tablas.

Sonoridades y efectos

La combinación entre la palabra hablada y la interpretación de la Marimba de Chonta, con la técnica de agarre de dos baquetas en cada mano, amplía la gama de efectos sonoros y promueve el dominio técnico y virtuoso, lo que se combina, además, con el elemento subjetivo implícito de la fascinación por las historias de africanías. Veamos, a continuación algunos de estos recursos sonoros:

- Desde el punto de vista didáctico, la obra se desarrolla siempre sobre la misma frase musical de cuatro compases, de forma que el intérprete, una vez habituado, pueda repetirlo con los diferentes textos; esto contribuye a desarrollar una especie de motivo que el auditorio puede fácilmente relacionar con la narración hablada.
- El efecto de *clúster*, que se logra golpeando varias placas con la madera de las baquetas ubicada horizontalmente, es utilizado regularmente en música contemporánea y, en este caso, posibilita una exploración en la sonoridad de la marimba tradicional.
- En la obra *Marimbo* se presenta usa un tipo de redoble que consiste en ubicar las baquetas de la mano derecha: una por encima y otra por debajo de la tecla, que permite un sonido continuo, lo cual no se observa comúnmente en las músicas tradicionales.

- Aunque las canciones tradicionales tienden a iniciar en tempo que oscila entre las 80 y 90 pulsaciones por minuto y que se incrementan hasta alcanzar las 120 ppm, en la obra *Marimbo* se han incluido cambios de velocidad moderados, pausas que acompañan el desarrollo de la historia narrada.
- *Marimbo* presenta contrastes en algunas secciones, en las que la base del bordón sufre modificaciones. El propósito del cambio es añadir dramatismo a la historia sin que el oyente perciba un cambio drástico. Para ello, se alternan compases de 5/8 y 6/8 en la mano izquierda, conservando la mayor cantidad de rasgos comunes. De otro lado, la mano derecha realiza figuras rítmicas que cuentan con un patrón estable. Para el 6/8 se repiten ciclos de figuras de dos corcheas, mientras el 5/8 repite ciclos de 2, 2, 3.
- El texto de la historia establece una relación con la música y está dividida en tres grandes secciones que agrupan siete ideas musicales. Las secciones agrupan periodos de la historia, mientras las ideas musicales asocian sonidos con personajes o sentimientos. A pesar de que las ideas musicales son siete, se repiten en las diferentes secciones.

A nivel de la estructura musical, la obra *Marimbo* presenta recursos relacionados particularmente con las ideas musicales:

- Una de ellas se presenta en la melodía inicial, que sintetiza una variación del bordón (bajo) y elementos de la revuelta (melodía).
- La segunda se encuentra en el bordón, que se convierte en elemento trasversal y de unidad temática en la obra.
- La ondeada con voz hablada es otra idea, donde se presentan bases ritmo-armónicas para el acompañamiento de la voz.
- El arrullo se vale de los redobles, con el fin de exponer una melodía de notas largas.
- Las revueltas conectan diferentes secciones y permiten la vinculación de rasgos de la improvisación en el Patacoré.
- La ondeada con voz cantada recoge melodías tradicionales del ritmo base de la obra *Marimbo* y el canto de boga vincula movimientos por voces dispuestas en acordes.

Todos estos elementos evidencian que, mediante la obra *Marimbo* se han utilizado, de manera inédita, la mediación entre elementos de las músicas tradicionales del Pacífico Sur colombiano con elementos propios del lenguaje contemporáneo, lo cual da como resultado una creación musical singular.

Conclusiones

Colombia, al igual que otros países colonizados, abraza en su identidad la huella imborrable del encuentro de culturas, del encuentro de varios mundos en un espacio vital donde las músicas tradicionales del Pacífico Sur forman parte del acervo, siendo una memoria del legado africano en la simbiosis de culturas del país. Si bien es innegable la esencia africana de estas músicas, es preciso considerar que, en el país, se fueron gestando prácticas culturales permeadas de igual manera por elementos sonoros traídos por los colonos, reconstruidos a través de la interrelación con la población indígena nativa de la región. Se trata de un intercambio de elementos culturales

que llevaron al desarrollo de la música, de prácticas asociadas, de estructuras hacia la configuración del conjunto de Marimba de Chonta. Ello se puede ver reflejado, además de en las músicas asociadas al instrumento, en las fiestas populares y en las propuestas gastronómicas.

Por situaciones históricas y configuraciones sociales, el legado musical afrodescendeinte del Pacífico su colombiano no ha sido parte sustancial de la música académica en el país, al considerar que estas músicas se asocian, exclusivamente, a un grupo étnico particular. Mirada que se plantea desde una dinámica de control cultural, donde unos actores excluyen a otros. No obstante, a lo largo de los años, las músicas tradicionales del Pacífico han estado presentes en diversos escenarios a nivel local, nacional e internacional. Por ejemplo, de la mano de festivales como el *Petronio Álvarez*.

A lo largo de este documento se han descrito de forma detallada aspectos musicales particulares y relevantes de las músicas tradicionales del Pacífico Sur colombiano, incluyendo, a través de dicho proceso, elementos técnico-musicales de la marimba de chonta, el instrumento principal del conjunto tradicional. Estos elementos son tratados a través de la vinculación de técnicas de interpretación y composición, propias de las músicas académicas de percusión, evidenciando un proceso innovador respecto al contexto sonoro y educativo.

En la composición de la obra *Marimbo*, para Marimba de Chonta, basado en músicas tradicionales del Pacífico Sur colombiano desde elementos propios del lenguaje contemporáneo abordamos histórica y teóricamente el contexto sociocultural de estas manifestaciones musicales, analizamos las características propias del conjunto musical tradicional, del instrumento principal y sus interrelaciones con los demás instrumentos que componen el conjunto, y nos enfocamos en el aire de Patacoré.

La obra *Marimbo* está pensada para contribuir con los procesos de desarrollo técnico y musical vinculados a la formación profesional, permitiendo un paso más en la consolidación de repertorios locales y en la proyección de los trabajos investigativos hacia la imprescindible y debatida investigación-creación en artes. Se trata de un ejercicio dialógico que permite el encuentro entre culturas, entre identidades y entre generaciones; se trata de reconocer el legado, la huella que recoge una historia, un camino.

Bibliografía

- Abadía-Morales, G. (1983). *Compendio general del folklore colombiano*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Aceituno-López, A. (1999). *Evolución de la Marimba Orquesta Guatemala*. Guatemala: Facultad de Humanidades Universidad de San Carlos,.
- Arom, S. (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En Cruce, F. *et. al. Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología*, 203–232. Madrid: Trotta.
- Aron, S. (1991). *African polyphony and polyrhythm: Musical structure and Musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Cuevas, J. A. (2007). *Historia de la Música del Pacífico* (Vol.1). Cali: Editorial Pacífico.

- Godínez, L. (2002). *La Marimba Guatemalteca*. Guatemala: Fondo de Cultura Económica de Guatemala.
- Gómez-Vignez, M. (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia* (Vol. 1). Bogotá: Formas Precisas.
- Gómez, D. (2018). *Tejidos de Chonta: un diálogo de saberes entre la marimba de Chonta tradicional y la técnica a cuatro baquetas*. [Tesis de grado]. Bogotá: Universidad
- González Zambrano, C. (2003). Música, Identidad y Muerte entre los Grupos Negros del Pacífico Sur Colombiano. *Colección de Babel, Separata de La Revista Universidad de Guadalajara. Núm.27*, 5–48.
- Inravisión. (1989). *Noches de Colombia*. Bogotá: Concultura.
- Jiménez, R. (2020). Obra revisada: Estudios Sobre la Obra de Astor Piazzolla de Omar García Brunelli. *Artis Musicae, Núm.58*, 97–99.
- Lendvai, E. (2017). *Bela Bartók. Un análisis de su música*. Buenos Aires: SEDICI, Universidad de La Plata.
- Miñana-Blasco, C.
  - (2006). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de Música En La Cultura*, 36–49.
  - (2010). *Afinación de las Marimbas en la costa Pacífica colombiana: ¿un ejemplo de memoria interválica en Colombia?*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Ministerio de Cultura. (2008). *Compendio de Políticas Culturales. Política de Diversidad Cultural*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Ministerio de Cultura. (2019). *Plan Nacional de Música para la convivencia*. Bogotá.
- Moreno, J. (2019). *La marimba Chiapas. Evolución y desarrollo musical*. México: CONECULTA. Unicach, Dirección de Publicaciones.
- Portes, H. (2009). ¡PARA LA GLORIA NIÑITO! Jugas, Bundes y Salves en la tradición afrocaucana. Cali: Siderúrgica de Occidente.
- Red de Investigadores en Músicas Tradicionales del Pacífico Sur. (2008). *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana de Cultura. Ministerio de Cultura.
- Steinberger, G. (1946). Béla Bártok. *Revista Musical Chilena 1(9)*, 8–21.
- Tascón, H.
  - (2008). *Marimba E' Guapi*. s.p.
  - (2015). Estructuras musicales del patacoré, el bambuco viejo y la juga grande, estudio con cinco marimberos de Guapi. *A Contratiempo. Revista de Música En La Cultura. (24), 98.*, 1–21.
- Tascón, H., Duque, X., y Sánchez, Y. (2009). ¡Qué te pasa vo! Canto de Piel, Semilla y Chonta. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Unesco. (2015). *Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas*. Bogotá: Patrimonio Cultural Inmaterial.

Anexo A. Partitura *Marimbo*. Para Marimba De Chonta (O Marimba Tradicional) Y Voz

La obra puede escucharse en el siguiente link
https://www.youtube.com/watch?v=GytGG5Q6XZE

La partitura completa puede descargarse accediendo al blog con el siguiente código Qr.

19. Estado actual y perspectivas en los estudios sobre música afrovenezolana

Mariantonia Palacios y Juan Francisco Sans.
Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

Resumen

El siguiente trabajo propone contribuir al conocimiento de la música afrovenezolana, a partir de la elaboración de un estado del arte que permita acercarse a lo que se ha escrito hasta ahora: temas desarrollados, calidad de los trabajos, falencias en las investigaciones, y perspectivas de trabajos futuros en esta área. Hasta el momento, la bibliohemerografía más completa que existe sobre la cultura afrovenezolana se debe al historiador José Marcial Ramos Guédez (1980, 1989, con actualización en 2015). Su trabajo puede considerarse como el compendio más reciente sobre la literatura especializada en el tema en el país. No obstante, encontramos algunas debilidades en lo que a la música respecta. Por ello, nos proponemos complementar el trabajo de Ramos Guédez, haciendo un recuento general, crítico y sistemático de la literatura especializada, que sirva de orientación a quienes quieran profundizar en el conocimiento de esta música.

Palabras clave: Bibliografía, música afrovenezolana, revisión crítica.

Abstract

This work aims to contribute to Afro-Venezuelan musical knowledge. It takes as a starting point the elaboration of a state of the art that permits an approach to what has been done until now: research topics, the quality of the works, the lacks of the investigations, and some perspectives of future works in this area. So far, the most complete biblio-hemerography that exists on Afro-Venezuelan culture is due to the historian José Marcial Ramos Guédez (1980, 1989, updated in 2015). His work can be considered the most recent compendium of specialized literature on the subject in the country. However, we find some weaknesses as far as music is concerned. Therefore, we propose to complement the work of Ramos Guédez, making a general, critical and systematic review of the specialized literature, which will serve as a guide for those who want to deepen their knowledge of this music.

Keywords: Bibliography, afro-venezuelan music, critical review.

Introducción

El siguiente trabajo pretende una revisión crítica de la bibliohemerografía que se ha producido en el Venezuela sobre la música de origen africano. Esto permitirá establecer cuáles han sido los temas de interés, la calidad de los trabajos, las falencias en las investigaciones, y las perspectivas de estudios en esta área. Nos referiremos a lo "afrovenezolano" tal como lo usó por primera vez en 1943 el periodista y escritor Juan Pablo Sojo, en su ya clásico trabajo *Temas y apuntes afro-venezolanos*. Será el término que adoptaremos aquí para referirnos a aquellos aportes africanos presentes en la música venezolana.

Nos preceden varias compilaciones bibliográficas sobre la afrovenezolanidad publicadas entre 1976 y 1991, aunque ninguna de ellas se centra en la música. El primero de estos trabajos —*Bibliografía afrovenezolana*— lo publicó en 1976 la antropóloga Angelina Pollak-Eltz, que como veremos, fue una de las más relevantes y productivas investigadoras del tema, cuyos trabajos, centrados en el sincretismo mágico-religioso y la cultura afrovenezolana, han sido considerados aportes fundamentales en el área. Años más tarde, en 1983, Pollak-Eltz amplía y completa su trabajo con "Nuevos aportes a la bibliografía afrovenezolana". En ambos casos, se recoge lo que hasta ese momento había sido publicado sobre el tema.

Por su parte, Arturo Álvarez D'Armas, investigador y autor de algunos libros y artículos sobre arte africano, publicó dos compilaciones bibliográficas: *Bibliografía del folklore afrovenezolano* en 1977; y otra muy escueta *Bibliografía africana de arte e historia* en 1978, en la cual incluye algunos libros venezolanos sobre el tema. El mismo Álvarez D'Armas aclara que su listado constituye apenas el avance de un trabajo más extenso sobre bibliografía africana supuesto a publicarse en 1981, que nunca apareció. Sin embargo, nos interesa traerlo a colación, porque Álvarez D'Armas afirma allí que el interés por el arte africano en Venezuela data apenas de la segunda mitad del siglo XX, y que se debe concretamente al trabajo de siguientes personas:

> …Miguel James (Trayectoria del Arte Africano), James Edward Scott (quien dirige el único Centro de Estudios Africanos que hay en nuestro país, adscrito a la Biblioteca

> Nacional) y Angelina Pollak-Eltz (Exposición Etnográfica del Congo. El Arte Congolés). En el campo de la historia africana contamos solamente con el estudio publicado por Alberto Navas y Ramón Suárez *África Occidental Negra. La Colonización y la Formación de Clases Sociales*. (Álvarez D'Armas, 1978, s.p.).

En otro artículo publicado en 1990, Álvarez D'Armas insiste en este punto, cuando afirma que el interés por el arte africano en Venezuela data de 1954, año en el que es "inaugurada en el Museo de Ciencias Naturales la colección africana donada por el Rey Leopoldo [III] de Bélgica a Venezuela" (Álvarez D'Armas, 1990, s.p.). En las siguientes tres décadas se organizan varias exposiciones bajo la curaduría de los ya mencionados Angelina Pollak-Eltz, y de James Edward Scott, antropólogo estadounidense que se incorporó a la Biblioteca Nacional en la década de los setenta, y quien, añadiendo piezas de su colección particular a las recibidas en donación, organizó la sala permanente de arte africano y afroamericano del Museo de Ciencias Naturales de Caracas. Es evidente el interés personal por parte de los investigadores en llevar adelante sus iniciativas sobre cultura africana en instituciones públicas. Sin embargo, debemos a la iniciativa privada de Nelson Sánchez Chapellín y Morris Matza, la creación del Museo Afro Americano (MAA), con más 3000 piezas recogidas a lo largo de sus viajes por el continente Africano. Actualmente es la colección de arte africano más grande de América Latina.[1]

En 1985, José Marcial Ramos Guédez, autor de una extensa relación sobre las compilaciones bibliográficas alrededor de la afrovenezolanidad, publica *El Negro en Venezuela, fuentes documentales y bibliográficas*, donde recoge y amplía trabajos propios concernientes al tema: *Bibliografía afrovenezolana* (1980), *Bibliografía del Estado Miranda* (1981) y *Orígenes de la Emancipación venezolana: Aporte Bibliográfico* (1982). Posterior a esta publicación de 1985, Ramos Guédez siguió ampliando la revisión bibliohemerográfica con *Cien títulos básicos en la bibliografía afrovenezolana* (1988), *Una sublevación de los esclavos de la Provincia de Caracas, 1749: Fuentes Documentales* (1991), y *Bibliografía y hemerografía sobre la insurrección de José Leonardo Chirino en la serranía de Coro: 1795-1995* (1996). Su obra *El Negro en Venezuela, fuentes documentales y bibliográficas* servirá de base para el catálogo documental *Afrovenezolanidad, una contribución al enriquecimiento y actualización de la bibliografía y hemerografía existente en la Biblioteca Nacional de Venezuela*, publicado por la Biblioteca Nacional de Venezuela en 2015, que agrega a la bibliohemerografía de Ramos Guédez algunos trabajos posteriores publicados sobre el tema, siguiendo su misma metodología. Ya el propio Ramos Guédez había advertido la necesidad de actualizar su compilación bibliográfica en su artículo "La Bibliografía Afrovenezolana, 1976-2001" publicado en el *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* en 2003.

Completa esta lista de compendios bibliográficos generales sobre la afrovenezolanidad, la obra de Andrés Bansart *El negro en la literatura hispanoamericana (Bibliografía y hemerografía)*, publicada en 1986, cuyo propósito era "poder aislar los aportes negro-africanos en la literatura hispanoamericana, con el deseo de que este trabajo ayude a los estudiosos de esta literatura plural y muestre que la diversidad en la unidad es la riqueza de América" (Bansart, 1986, contraportada).

1 https://museodearteafroamericanocaracas.wordpress.com/acerca-de/

Si bien en estos compendios bibliográficos generales -sin duda muy valiosos- se incluyen algunos ítems que abordan el tema de la música, el tratamiento que se hace de ellos es tangencial y superficial. Ninguno de los textos registrados en estas bibliografías enfoca el tema desde perspectivas musicológicas o etnomusicológicas específicas. Cualquier trabajo sobre el particular debería arrancar de una revisión bibliográfica crítica de los estudios dedicados a la música afrovenezolana, tarea que no se ha realizado hasta la fecha. Es este estado del arte el que proponemos en este capítulo.

Precursores

Debemos comenzar reafirmando la inmensa e incuestionable contribución cultural de las poblaciones africanas y sus descendientes a la historia y la sociedad venezolana en su conjunto. Como ocurre en tantos otros países de América Latina, el mestizaje venezolano primigenio es fruto de la mezcla de las diferentes etnias indígenas que habitaban el territorio a la llegada de Colón en 1498, con los españoles que emprendieron la conquista y colonización y los africanos subsaharianos traídos como mano de obra esclava a principios del siglo XVI, directamente desde África o de las Antillas en el Mar Caribe. A esto hay que sumar que desde finales del siglo XIX y hasta la fecha, han ocurrido nuevas oleadas migratorias, producto sobre todo de las dos grandes guerras europeas del siglo XX y la reorganización de los antiguos imperios, que se mezclaron con este sustrato triétnico preexistente: italianos, portugueses, alemanes y españoles de nuevo cuño, además de sirios y libaneses.

A pesar de la innegable huella africana en la venezolanidad -y como afirma Álvarez D'Armas- los estudios especializados en el tema apenas comenzaron a aparecer tímidamente a mediados del siglo XX. En este periodo inicial merecen un sitial especial los desarrollados por Juan Pablo Sojo, verdadero pionero en los estudios sobre temas afrovenezolanos. Nacido en 1907 en Curiepe -región de Barlovento, caracterizada por una fuerte herencia de origen africano- además de escritor fue folklorista y cultor. Su padre, Juan Pablo Sojo "el Viejo", fue un reconocido músico, médico y poeta, que se ocupó de recopilar información sobre las festividades afrovenezolanas. Esto le permitió a su hijo tener una comprensión vivencial de las manifestaciones culturales barloventeñas, sobre las que escribió tempranamente, enfatizando sus aspectos musicales, lo que lo convierte en precursor de los estudios etnomusicológicos sobre el tema. Destacan entre su producción artículos para la prensa y revistas del país donde recoge buena parte de sus investigaciones, así como también novelas, cuentos y obras teatrales, cuyos temas y tramas se sumergen en sus raíces. Sojo estuvo vinculado al Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales, dependencia adscrita a la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación en 1946. Sin embargo, ya para entonces había publicado sus primeras investigaciones —*Tierras del Estado Miranda sobre la ruta de los cacahuales* en 1938 y *Temas y apuntes afrovenezolanos* en 1943— su novela *Nochebuena negra* en 1944, y sus artículos "Malembe" en 1944, y "Apuntes de color: el tambor mina", "La fulía, canción del trabajo" y "Biografía de la fiesta de San Juan venezolana" en 1945. A partir de 1947, sus publicaciones estarán vinculadas a la *Revista Venezolana de Folklore*, órgano difusor del recién creado Servicio de Investigaciones Folklóricas, y a los diferentes periódicos

para los cuales escribirá regularmente: *El Nacional, El Farol, El País, Ahora*. Particularmente importantes para el campo de la etnomusicología son sus artículos "Cofradías etnoafricanas en Venezuela", "Algunas supervivencias negroculturales en Venezuela", "Fiesta de los tambores en Barlovento", "Invocación a un dios africano: malembe", "Los sangueos y los luangos de Farriar", "La sociedad de San Juan Guaricongo" de 1947; y "La fiesta de San Juan Bautista" de 1948. En 1959 publica "Biografía de la fiesta de San Juan en Venezuela", en una clara alusión a su papel como cultor activo, obra fundamental para comprender esta festividad en la región de Barlovento. Lamentablemente, su obra no ha sido compilada en una publicación única, que permita el acceso y fácil consulta a todas sus fundamentales contribuciones al tema. Es una tarea pendiente por realizar.

Los estudios sobre la afrovenezolanidad de Sojo estuvieron acompañados por trabajos de otros investigadores, asociados éstos a instituciones dedicadas al estudio y difusión del folklore en Venezuela en ese entonces, a saber, el Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales antes mencionado (vinculado originalmente al Museo de Ciencias Naturales), la Biblioteca Nacional, y la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. La primera de estas instituciones va a pasar por varias transformaciones a lo largo de los años: en 1953 transmutó en el Instituto del Folklore, en 1968 a Instituto Nacional del Folklore (INAF), y finalmente en 1971 a Instituto Interamericano de Musicología y Folklore (INIDEF). Esta última institución se fusionó en 1985 con el Museo del Folklore (creado en 1971), para conformar el Centro para el Estudio de las Culturas Populares y Tradicionales (CCPYT). A partir de 1990 cambia su nombre por Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF), y desde 2006 por Centro de la Diversidad Cultural, que es el que detenta actualmente. Así, los archivos de esta última institución recogen -en teoría- todos los materiales (instrumentos, videos, audios, libros, etc.), investigaciones y estudios que ha hecho el estado venezolano en los últimos setenta años. Actualmente, este fondo se encuentra en la sede de la Biblioteca Nacional de Venezuela, aunque, inexplicablemente, no se encuentra a disposición de los usuarios.

A lo largo de los años se han sumado otras instituciones que se ocupan de la investigación y difusión del folklore. Ramos Guédez (2011, p. 95) nos ofrece un listado completo de aquellas que se han ocupado de la temática afrovenezolana:

> La Biblioteca Nacional, el Instituto de Antropología e Historia de la Universidad Central de Venezuela, la Escuela de Sociología y Antropología; lo mismo que la Escuela de Historia de dicha universidad, el Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad Santa María, el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica Andrés Bello, la Dirección de Cultura y la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia, la Escuela de Historia y el Centro de Investigaciones del Museo Antropológico de la Universidad de Los Andes, el Departamento de Investigaciones de la Academia Nacional de la Historia, la Oficina de Comunicación y Extensión Cultural de la Universidad Experimental Rómulo Gallegos, el Centro de Estudios Afroamericanos "Juan Liscano" adscrito al Consejo Nacional de la Cultura / Conac, Fundación la Salle de Ciencias Naturales, Fundarte, el Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", el Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales "Rodolfo Quintero" de

> la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela, el Instituto de Filología "Andrés Bello" de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV, la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo, el Departamento de Antropología del Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas / IVIC, el Centro de Investigaciones Históricas de América Latina y el Caribe (Cihalc), el Taller de Información y Documentación de la Cultura Afrovenezolana (Tidcav), el Centro de Investigaciones Históricas del estado Falcón "Mons. Cástulo Mármol Ferrer", la Fundación Buría (Barquisimeto), el Instituto Autónomo de Cultura del estado Miranda, el Instituto de Patrimonio Cultural, la Asociación Cultural "José Leonardo Chirino" (Coro, Edo. Falcón), la Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos (Los Teques, Edo. Miranda), Fundación Bigott, Fundación Afroamérica, Fundación Aje (Maracaibo), Unión de Mujeres Negras de Venezuela, Centro de la Diversidad Cultural (Ministerio de la Cultura), etc.

La mayoría de las investigaciones desarrolladas hasta los años setenta sobre el tema de la afrovenezolanidad fueron trabajos de corte antropológico, histórico o folklorista. Además de la revisión de rigor de las fuentes históricas, los investigadores recurrieron "a la etnohistoria, por un lado, y por el otro al estudio comparativo de las culturas afrovenezolanas para remontar su origen en África" (García, 1990, p. 74). García (1990, p. 72) afirma que en el estudio de la presencia africana en Venezuela han dominado, "por un lado, los enfoques caracterizados por una folklorización enfermiza de los diferentes aportes de los grupos étnicos africanos a las configuraciones culturales venezolanas; y por otro lado, el enfoque histórico negativista, que pretende anular los aportes morales y políticos de los africanos y sus descendientes, al proceso libertario venezolano".

El pionero en la aplicación del método etnohistórico fue el antropólogo Miguel Acosta Saignes, fundador de los estudios de esa especialidad en el país, con la publicación de su libro *Vida de los esclavos negros en Venezuela* (1967), aunque ya había desarrollado un trabajo previo de gran importancia sobre el tema (1954 ,1955, 1956[a], 1956[b], 1956c, 1958, 1960, 1966, 1967). Entre los precursores de la investigación en el tema de la afrovenezolanidad, podemos contar también a Juan Liscano (1946, 1950, 1951, 1953, 1960, 1973) y Rafael Olivares Figueroa (1949, 1954, 1960).

A la labor pionera de estos investigadores, debemos sumar el sólido trabajo desarrollado por la ya mencionada antropóloga de origen austriaco Angelina Pollak-Eltz, radicada en Venezuela desde 1959 y adscrita a la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas desde 1971. Allí desarrolló un intenso trabajo de campo, siendo el eje central de sus investigaciones los estudios comparados entre las religiones afroamericanas. Además de los compendios bibliográficos de su autoría mencionados, destacamos algunos de sus libros y artículos sobre cultura afrovenezolana: *Vestigios africanos en la cultura del pueblo venezolano* (1972[b]), *Folklore y cultura en los pueblos negros de Yaracuy* (1984), *La negritud en Venezuela* (1991), *Umbanda en Venezuela* (1993), *Regards sur les cultures d'origine africaine au Vénézuela* (1977), y *La esclavitud en Venezuela: un estudio histórico-cultural* (2000).

Iniciales

La influencia africana en el Nuevo Mundo tiene como punto de partida la llegada a América del primer cargamento de esclavos venido de África en 1518 (Moreno Fraginals, 1996, p. 13), aunque ya desde 1501, los Reyes Católicos habían girado instrucciones precisas para la importación de mano de obra esclava hacia América, normando el otorgamiento de las licencias (Bergasa, 2018). La fecha de entrada de los primeros esclavizados al territorio venezolano no ha podido precisarse con exactitud. Pollak-Eltz proporciona datos sobre las primeras importaciones de esclavos a Venezuela en su libro *La esclavitud en Venezuela: un estudio histórico-cultural* (2000, p. 40), donde afirma que "en 1525 Gerónimo de Ortal trajo los primeros 400 esclavos a la península de Paria. Diego Caballero obtuvo permiso para la introducción de negros a Cubagua". Estos esclavizados cumplían tareas similares a las que desempeñaban en el resto del continente: trabajo agrícola en plantaciones de azúcar, cacao, café, tabaco, algodón, arroz, añil, rescate de perlas y minería. Con el tiempo, se agregaron a estas tareas el servicio doméstico y oficios artesanales (Moreno Fraginals, 1996, p. 13). Federico Brito Figueroa (1979, p. 96) estima que para el s. XVI "entraron aproximadamente 6.595 negros esclavos, en el siglo XVII aumenta considerablemente a 10147 esclavos y para el siglo XVIII 34099 negros, entre licencias y contratos de 50841 negros."

Si no se tiene la fecha exacta del ingreso del primer contingente de esclavos al territorio venezolano, menos aún puede establecerse con precisión el lugar o región africana de su procedencia, aspecto de trascendental importancia a la hora de rastrear los vestigios de sus culturas nativas en el nuevo hábitat, y por supuesto, de su música. Pollak-Eltz hace una compilación de las distintas fuentes que se ocupan del asunto en el capítulo dedicado a la procedencia de los esclavos africanos de Venezuela en *Vestigios africanos en la cultura del pueblo venezolano* (1972). No se pueden dejar de mencionar aquí el libro de Ermila Troconis *Documentos para el estudio de los esclavos negros en Venezuela* (1969), y los de Federico Brito Figueroa *El problema tierra y esclavos en la historia de Venezuela* (1985) y su *Historia Económica y Social de Venezuela* (1987), donde se hace una profunda revisión de la documentación económica sobre la trata de esclavos en Venezuela durante el período hispánico. Sin embargo, Pollak-Eltz (1972[a], p. 1) expresa que el asunto de la procedencia de los esclavos "no es tan fácil de resolver, porque las estadísticas no mencionan sino muy esporádicamente el origen de los negros importados."

A esta escasez de información sobre sus lugares de origen habría que agregar que era común que, una vez llegados al territorio de destino, los esclavos se distribuyeran heterogéneamente entre los hacendados, evitando que un dueño tuviera miembros de una misma tribu o etnia que hablasen una lengua común. De esta forma, se impedía la creación de vínculos étnicos, gregarios y de cohesión social, evitando que se comunicaran entre ellos en un idioma diferente al del amo, conjurando así el peligro de rebeliones, y facilitando la *deculturación*, entendida por Moreno Fraginals (1996, p. 14) como el "proceso consciente mediante el cual, con fines de explotación económica, se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales del territorio en que está asentado y/o para utilizarlo como fuerza de trabajo barato, no calificado". Por estas mismas razones, Pollak-Eltz (1972, p. 32) considera que en Venezuela es difícil hablar del predominio de una cultura africana sobre otra. No obstante, y pese a

todas las dificultades que hay al respecto, Ramos Guédez (2011, p. 90) es de la opinión de que "en la Venezuela colonial hubo un predominio de influencias africanas procedentes del área cultural bantú". Sea como sea, eso no fue óbice para que se crearan regiones que terminaron generando una nueva cultura producto de la distribución espacial generada por la economía esclavista, que

> …llevó al establecimiento de unas "áreas negras" que siguen constituyendo hoy en día los principales territorios afrovenezolanos: la región de Barlovento al este de Caracas y los valles del Tuy, actualmente enclavados en el estado Miranda; la zona costera de los actuales estados Carabobo, Aragua, Varas y Sucre; la Sierra de Coro en el actual estado Falcón; y el sur del Lago de Maracaibo en los actuales estados Zulia, Miranda y Trujillo. (Izard Martínez, 2013, p. 123)

Para el estudio de esta primera etapa, es decir, el momento en el cual los esclavos llegaron al territorio venezolano, los investigadores se han basado sobre todo en la revisión de fuentes históricas. Ramos Guédez (2011, p. 94) nos ofrece también un listado de los fondos que resguardan información al respecto:

> …el Archivo General de la Nación, el Archivo Arzobispal de Caracas, el Archivo del Registro Principal de Caracas, el Archivo de la Academia Nacional de la Historia, el Archivo del Ayuntamiento de Caracas, el Archivo de la Catedral de Caracas, el Archivo de la Fundación 'John Boulton', el Archivo de la Casa Natal del Libertador, los archivos del Registro Público ubicado en todos los estados del país e igualmente los Archivos Parroquiales. Sin olvidar el auxilio que nos pueden prestar los archivos existentes en el exterior, y entre ellos son de gran relevancia: el Archivo General de Indias en Sevilla (España), el Archivo Nacional de Colombia (Bogotá), el Archivo General de Puerto Rico, el Archivo General de la Nación (República Dominicana), el Archivo Nacional de Cuba, etc.

Si bien los datos recogidos hasta ahora en esos fondos ofrecen información sobre la llegada de los cargamentos de esclavos, el precio de venta, los compradores, el lugar a donde fueron asignados, algunas características físicas de los mismos, e información de interés comercial, los datos musicales en esas fuentes son tremendamente escasas.

Rastrear los vestigios de las distintas etnias africanas en las manifestaciones culturales afrovenezolanas resulta sin duda uno de los aspectos más dificultosos, pero a la vez de los que más ha interesado a los investigadores especializados en el tema, incluyendo por supuesto a quienes se han ocupado de la música. De nuevo Ramos Guédez (2011, p. 14) nos ofrece un listado de las publicaciones de los antropólogos e historiadores que se han ocupado del asunto, entre las que destacan Acosta Saignes con "Elementos indígenas y africanos en la formación de la cultura venezolana" (1956[a]); Liscano con "Lugar de origen de los tambores redondos barloventeños" (1960); Pollak-Eltz con *Vestigios africanos en la cultura del pueblo venezolano* (1972[b]); el propio Ramos Guédez con *El negro en Venezuela: aporte bibliográfico* (1985); Salazar-Quijada con "Toponimia africana" (1978); Megenney con *El elemento subsahárico en el léxico venezolano* (1979); y Álvarez D'Armas con *Apuntes para el estudio de la toponimia africana en Venezuela* (1981).

Rastrear los vestigios de las distintas etnias africanas en las manifestaciones culturales afrovenezolanas tiene especial relevancia en los trabajos de Jesús "Chucho" García, quien ha desarrollado un estudio comparativo entre las culturas africanas y las afrovenezolanas. Haber nacido en la región de Barlovento le otorga en teoría una visión *emic* de la que, según él mismo afirma, carecen otros investigadores. De ahí el título de su libro *Afrovenezuela: una visión desde adentro* (1992). Con financiamiento de la UNESCO, García viajó a África en 1984 para tratar de revelar los vasos comunicantes entre las regiones del Congo y Barlovento, experiencia que repite en 1987. También hizo trabajo de campo en Cuba y República Dominicana con el mismo objetivo, dejando plasmados los resultados en varias de sus publicaciones: *África en Venezuela, pieza de indias* (1990) y *La Diáspora de los kongos en las Américas y los Caribes* (1995). También Luis Arturo Domínguez hace su aporte en este punto en *Vivencia de un rito loango en el Tambú* (1989).

Asentamiento

Para el estudio del periodo en el cual los esclavos fueron asentándose en el territorio venezolano (siglos XVI a XVIII), se ha revisado la copiosa producción de relatos de cronistas y viajeros que escribieron sobre lo que en su momento era el territorio venezolano. Algunas menciones hacen referencia a los dotes musicales de negros esclavos prófugos o en venta, o describen, para prohibir y demonizar, costumbres religiosas, celebraciones y fiestas. De nuevo, la información sobre aspectos musicales es bastante escasa si la comparamos con la prodigalidad de descripciones que hacen esas mismas fuentes sobre instrumentos, danzas, cantos y festividades de los indígenas. Muy probablemente, esto se deba a que el Nuevo Mundo y sus habitantes originarios representaban para los cronistas, misioneros y viajeros, algo totalmente novedoso sobre lo que debían dar cuenta en sus escritos. Al contrario, el mundo del negro africano no era objeto de interés, por tratarse de algo aparentemente ya "conocido". Si además tomamos en cuenta las características de la distribución del mercado esclavista, se hacía harto difícil observar sus manifestaciones culturales como un todo, ya que la dispersión de las diferentes etnias evitaba que formaran comunidades relativamente homogéneas. Las noticias musicales en los textos de los cronistas y misioneros que escribieron sobre el territorio venezolano en este periodo se encuentran recogidas en los trabajos de Palacios, *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII* (2000), "La visita pastoral del Obispo Mariano Martí a la Diócesis de Caracas y Venezuela, un documento fundamental para la historiografía musical venezolana" (2003); y "La música en las misiones jesuíticas del territorio venezolano" (2016). Pero como ya dijimos, en estos textos resalta la ausencia casi total de referencias sobre la música de los africanos y sus descendientes, aunque las pocas que hay son muy interesantes.

Al interés inicial de los investigadores por ubicar la procedencia de origen de los esclavos africanos, se suman otros dos temas de estudio para el período colonial: el establecimiento de cofradías y hermandades de negros libres y esclavos; y las conspiraciones, rebeliones, insurrecciones y resistencia activa que condujeron a la fundación de pueblos de cimarrones. Las primeras fueron instituciones que congregaban miembros de una misma etnia o grupo racial, fundadas alrededor de la figura de un santo patrono, y reglamentadas por la Iglesia. Entre sus objetivos estaba la

mejora espiritual y material de sus miembros, fomentando la conciencia colectiva de pertenencia, y cumpliendo funciones sociales y económicas.

El enorme interés antropológico que despierta el estudio de estas asociaciones se debe en parte a que "las cofradías realizaron funciones sincretistas, al fundir las ceremonias que los africanos celebraban en sus lejanas tierras, en honor a sus ídolos, con los rituales católicos" (Acosta Saignes, 1955, p. 97), como por ejemplo, en las festividades en honor a San Juan Bautista, a San Antonio de Padua, a San Benito, a San Pedro, al Santísimo Sacramento, etc. El estudio de estas festividades resulta fundamental para descubrir rastros de los elementos musicales africanos. Acosta Saignes así lo afirma:

> Durante la última década, autores interesados en actividades folclóricas han escrito sobre la importancia de estudiar las cofradías coloniales, no sólo porque mucho del folklore de hoy está emparentado con ellas, sino porque otros problemas como el de las actividades de los negros, el tipo de organizaciones que a ellos estaban permitidas y la supervivencia de algunos rasgos africanos, como los bailes de tambor, han de ser estudiados con el conocimiento de las numerosas cofradías que durante la época colonial tuvieron larga e intensa vida. (Citado en Amodio 1994, p. 23)

Las huellas africanas han quedado impresas en las manifestaciones folklóricas de estas festividades que vienen celebrándose desde la colonia, y que han sido estudiadas desde diversas ópticas y a través de distintos métodos. Entre los primeros investigadores que intentaron develar el componente negro africano en el funcionamiento de las cofradías están Juan Pablo Sojo con "Cofradías etnoafricanas en Venezuela" (1947), Miguel Acosta Saignes con "Las cofradías coloniales y el folklore" (1955), y Ermila Troconis con "Las cofradías de negros en la Iglesia de San Mauricio en Caracas" (1976).

El material bibliográfico y hemerográfico producido desde entonces es copioso y muy desigual, abarcando desde panfletos turísticos hasta investigaciones rigurosas. A los efectos de este artículo, sólo consideraremos los trabajos que se concentran en los aspectos musicales. Destacan entre todas las publicaciones las de los etnomusicólogos Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, quienes desarrollaron una extensa y única labor como investigadores y difusores de las manifestaciones folklóricas venezolanas. Entre sus muchos trabajos se encuentran algunos especialmente enfocados en las manifestaciones musicales afrovenezolanas, como *Resumen de un estudio sobre las expresiones negras en el folklore musical y coreográfico de Venezuela* (Aretz y Ramón y Rivera 1955-56); "Música y danza" (Aretz 1996); "Rhytmic and Melodic Elements in Negro Music of Venezuela" (1962), *La música afrovenezolana* (Ramón y Rivera 1971), y *La música popular de Venezuela* (Ramón y Rivera 1976). Les acompañaron en la publicación de trabajos generales sobre la música afrovenezolana Fernando Madriz Galindo con *Folklore de Barlovento* (1964); y en fechas más recientes, Daniel Piquet con *La cultura afrovenezolana* (1983); Carlos García Garbó con *Aportes africanos en la música popular tradicional de Venezuela* (2001) y "Tradiciones musicales afrovenezolanas" (2002); Irma Mendoza con *Resonancias de la africanidad* (2005), José Marcial Ramos Guédez con *La africanía en Venezuela esclavizados, abolición y aportes culturales* (2011[a]); Daywuy Mejías Rivas con *África en nuestras raíces musicales:*

un acercamiento al legado musical africano, presente en la música afrovenezolana (2011). Cerramos este listado de obras generales sobre la música afrovenezolana con la voz sobre "Afro venezuelan music" del *New Grove Dictionary*, redactada por Walter Guido.

Además de estas publicaciones de carácter general sobre la música afrovenezolana, varios han sido los temas que han despertado interés en los musicólogos. Entre ellos, las festividades celebradas por las cofradías desde la colonia hasta hoy. Un número considerable de trabajos se han publicado respecto de *la fiesta* en términos generales, y no podemos abarcarlos todos en el corto espacio de este capítulo. Nos focalizaremos en aquellas investigaciones realizadas por musicólogos, y en las publicaciones de las instituciones más importantes dedicadas a la investigación y difusión del folklore venezolano. Comenzaremos con las publicaciones que abarcan estas festividades de manera general. Entre ellas está el libro de Luis Alberto Domínguez y Adolfo Salazar *Fiestas y danzas folklóricas en Venezuela* (1969, reeditado en 1992), y *Fiestas y danzas rituales de Venezuela*, catálogo y exposición del Museo Nacional del Folklore (1982). También están los distintos *Calendario de Fiestas tradicionales de Venezuela* publicados por la Fundación Bigott, institución creada en 1963 para la promoción y fomento de la cultura popular venezolana. En la serie *Cuadernos de Cultura Popular* se describen las celebraciones que se suceden en las distintas regiones del país a lo largo del año, incluyendo por supuesto aquellas de origen africano. El primer calendario estuvo bajo la supervisión de Manuel Antonio Ortíz (1996), quien había publicado previamente el *Manual para el docente de festividades religioso-populares tradicionales venezolanas* (1994). Siguiendo esta misma línea, está el *Atlas de tradiciones venezolanas* (1998), y la reedición del calendario en 2003 y 2009, todos bajo la curaduría de Daría Hernández y Cecilia Fuentes, quienes también son autoras del libro *Fiestas tradicionales de Venezuela* (2012). Por su parte, el Instituto Nacional del Folklore publicó *Tres manifestaciones de la cultura popular tradicional afro-venezolana: San Juan, San Pedro y San Benito* (1985) a cargo de Adrián Camacho García. Por último, mencionamos aquí el libro de David Guss *The Festive State* (2000).

Otras investigaciones se focalizaron en las festividades regionales: de Fernando Madriz Galindo, *Folklore de Barlovento* (1964); de Francisco Carreño, *Fiestas tradicionales del Estado Miranda* (1965); de Luis Arturo Domínguez, *Fiestas tradicionales en el estado Miranda* (1990); de Sonia García, *Expresiones de Naiguatá* (1993), o los cuadernos de la Fundación Bigott a cargo de Ortiz dedicados a las tradiciones populares de los estados Miranda (1996), Aragua (1997), Monagas (1999) y Carabobo (2000). Especial relevancia tiene el texto de Alfredo Chacón *Curiepe: la realización del sentido en la actividad mágico religiosa de un pueblo venezolano* (1979).

Están asimismo las investigaciones particulares para cada festividad, entre las que sin duda, ha gozado de gran popularidad la celebración del Corpus Christi con sus vistosos Diablos Danzantes que se realizan en diferentes partes del país. Rafael Salazar (1981, p. 9) indica que esta ceremonia, que se celebra desde la colonia,

> …fue asimilada por los negros esclavos y por mulatos libres pues al menos se les permitía expresarse a través de las danzas rituales que la Fiesta de Corpus conservaba como tradición. De esta forma se operó un proceso sincrético o más bien de interculturación al incorporarse a esta magna fiesta cristiana, elementos rituales, musicales y danzarios de carácter africano, dándole una connotación netamente popular.

Gutiérrez de Arce dedica el capítulo "De la festividad del Día de Corpus Christi" de su libro *El Sínodo Diocesano de Santiago León de Caracas de 1687*, a describir esta fiesta en la Caracas del siglo XVII. En esta misma línea histórica está el trabajo de Carlos F. Duarte *Las fiestas de Corpus Christi en la Caracas hispánica: tarascas, gigantes y diablitos* (1987), así como el de Capelán, "Tarasca, gigantes, diablillos y música en la celebración del Corpus Christi de la provincia española de Venezuela" (2010). Por otro lado, Ortiz (1982) y Strauss (2004) publican sendos trabajos con una visión general de las celebraciones de diablos danzantes en el país, mientras que otros autores prefieren centrarse en una región en particular: Alemán (1997), García (2007), y Salazar (1981) en la zona costera; Domínguez (1984) en Yare; y Reinoso (1982) en Orituco.

Otra celebración que ha resultado muy atractiva para los etnomusicólogos es la Fiesta de San Juan. Igual que para las festividades de los diablos danzantes, hay publicaciones generales sobre la celebración de San Juan -Lhaya (1950), Liscano (1951 y 1973), Madriz Galindo (1963), Ramón y Rivera (1963), Carrera y Vetencourt (1964) y Dao (1991)- y publicaciones sobre las particularidades locales -Escalá (2005) en la población de Lezama, Aretz (1963) en Cúpira, Dao (1970) en Borburata, Ramón y Rivera (1980) en Cata, Best González en Curiepe (2010)-.

San Benito es otra de las festividades de ascendencia africana, pues Benito de Palermo fue hijo de esclavos manumisos. Se celebra, principalmente, al sur del Lago de Maracaibo y en el estado Trujillo, al menos desde el siglo XVIII. El cultor, músico y ensayista Juan de Dios Martínez Suárez es quien más ha estudiado esta manifestación, publicando varios libros donde recoge sus investigaciones y experiencias: *Antecedentes y orígenes del chimbangueles* (1985), *Presencia africana en el sur del Lago de Maracaibo, Zulia, Mérida y Trujillo* (1986), *El gobierno del chimbangueles* (1990), *Como bailar chimbangueles* (1991), *Las barbúas: Mitos, leyendas y rostros sobre el culto a San Benito de Palermo en Venezuela* (1994), y *El culto a San Benito de Palermo en Venezuela* (1999). Además de los trabajos de Martínez Suárez, encontramos otras cinco publicaciones importantes: "San Benito en Betijoque" (1957) de Acosta Saignes, *El culto a San Benito* (1983) de Ramón y Rivera, *La cultura afrozuliana la Región Sur del Lago de Maracaibo, Nodo Gibraltar y Bobures* (1988) de José Rafaél Romero, *San Benito canta y baila con sus chimbangueleros* (1999) de Briseida Salazar, *El Chimbagueles en la tradición afrovenezolana: Sus mitos y paisajes sonoros en la delimitación y apropiación del espacio* (2001) de Ernesto Queipo, y *Los Chimbangueles de San Benito* (2004) de Carlos Suárez, este último contentivo también de un CD.

Otra de las festividades con una clara raíz africana es la que gira en torno a San Pedro, el 29 de junio, que se celebra desde la época colonial en algunas poblaciones del estado Miranda. A pesar de ser una festividad muy antigua y de haber sido nombrada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2013, no ha sido estudiada tan prolijamente como las festividades antes mencionadas. Contamos con trabajos de Hortensia Caballero (1991), Sonia García (2001), Juan Vicente Segovia (2002), además de los generales referidos al estado Miranda que mencionamos más arriba.

La última de las festividades que mencionamos es El Tamunangue o Sones de Negros, que se celebra en el centro-occidente del país en honor a San Antonio de Padua. En ella se entremezclan los sustratos indio, blanco y negro. Ha sido estudiada por Carreño (1951), Aretz (1970), Hermo (1974) y Linarez (2000).

Mención aparte merecen los trabajos hechos sobre los instrumentos de procedencia africana. En este renglón hay, al igual que en los casos anteriores, trabajos de índole general como los de Aretz con *Instrumentos musicales de Venezuela* (1967), García con "Instrumentos musicales afro-venezolanos" (1985), Hernández con *Los fabricantes del sonido* (1987), Girón con *Instrumentos musicales de América Latina y el Caribe* (1988), o Díaz con "La música y el baile del tambor afrovenezolano" (2002). Pero también hay investigaciones centradas en un instrumento en particular, como el de Acosta Saignes con "Un instrumento de procedencia africana entre indígenas" (1954), Brandt con *Estudio etnomusicológico de tres conjuntos de tambores afro-venezolanos de Barlovento* (1987), Doucet con *Musiques et rites afro-Americains: la marimba eclot dans les astres* (1989), Olivero con *El tambor conga: un instrumento musical afroamericano: su función y trascendencia en la música latinoamericana* (1991), Campos con *Un tambor de bambú llamado Quitiplá* (1990), Sevilla y Landinez con *Testimonios de tambor* (2002), Hernández Barboza con *Testimonios del tambor* (2002), o Guanipa con *Tambor coriano: testimonio de corianidad* (2003).

Paralelamente al estudio de los instrumentos corre el estudio de las danzas y coreografías, área en donde destacan los trabajos generales de Liscano (1943) con un libro genérico sobre el baile de tambor, Aretz (1979) con su propuesta de clasificación de las danzas folklóricas venezolanas y su *Curso de folklorología: Bailes y Danzas* (s.f); y más, específicos, los trabajos de Benítez (1997) sobre el tambor de Tarmas, y Ortiz (2006) con un libro donde se analizan tres danzas: La culebra de Ipure, La parranda de San Pedro y Los Zaragoza.

Además de los estudios sobre las festividades afrovenezolanas que se remontan a la colonia, los musicólogos han centrado su atención en otras manifestaciones de más reciente data cuyas raíces no estarían directamente en África, sino en las Antillas del Caribe. Es el caso del Calipso, que encontramos en la región sur y la costa nororiental del país, y que resulta muy atractivo porque acompaña las celebraciones del carnaval. Contamos con los trabajos de Pollak-Eltz (1980, 1981, 1991), Hernández (1987), Barreto Rangel (1994), Moy Boscán (1996), García Carbó (1998 y 2011), Alemán (1998), y Mendoza (2013). Mencionaremos también el trabajo de tesis de Reygnar Bernal centrado en el ska , *Del Caribe Insular al Caribe Continental con un toque de salsa inglesa: Ska, oralidad e identidad, los nuevos griots* (1986)

Más recientemente se han sumado trabajos sobre la africanidad, pero vinculada ya con la santería, que es oriunda de las Antillas, como es el caso de los trabajos de Pollak-Eltz "Influencia de los cultos afroamericanos en Venezuela" (1974), y los centrados en el culto a María Lionza: *María Lionza, mito y culto venezolano* (1972[c]), *María Lionza: mito y culto venezolano ayer y hoy: 40 años de estudios en el campo* (2004). También está el trabajo de Edmundo Bracho *María Lionza en Venezuela* (2004).

Conclusiones

La bibliografía sobre la cultura afrovenezolana es relativamente reciente, si atendemos al hecho de que apenas comienza a escribirse consistentemente sobre el tema a partir de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, y a pesar de que se han elaborado bibliografías generales que abordan el tema, hasta el momento no se había realizado un trabajo específico sobre la literatura

dedicada a la música afrovenezolana, que permitiese a los investigadores partir de una base concreta para su estudio. En ese sentido, este capítulo constituye un primer aporte para una bibliografía exhaustiva sobre la música afrovenezolana, que habrá de culminarse en futuros trabajos.

Luego de esta primera revisión bibliográfica, podemos asegurar que efectivamente existen muchos estudios sobre las expresiones musicales de las culturas afro que se asentaron en el territorio venezolano entre los siglos XVI y XVIII, fundamentalmente en las llamadas "áreas negras", donde se desarrolló una tradición propia de celebraciones, fiestas, bailes, cofradías, instrumentos, géneros, etc., que en muchos casos perdura hasta nuestros días. La existencia de toda esta literatura permitiría, en todo caso, abordar otros temas, que han sido obliterados quizá por la urgencia de dar cuenta de estas expresiones históricas, y del temor por que desaparezcan o se tergiversen. Sin embargo, hay que decir que muchas de estas manifestaciones gozan de excelente salud, y se mantienen con gran vigor y entusiasmo, por lo que no necesariamente existe una urgencia por su preservación y rescate.

Buena parte de los estudios existentes han hecho denodados esfuerzos por determinar las regiones y etnias de origen de estas manifestaciones culturales en África, aunque han chocado con la dificultad, casi insuperable, de la dispersión cultural a la que se vieron sometidos los esclavos al llegar al territorio. Esto constituye un impedimento efectivo para establecer vínculos claros y definitivos con sus ancestros africanos. Pero más allá del interés histórico por determinar las raíces, esto tiene una importancia relativa para comprender lo que ocurre en la día a día de estas culturas.

Muchos trabajos son de carácter descriptivo, adscritos a los métodos más tradicionales de etnomusicología y folklore, atendiendo, a veces, a los intereses de las instituciones que los promovieron, la mayoría de ellas vinculadas directamente al estado venezolano, donde priva la exaltación nacionalista, la memoria cultural y el rescate patrimonial. En tal sentido, observamos muy poca literatura crítica, que problematice el tema de la música afrovenezolana y su vinculación con la vida contemporánea, como por ejemplo, su importante influencia en la música popular venezolana. Sobre esto se ha escrito muy poco.

Tampoco se observan suficientes estudios sobre el impacto que han tenido en la sociedad venezolana la llegada en tiempos recientes de manifestaciones sonoras de otras culturas "afro" de diferentes países de la región, como por ejemplo, la cumbia o la santería, que cada vez tienen más arraigo entre la población, o incluso aquello vínculos con música que no es de origen afrodescendiente. Actualmente, la sociedad venezolana vive un sincretismo entre culturas de origen afro muy interesante, que, sin embargo, no parece llamar la atención de los estudiosos.

Ofrecemos a continuación las referencias completas de los títulos que hemos mencionado arriba, más algunos que complementan los registros biblográficos, y que pueden ser de interés para los investigadores.

Bibliografía

- Acosta Saignes, M.
  - (1954). Un instrumento de procedencia africana entre indígenas. *Archivos Venezolanos de Folklore*. Caracas: UCV.

- (enero-febrero 1955). Las cofradías coloniales y el folklore. *Cultura Universitaria,* (42), 77-79. Caracas: UCV.
- (1956a). Elementos indígenas y africanos en la formación de la cultura venezolana. *Estudios en antropología, sociología, historia y folklor*, 251-281. Caracas.
- (1956b). *Vidas de negros e indios en las minas de Corocote durante el siglo XVII*. México.
- (1956c). La trata de esclavos en Venezuela. *Revista de Historia*. Caracas.
- (1957). San Benito en Betijoque. *Archivos venezolanos de Folklore*. ts IV y V. (5). Caracas: UCV.
- (1958). San Benito en Betijoque. *Archivos venezolanos de Folklore*. Caracas: UCV.
- (1960). Gentilicios africanos en Venezuela. *Archivos venezolanos de Folklore*. 4 (9-30). Caracas: UCV.
- (1961). Los negros cimarrones en Venezuela. *El movimiento emancipador de Hispanoamérica*. Caracas.
- (1962). *Las Cofradías Coloniales y el Folklore*. Caracas: Editorial Sucre.
- (1° de julio de 1964). San Juan en Barlovento. *El Nacional*. Caracas.
- (1966). Los descendientes de africanos y la formación de la nacionalidad en Venezuela. *Anuario del Instituto de Antropología e Historia*: III (35-43). Caracas: UCV.
- (1967). *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Caracas: Hesperides.
- (1984). *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Valencia: Vedel Hermanos Editores.
- (18 de noviembre de 1951). Barlovento, tierra de los tambores. *El Nacional*. Caracas.

- Alemán, C. E. (1997). *Corpus Christi y San Juan Bautista: dos manifestaciones rituales en la comunidad afrovenezolana de Chuao*. Caracas: Fundación Bigott.
- Alemán, G. (1998). "Carnaval" en Peñín, J. y Guido W. (eds). *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Vol. 1, 257-307. Caracas: Fundación Bigott.
- Álvarez D'Armas, A.
  - (1977). *Bibliografía del folklore afrovenezolano*. Caracas: Ediciones Tambor. Reeditado en *Cuartillas*. Maracay: N° 168, 15 de noviembre de 1981, p. 15. (El Siglo)
  - (1978). *Bibliografía africana de arte e historia*. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/alvarez_d_armas_arturo/bibliografia_africana.htm
  - (27 de septiembre 1990). Arte africano en Venezuela. *El Siglo*. Maracay.
  - (1981). *Apuntes para el estudio de la toponimia africana en Venezuela*. San Juan de los Morros: Universidad Nacional Experimental Rómulo Gallegos.
- Amodio, E. (1994). El granero de los hechos perdidos. Aproximaciones a la obra historiográfica y antropológica de Miguel Acosta Saignes. *Opción*, Año 10, No. 13: 3-42. Maracaibo: LUZ
- Aretz, I. y Ramón y Rivera, L. F. (1955-56). Resumen de un estudio sobre las expresiones negras en el folklore musical y coreográfico de Venezuela. *Archivos Venezolanos de Folklore*.
- Aretz, I.
  - (1963). La fiesta de San Juan en Cúpira. *Boletín del Instituto de Folklore*. 4 (4): 157-204. Caracas.
  - (1967). *Instrumentos musicales de Venezuela*. Cumaná: La heredad.
  - (1970). *El Tamunangue*. Barquisimeto: UCO.

- (1979). *Clasificación de las Danzas Folklóricas por su forma*. Caracas: INIDEF.
- (1996). Música y danza (América Latina continental, excepto Brasil). En Moreno Fraginals, M. (rel), *África en América Latina*, (pp. 238-78). Siglo XXI.
- (s.f). *Resumen de un estudio sobre las expresiones negras en el folklore musical y coreográfico de Venezuela*. Caracas: UCV.
- (s.f). *Curso de folklorología: Bailes y Danzas*. Caracas: INIDEF.

- Ascencio, M. (1986). Así nació San Benito. *Revista Nacional de Cultura*.
- Bansart, A. (1986). *El negro en la literatura hispanoamericana (Bibliografía y hemerografía)*. Caracas: Equinoccio.
- Barreto Rangel, S.T. (1994). *La música del carnaval en El Callao, estado Bolívar, Venezuela*. [Monografía]. Caracas: IUDEM.
- Benítez, D. (1997). *La experiencia de la comunidad de Tarmas: historia del baile de tambor en Tarmas* Caracas: Instituto Universitario de Danza.
- Bergasa Perdomo, O. (2018). La esclavitud en los imperios coloniales americanos: tráfico y mercados. *El tabaco y la esclavitud en la rearticulación imperial ibérica (s. xv-xx)* https://books.openedition.org/cidehus/6404?lang=es
- Bernal, R. (1986). *Del Caribe Insular al Caribe Continental con un toque de salsa inglesa: Ska, oralidad e identidad, los nuevos griots*. [Monografía]. Caracas: UCV.
- Best González, F. (2010). *San Juan en Curiepe*. Caracas: Fondo Editorial IPASME.
- Bracho, E. (2004). *María Lionza en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott
- Brandt, M. H. (1987). *Estudio etnomusicológico de tres conjuntos de tambores afro-venezolanos de Barlovento*. Caracas: CCPYT.
- Brito Figueroa, F.
  - (1979). *Historia Económica y social de Venezuela*. Caracas: UCV.
  - (1985). *El problema tierra y esclavos en la historia de Venezuela*. Caracas: UCV-EBUC.
  - (1987). *Historia económica y social de Venezuela*. Tomo IV, Caracas: UCV-EBUC.
- Caballero A. (1991). *Parranda de San Pedro: expresión culto-festiva de la comunidad de Guatire*. Caracas: Italgráfica.
- Camacho García, A. (1985). *Tres manifestaciones de la cultura popular tradicional afro-venezolana: San Juan, San Pedro y San Benito*. Caracas: CONAC- INAF.
- Campos, P. (1990). *Un tambor de bambú llamado Quitiplá*. [Monografía]. Caracas: CCPYT.
- Camprovin Sáncez, K. (2009). *Estudio musicológico de la ceremonia, Presentación al Tambor, en la santería o regla de Ocha practicada en el Distrito Metropolitano de la República Bolivariana de Venezuela, entre los años 2008 y 2009*. [Monografía]. Caracas: UCV.
- Capelán, M.
  - (2013). La música en las cofradías caraqueñas de la parroquia de Altagracia durante la época colonial. En Dalla Corte, G. (ed.). *América, poder, conflicto y política*. España: Universidad de Murcia.
  - (2010). Tarasca, gigantes, diablillos y música en la celebración del Corpus Christi de la provincia española de Venezuela. *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*. pp. 747-771. España: Santiago de Compostela.
- Carreño, F.

- (septiembre 1951). El tamunangue o Son de negros. *Revista NuestravTierra*, Año 2. Nº 10. Caracas.
- (1965). *Fiestas tradicionales del Estado Miranda*. Caracas: Casa de la Cultura El Cojo.
- (julio-diciembre 1967). La influencia negra en el merengue venezolano y la música de San Javier (Edo. Yaracuy). *Revista Venezolana del Folklore* (8) 2. Tomo 1. Caracas: UCV.

- Carrera, G. L. y Vetencourt. F. (1964). *Los tambores de San Juan*. Caracas: UCV.
- Chacón, A. (1979). *Curiepe: Ensayo sobre la realización del sentido en la actividad magicoreligiosa de un pueblo venezolano*. Caracas: UCV.
- Dao, M. E.
  - (1970). *El San Juan de Borburata: estampas*. Valencia: Lito offset.
  - (1991). *Los tambores de San Juan: estampas históricas*. Caracas: Italgráfica
  - Díaz, J. (2002). La música y el baile del tambor afrovenezolano. *Revista Africamérica* (9), 13-16.
- Domínguez, L. A. y Salazar Quijada, A. (1969). *Fiestas y danzas folklóricas en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Domínguez, L. A.
  - (1984). *Diablos danzantes de San Francisco de Yare*. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos.
  - (1989). *Vivencia de un rito loango en el Tambú*. Caracas: Fundación Gabriel Briceño Romero.
  - (1990). *Fiestas tradicionales en el estado Miranda*. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos.
- Doucet, V. (1989). *Musiques et rites afro-Americains: la marimba eclot dans les astres*. Paris: Editions L'Harmattan.
- Duarte, C. F. (1987). *Las fiestas de Corpus Christi en la Caracas hispánica: tarascas, gigantes y diablitos*. Discurso de Incorporación como Individuo de Número de la Academia Nacional de la Historia. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Escalá Muñoz, Z. y Fernández Villegas, R. (2005). *Los negros kimbánganos: una fiesta de San Juan en Lezama*. Caracas: TYPergas.
- García, C. (1985). Instrumentos musicales afro-venezolanos. *Revista Bigott*, Año 4, Nº 7, p. 13. Caracas.
- García, J.
  - (1990). *África en Venezuela, pieza de indias*. Caracas: Cuadernos Lagoven.
  - (1992a). *Afrovenezuela: una visión desde adentro*. Caracas: Editorial TIDCAV, 54.
  - (1992b). *Africamérica: Referencias Hemerográficas*. Caracas: Editorial TIDCAV.
  - (1992c). *Afroamericano soy. La diáspora del retorno*. Ediciones del Taller de Información y Documentación de la Cultura Afrovenezolana. (TIDCAV).
  - (1995). *La Diáspora de los kongos en las Américas y los Caribes*. Caracas: Dirección de Desarrollo Regional de la Fundación Afroamericana.
  - (1997). *Barloventeñidad: Aporte Literario*. Caracas: Fundación Afroamericana.
  - (2001). *Afrovenezolanidad: esclavitud, cimarronaje y luchas contemporáneas*. Caracas: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (CONAC).

- García Carbó, C.
  - (1998). Calypso y parang: confluencia musical entre el Caribe anglo e hispanoparlante. *Venezuela: Tradición en la Modernidad, Primer Simposio sobre Cultura Popular.* pp. 425-431. Caracas: USB – Fundación Bigott.
  - (2001). Aportes africanos en la música popular tradicional de Venezuela. *Catálogo de la exposición "Influencia africana en las culturas tradicionales andinas y caribeñas*. pp. 14-16. Coro: FUNDEF.
  - (2002). Tradiciones musicales afrovenezolanas. *Tierra Negra*. pp. 267-283. Caracas: ExxonMobil de Venezuela.
  - (2011). El Calipso, tradición musical de El Callao. *Revista Así Somos*, Año 4 nº 5, 35-39. Caracas.
- García, S.
- (1993). *Expresiones de Naiguatá*. Caracas: USB.
- (2001). *La parranda de San Pedro: tradición de origen esclavo*. Caracas.
- (2007). *Diablos danzantes de Naiguatá*. Caracas: Miguel Ángel García e Hijo.
- Girón, I. y Melfi, M.T. (1988). *Instrumentos musicales de América Latina y el Caribe*. Caracas: CONAC-CCPYT-OEA.
- Gruber B. J. A. (1986). *Evolución histórica de la música afrocaribe Hispanoparlante*. [Monografía].
- Guanipa García, A. (2003). *Tambor coriano: testimonio de corianidad*. Valencia: Editorial Cancum.
- Guido, W. Afro-Venezuelan Music. En: *Venezuela, Bolivarian Republic of*. Grove Music on line. Oxford University Press.
- Guss, D. (2000). *The Festive State*. University of California Press.
- Gutiérrez de Arce, M. (1975). *El Sínodo Diocesano de Santiago León de Caracas de 1687*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Hermo, E. y Coba, C. (1974). *Diferentes estructuras musicales, fiestas del lugar, instrumentos musicales. El Tamunangue*. Caracas: FUNDEF
- Hernández Barboza, E. (2002). *Testimonios del tambor.* San Felipe: Asociación Civil Ruralia.
- Hernández. D. y Fuentes, C.
  - (1987). *Los fabricantes del sonido*. Caracas: Fundación Bigott.
  - (1987). "Carnaval en El Callao". *Revista Bigott* 6 (10): 25-8. Caracas.
  - (2012). *Fiestas tradicionales de Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
  - (2012). *Calendario de Fiestas Tradicionales de Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Izard Martínez, G. (enero-junio de 2013). Del olvido a la memoria y la presencia: Estrategias de visibilización de los movimientos sociales afrovenezolanos. *Humania del Sur* Año 8 N° 14.
- Lhaya, P. (junio 11 de 1950). Los tambores de San Juan. *El Nacional,* Caracas.
- Liscano, J.
  - (1943). *Baile de Tambor*. Caracas: Boletín de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales.

- (1946). *Apuntes para la investigación del negro en Venezuela; sus instrumentos de música*. Acta Venezolana 1 (4): 421-440. Caracas.
- (1950). *Folklore y cultura*. Caracas: Editorial Ávila Gráfica.
- (1951). La Fiesta de San Juan. *Tópicos Shell*. Caracas.
- (junio de 1960). Lugar de origen de los tambores redondos barloventeños. *Revista Shell*. Año 8, Nº 35, pp. 22-27. Caracas.
- (1973). *La fiesta de San Juan el Bautista*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Madriz Galindo, F.
  - (octubre 1963). El día de San Juan. *Cal* 23. Caracas.
  - (1964). *Folklore de Barlovento*. Cumaná: Universidad de Oriente.
- Martínez Suarez, J.
  - (1985). *Antecedentes y orígenes del chimbangueles*. Maracaibo: LUZ.
  - (1986). *Presencia africana en el sur del Lago de Maracaibo, Zulia, Mérida y Trujillo*. Maracaibo.
  - (1990). *El gobierno del chimbangueles*. 1a. ed.-Maracaibo: LUZ.
  - (1991). *Como bailar Chimbangueles*. Maracaibo: LUZ -CONAC.
  - (1994). *Las barbúas: Mitos, leyendas y rostros sobre el culto a San Benito de Palermo en Venezuela*. Maracaibo: Gobernación del Estado Zulia.
  - (1999). *El culto a San Benito de Palermo en Venezuela*. Maracaibo: LUZ.
- Mata, V. y Pachano C. (1982). *El Tamunangue, baile de negros*. Tesis de grado. LUZ.
- Megenney, W. W. (1979). El elemento subsahárico en el léxico venezolano. *Revista Española de Lingüística*, Vol.9. No 1, pp. 89-132.
- Mejías Rivas, D. (2011). *África en nuestras raíces musicales: un acercamiento al legado musical africano, presente en la música afrovenezolana*. [Monografía]. Caracas: UCV.
- Mendoza, I., Guédez J. R., Vannini M. y García, J. (2005). *Resonancias de la africanidad*. Caracas: Fondo Editorial Ipasme.
- Mendoza, E. (2013). Calipso Venezolano. En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Vol 9. Londres: Bloomsbury Academic.
- Ministerio de la Secretaría de la Presidencia. (1982). Museo Nacional del Folklore. *Fiestas y danzas rituales de Venezuela* (Catálogo y exposición). Caracas: CONAC. [s.p.]
- Mora Queipo, E. (2001). *El Chimbagueles en la tradición afrovenezolana: Sus mitos y paisajes sonoros en la delimitación y apropiación del espacio*. Caracas: CONAC.
- Moreno Fraginals, M. (1996). Aportes culturales y deculturación. *África en América Latina*. 13-34. Siglo XXI.
- Moy Boscán, E. y Leal, M. R. (1996). *The Same People: Una genuina manifestación musical de calipso de El Callao*. [Monografía]. Caracas: UCV.
- Olivares Figueroa, R.
- (1949). San Benito en el folklore oriental. *Diversiones Pascuales de Oriente y otros ensayos*. Caracas: Imprenta Litográfica Vargas.
  - (1954). *Folklore Venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
  - (1960). *Diversiones pascuales en oriente y otros ensayos*. Caracas: Imprenta Nacional.

- Olivero, O. (1991). *El tambor conga: un instrumento musical afroamericano: su función y trascendencia en la música latinoamericana*. Caracas: CONAC.
- Ortiz, M. A.
  - (1982). *Diablos danzantes de Venezuela*. Caracas: INAF- Fundación La Salle de Ciencias Naturales.
  - (1984). *Hacia un estudio de la música de origen africano durante el siglo XIX en Venezuela, Cuba y Brasil*. [Monografía]. Carcas: UCV.
  - (1996). *Calendario de fiestas tradicionales de Venezuela*/2a. ed.-Caracas: Fundación Bigott
  - (1994). *Manual para el docente de festividades religioso populares tradicionales venezolanas*. Caracas: Fundación Bigott.
  - (1996). *Tradiciones populares de los estados: Miranda*. Caracas: Fundación Bigott.
  - (1997). *Tradiciones populares de los estados: Aragua*. Caracas: Fundación Bigott.
  - (1999). *Tradiciones populares de los estados: Monagas*. Caracas: Fundación Bigott.
  - (2000). *Calendario de fiestas tradicionales del Estado Carabobo* Caracas: Fundación Bigott.
  - (2006). *Tres grandes fiestas del folklore nacional: Velorio de Cruz de mayo, San Juan de Curiepe, Parranda de San Pedro*. Caracas: Fondo Editorial IPASME.
  - (2006). *Tres danzas, tres raíces*. Caracas: Fundación Bigott.
- Palacios, M.
  - (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: FUNVES-UCV.
  - (2003). La visita pastoral del Obispo Mariano Martí a la Diócesis de Caracas y Venezuela, un documento fundamental para la historiografía musical venezolana. *Revista Extramuros* N° 18, Pp-78-115. Caracas: UCV.
  - (2016). La música en las misiones jesuíticas del territorio venezolano. *Boletín Academia Nacional de la Historia* No 396 TOMO XCIX. Caracas.
- Paul, L. A. (1956). Entre los tambores de Curiepe. *Revista del Estado Miranda*. Los Teques) 5 (13): s.p.
- Pérez Perazzo, A. (1988). *Ritmo afrohispano antillano, 1865-1965*. Caracas: Editorial Sucre.
- Piquet, D. (1983). *La cultura afrovenezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Pollak-Eltz, A.
  - (1972a). Procedencia de los esclavos negros traídos a Venezuela. En *Vestigios africanos en la cultura del pueblo venezolano*. Caracas: UCAB.
  - (1972b). *Vestigios africanos en la cultura del pueblo venezolano*. Caracas: UCAB.
  - (1972c). *Cultos afroamericanos*. Caracas: UCAB.
  - (1972d). *María Lionza, mito y culto venezolano*. Caracas: UCAB.
  - (1974a). Influencia de los cultos afroamericanos en Venezuela. *Revista Venezolana de Folklore*, no.5, 83–8. Caracas.
  - (1974b). *La familia negra en Venezuela*. Ferdinand Berger & Sohne
  - (1976). *Bibliografía afrovenezolana*. Caracas: UCAB.

- (1980). *Gold and Calypso: Notes on the History and Culture of El Callao*. Caracas: UCAB.
- (1981). The Calypso Carnaval of El Callao, Venezuela. *Journal of the Walter Roth Museum of Archaeology and Anthropology* 4 (1-2): 51-63.
- (1983). Nuevos aportes a la Bibliografía afrovenezolana. *Revista Montalbán*. N° 5. Caracas: UCAB.
- (1984). *Folklore y cultura en los pueblos negros de Yaracuy*. Caracas: Editorial Arte.
- (1988). *Presencia e invisibilidad del negro en Venezuela*. Caracas: UCAB.
- (1991a). *La negritud en Venezuela*. Caracas: Lagoven.
- (1991b). *La negritud en Venezuela: Los Antillanos en El Callao y en la Península de Paria*. Caracas: Cuadernos Lagoven/Editorial Arte, CA.
- (1993) *Umbanda en Venezuela*. Caracas: Fondo Editorial Acta Científica Venezolana.
- (1994). *Religiones afroamericanas hoy*. Caracas: Planeta.
- (1995). *Trommel und trance: die afroamerikanischen religionen*. Freiburg am Breisgau: Herder.
- (1977). *Regards sur les cultures d'origine africaine au Vénézuela*. Canadá: Centre de recherches caraïbes, Université de Montréal.
- (2000). *La esclavitud en Venezuela: un estudio histórico-cultural*. Caracas: UCAB.
- (2004). *María Lionza: mito y culto venezolano ayer y hoy: 40 años de estudios en el campo*. Caracas: UCAB.

- Ramón y Rivera, L.F.
  - (1962). Rhythmic and Melodic Elements in Negro Music of Venezuela. *JIFMC*, xiv, 56–60.
  - (1963). Cantos Negros de la fiesta de San Juan. *Boletín de Instituto de Folklore*. 4 (3): 109-128. Caracas.
  - (1971). *La música afrovenezolana*. Caracas: UCV.
  - (1976). *La música popular de Venezuela* Caracas: Ernesto Armitano.
  - (1980). Fiesta de San Juan: Bahía de Cata. En *Artesanía y Folklore de Venezuela*. 18-20. Caracas.
  - (1983). *El culto a San Benito*. Caracas: Federación Nacional de la Cultura Popular.
- Ramos Guédez, J. M.
  - (1980). *Bibliografía afrovenezolana*. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas.
  - (1981). *Bibliografía del Estado Miranda*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
  - (1982). *Orígenes de la Emancipación venezolana: Aporte Bibliográfico*. Caracas: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
  - (1988). *Cien títulos básicos en la bibliografía afrovenezolana*. Caracas: USM. Centro de Investigaciones Históricas.
  - (1985). *El Negro en Venezuela, fuentes documentales y bibliográficas*. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas.
  - (1991). *Una sublevación de los esclavos de la Provincia de Caracas, 1749: Fuentes Documentales*. Caracas: UCV.

- (1996). *Bibliografía y hemerografía sobre la insurrección de José Leonardo Chirino en la serranía de Coro: 1795-1995*. Caracas: UCV.
- (2003). La Bibliografía Afrovenezolana, 1976-2001. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* N°342.
- (2011a). *La africanía en Venezuela esclavizados, abolición y aportes culturales*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- (2011b). *Contribución a la historia de las culturas negras en Venezuela colonial*. Vol II. Caracas: El perro y la rana.
- (2015). *Afrovenezolanidad, una contribución al enriquecimiento y actualización de la bibliografía y hemerografía existente en la Biblioteca Nacional de Venezuela*. Caracas: Biblioteca Nacional.

- Reinoso, B. (1982). *Los Diablos Danzantes de Orituco*. San Juan de los Morros: Universidad Nacional Experimental Rómulo Gallegos.
- Romero, J.R. (1988). *La cultura afrozuliana la Región Sur del Lago de Maracaibo, Nodo Gibraltar y Bobures*. [Monografía]. Caracas: UCAB.
- Salazar-Quijada, A. (1978). Toponimia africana. En *La toponimia en Venezuela*, pp. 92-94; Caracas: UCAB.
- Salazar, B. (1990). *San Benito canta y baila con sus chimbangueleros*. Caracas: Fundación Bigott.
- Salazar, R. (1981). *Diablos danzantes de Venezuela: orígenes y celebraciones en Caracas, Naiguatá, Cata y Turiamo*. Caracas: Ministerio de Estado para la Cultura y la Federación Nacional de Cultura Popular.
- Segovia Gil, J. V. (2002). *Parranda de San Pedro*. Guatire: Ediciones Culturales.
- Sevilla, E. y Landinez, J. (2002). *Testimonios de tambor*. San Felipe: Asociación Civil Ruralia.
- Sojo, J. P.
  - (1938). *Tierras del Estado Miranda sobre la ruta de los cacahuales*. Caracas: Cooperativa de Artes Gráficas.
  - (1943). *Temas y apuntes afro-venezolanos*. Caracas: Asociación de Escritores.
  - (25 de junio de 1944). Nochebuena negra. *El Nacional*. Caracas.
  - (26 de marzo de 1944). Malembe. *Ahora*. Caracas.
  - (junio 1945). Apuntes de color: el tambor mina. *Ahora*. Caracas.
  - (17 de junio de 1945). La fulía, canción del trabajo. *Ahora*, Caracas.
  - (24 de junio de 1945). Biografía de la fiesta de San Juan venezolana. *El Nacional*. Caracas.
  - (1946). Los abuelos de color: apuntes generales sobre el folklore venezolano. *El Farol* 8 (85): 18-21. Caracas: INAF.
  - (1947). Cofradías etnoafricanas en Venezuela. *Cultura Universitaria*. Caracas.
  - (1947). Algunas supervivencias negroculturales en Venezuela. *Revista Venezolana de Folklore*. 1 (2): 145-158. Caracas.
  - (5 de julio de 1947). Fiesta de los tambores en Barlovento. *El País*. Caracas.
  - (1947). Invocación a un dios africano: malembe. *El Farol*. 8 (94): 16-19. Caracas.

- (1947). El negro y la brujería en Venezuela. *Revista Venezolana de Folklore*. Caracas.
- (3 de septiembre de 1947). Los sangueos y los luangos de Farriar. *El País*, Caracas.
- (27 de abril de 1947). La sociedad de San Juan Guaricongo. *El Nacional*, Caracas.
- (21 de diciembre de 1947). El ximbi en la cultura venezolana. *El Nacional*. Caracas.
- (25 de junio de 1948). La fiesta de San Juan Bautista. *El País*. Caracas.
- (1948). Carabobo y Yaracuy, emporios de supervivencia cultural. *El País*, Caracas.
- (1959). Biografía de la fiesta de San Juan en Venezuela. En *El Estado Miranda, su tierra y sus hombres*. Caracas: Editorial Sucre.
- (1959). José Larito, el negro que no quiso ser esclavo. En *El Estado Miranda, su tierra y sus hombres*. Caracas: Editorial Sucre.
- (1986). *Estudios del folklore venezolano*. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos e Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas.

- Strauss K., R. (2004). *El Diablo en Venezuela: certezas, comentarios, preguntas*. Caracas: Fundación Bigott.
- Suarez Sánchez, C. (2004). *Los Chimbangueles de San Benito*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore.
- Troconis de Veracoechea, E.
  - (1969). *Documentos para el estudio de los esclavos negros en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
  - (1976). *Las cofradías de negros en la Iglesia de San Mauricio en Caracas*. Caracas: UCAB.



IV.

Desde la religión, espiritualidad y rito

From religion, spirituality and ritual

20. Ideology and Religion in African American Jazz: 1920s through Bebop[1]

Eddie S. Meadows.
UCLA. Los Angeles.

Abstract

Since the beginnings of research on jazz, scholars have focused primarily on historiography, styles, performance practices, and biographical details of musicians' lives. Although the breadth and depth of this research have greatly expanded our knowledge of the subject, the impact of ideology and religion on the musicking of early African American jazz artists has not been fully investigated. To that end, research into the role of ideology and religion in early African American jazz, beginning with the polemics of Alain Locke, W.E.B. DuBois, and Marcus Garvey, and the conversions of African American jazz artists to Islam, dating from the1920s through the Bebop era, is a topic that deserves additional scholarly attention.

1 This article is an outgrowth of earlier presentations on Islam and jazz, including: "Islam and Jazz: The Bebop Era" (at the Center for Social Studies and Research, University of Zambia, Lusaka, July 10, 2009 and at the annual meeting of the International Council of Traditional Music, University of KwaZulu-Natal, Howard College, Durban, South Africa, July 3, 2009). I have also lectured on this topic at colleges and universities.

In this essay, I argue that the path to a new identity in jazz began in the 1920s when the ideas of DuBois, Garvey, and Locke matured and collided. In turn, their diverse ideas regarding integration and nationalism led some African American jazz artists to seek new ways and means to exorcise the evils of racism, to expose the disconnect between the theory and reality of religious and social justice, and to identify a space that would allow them to experience freedom and justice as an inalienable right, thus the conversions to Islam. Although this topic has been the focus of several recent projects[2], to date, neither others nor I have fully researched the socio-cultural and religious environment that stimulated conversions, or analyzed the testimonies of jazz artists for possible explanations for conversion. Therefore, the purpose of this essay is twofold: (1) to reveal some of the social factors that led African-American jazz musicians and other artists to convert to Islam, and (2) to use the testimonies of musicians to understand more fully why they converted.

Keywords: Jazz, Islam, Bebop, Ideology.

Introduction

It may be argued that the path to a new identity in jazz evolved in the 1920s when Alain Locke's *The New Negro* (1968, [1925]), W. E. B. Du Bois' integrationist ideas, and Marcus Garvey's nationalistic views matured and collided. Philosopher Alain Locke described the "New Negro" as follows:

> The Negro of today [must] be seen through other than the dust spectacles of past controversy. The day of 'aunties,' 'uncles,' and 'mammies' is equally gone […] Uncle Tom and Sambo have passed on […] The popular melodrama has about played itself out, and it is time to scrap the fiction […] In the process of being transplanted, the Negro (is being) transformed. (Locke ,1968 [1925], p. 4)

Locke, perhaps unknowingly, set the social context and space for a new nationalism to emerge in Harlem and elsewhere, as evident in his assertion regarding the transformation of the American Negro. This new awareness and transformation continued throughout the 1920s within the context of other social needs that offered alternative ways and means of obtaining freedom and justice within American society. One alternative was to align oneself with a religion that was the antithesis of Christianity, which, in turn, led some African American jazz musicians to convert to Islam in their search for self-worth, spirituality, well being, and musical creativity.

2 Hisham D. Aidi, *Rebel Music: Race, Empire, and the New Muslim Youth Culture* (New York: Pantheon Books, 2014); Christopher Chase, "Prophetics in the Key of Allah: Towards an Understanding of Islam in Jazz," *Jazz Perspectives* 2, no. 2 (August 2010): 157-181; Eddie Meadows, *Bebop to Cool: Context, Ideology, and Musical Identity* (Westport, Conn.: Praeger, 2003); Ingrid Monson, "Art Blakey's African Diaspora," in *The African Diaspora: A Musical Perspective*, ed. Ingrid Monson (New York and London: Routledge Music Publishers, 2003), 329-353; Fred Patterson, "The Jazz Messengers," *Muslim World Music Day: The Archive of Contemporary Music* (April 12, 2011).

Islam also enabled jazz musicians to negotiate both the religious and social divide that existed in America, because a Muslim was often treated as a foreigner in social venues, not as a "Negro" or "Colored" person. However, as Garrard, Gillespie, and others have noted, converting to Islam was a double-edged sword for African Americans because the 1940s conversions coincided with the creation of the modern state of Israel and Israel's first conflicts with Arabs (Garrard, 1998, pp. 76-77), thereby leading to social tension between some Muslim jazz musicians and agents, club owners, and promoters in New York City. In this regard, Gillespie states:

> The movement among jazz musicians toward Islam created quite a stir, especially with the surge of the Zionist Movement for the creation and establishment of the state of Israel. A lot of friction arose between Jews and Muslims, which took the form of a semi boycott in New York of jazz musicians with Muslim names. (Gillespie, 1979, p. 292)

Another example of the "New Negro" polemics became evident in 1940s Harlem regarding whether African Americans should fight against the Japanese in World War II. Specifically, some African American leaders argued against the War because "the fruits of victory would not go to the Negro" (Stearns, 1956, p. 221). Within the context of resistance to the war against Japan, and the heated socio-political debates between Du Bois and Garvey, Stearns writes: "Simultaneously, a Mohammedan cult waxed strong in Harlem. Its members adopted Mohammedan names, dress, and sometimes studied Arabic. Many were both serious and sincere and there was historic precedent in Africa. Others toured the South in turbans and robes defying segregation" (Stearns, 1956, 221). The Mohammedans to which Stearns alluded were the Ahmadiyya, Muslim Brotherhood, and Nation of Islam movements that were active in Harlem from 1920 onward. Primary among these were the conversion efforts led by the Ahmadiyya movement of Islam.

In explaining why African American jazz musicians converted to Islam, a discourse of binary opposites is evident: (1) religion (Christianity versus Islam), (2) social (freedom versus oppression), and (3) identity (existing identity versus a new identity). Thus, binary opposites enable us to both recognize and deconstruct difference via a dialogue with the other (Hall 1997, p. 235).

The Ahmadiyya Movement

Whereas no data is available on the number of active converts in the three Muslim movements in Harlem from 1920 onward, the Ahmadiyya movement appears to have been the oldest and most popular. Leaders of the Ahmadiyya movement separated from Sunni Islam in 1901. According to Kelley (2009), the Ahmaddiyas established a mission in Harlem in 1920, which by the late 1940s was a magnet for young Black musicians politicized by racism in New York. Diouf explains, "After having tried in vain to convert white Americans, they [the Ahmadiyyas] concentrated their efforts on the black community" (Diouf 1998, p. 206). The Ahmadiyya preached that Islam was better for blacks because it was opposed to a caste system, and did not allow prejudice based on color or race. McCloud (1995, pp. 20-21) describes the conversions as follows:

> During the 1917-1960 years, the Ahmadiyya community was predominately African American. The "mission houses" (mosque-activity centers) were headed by African Americans in African-American areas of various cities. A significant number of African American jazz musicians was a member of this community […] these musicians were major propagators of Islam in the world of jazz even though the subject of music was often a source of debate with the subcontinent Ahmadi.

Although the Ahmadiyya's ideas about the continuation of the prophecy even after Muhammad's death were controversial and strongly rejected by many Muslims, the Ahmadiyya considered themselves faithful to the fundamental tenets of Islam.

Summarizing the influence of Islam and the seriousness of the artists that were converting in 1948, Boyer asserts:

> All of them, though unmistakably Harlem, are extremely serious about their new faith. They read translations of the Qur'an, study Arabic, which some of them can even write, and proselyte unceasingly. Neither Dizzy nor anyone in his band is a convert, but others that rehearse, as they do, at the Nola Studios, on Broadway in the fifties, are full of them. (Boyer, 1948, p.31)

Conversions to to Islam: Reasons and Testimonies

Dizzy Gillespie explained that, if anyone was to blame for African Americans converting to Islam, it was white Christians:

> I told them that on my trips through the South, the members of my band were denied the right of worshipping in churches of their own faith because colored folks couldn't pray with white folks down there. 'Don't say I'm forsaking Christianity,' I said, 'because Christianity is forsaking me, or better, people who claim to be Christian just ain't. It says in the Bible to love thy brother, but people don't practice what the Bible preaches. In Islam, there is no color line'. (Gillespie and Fraser, 1979, p. 293)

In addition to Gillespie, *Ebony* magazine, addressed the reason(s) why African American jazz musicians were converting to Islam, specifically, the conversions of Art Blakey, Lynn Hope, Ahmad Jamal, Khalil Mahdi, Barrymore Rainey, and Eddie Gregory (Moslem Musicians, 1953, p. 107). The *Ebony* articles noted:

> There are today a large number of Negro Americans who have embraced the Moslem faith. They perform the daily prayer ritual; observe the dietary laws laid down by the prophet, and each sundown turn their faces toward Mecca. Slightly more than 200 of this number are jazz musicians, mostly on the modern kick. (Moslem Musicians, 1953, p. 104)

While recognizing a diversity of reasons for individual conversions, the articles also asserted collectively: "There is among the new Negro Moslems here a unity of thought on one point: Islam breaks down racial barriers and endows its followers with purpose and dignity" (*Ibid*.).

Some other musicians converted for social reasons, mainly to react against racism. In this respect, the *Ebony* articles explained:

> Many of the Negro Muslims freely admit that they were drawn to the faith out of a desire to assume a foreign name and religion and escape the stigma attached to their race by many whites. Hundreds stoutly maintain they are not Negroes at all, but "people from the east". (Moslem Musicians, 1953, p. 108)

Lynn Hope, who was very devout, also stated: "we are recognized as whites in the South and are not Jim Crowed. We do not accept Jim Crow laws and regulations" (qtd. in "Moslem Musicians", 1953, 108). When his all-Muslim band entered southern eating establishments, they wore turbans and were often confronted with the greeting that "we don't serve colored people here." To this racist put-down, Hope always responded swiftly and confidently by stating: "We are not Negroes but members of the Moslem faith. Our customs are Eastern. We claim the nationality of our Arabic ancestors as well as their culture" (*Ibid*. 1953, p. 108). It is recorded that almost immediately they received courteous treatment and were served in all white restaurants in Atlanta, Birmingham, Gasden, Alabama, Louisville, Nashville, New Orleans, and other cities. This change of social treatment towards Blacks is what Simpkins describes as a:

> Islam was a force, which directly opposed the deterioration of the mind and body through either spiritual or physical deterrents [...] Many musicians were searching for a foundation in life. Islam taught that one should keep his body clean and healthy. It elevated the mind from the morass of American oppression and myths about Blacks. (Simpkins 1975, p. 39-40, 115)

There are also many testimonies that reflect the benefices Black musicians obtained once they converted to Islam. The below testimonies were first reported in an unpublished paper by the author, and are duplicated below because of their individual and collective importance in determining why some African American jazz musicians converted to Islam (Meadows, 2018, p. 7-12).

Testimonies

Art Blakey

Art Blakey converted to Islam and adopted the Muslim name Abdullah Ibn Buhaina in the late 1940s. After his conversion, Blakey visited Legon, Ghana, to help him better understand the religion. In an interview with Herb Nolan, he explained why he went to Africa in 1947, after the break-up of the Billy Eckstine band:

> I went over there to study religion and philosophy. I didn't bother with drums, I wasn't after that. I went over there to see what I could do about religion. When I was growing up I had no choice. I was just thrown into a church and told this is what I was going to be. I didn't want to be their Christian. I didn't like it. You could study politics in this country, but I didn't have access to the religions of the world. That's why I went to Africa. (qtd. in Nolan 1979, p. 20)

In another interview with two French scholars, Blakey explained: "For two years, I immersed myself solely in philosophers, religion, Hebrew and Arab languages. I do not remember having played an instrument even one time that entire period" (qtd. in Clouzet and Delorme 1963, p. 37, trans. Monson 2003, 336).

After returning from Ghana around 1949, Blakey and Alfonso Barrymore began sponsoring regular Islamic religious meetings at Blakey's home, and William Emanuel Huddleston (Yusef Lateef), who converted to the Ahmadiyya Movement in 1948, attended the meetings. Blakey also included Muslims in a group that performed a 1940s engagement at Small's Paradise in Harlem. The seventeen-piece big band was called the Messengers, and according to Dawud all of the band's members were Muslims. And, in the beliefs of the Ahmadiyya Movement "in Islam, messengers are described as people though whom God revealed His Will and His Purpose" (Melton 1988, p. 785). However, in later Blakey groups, the personnel were smaller and no longer all Muslim, and upon the recommendation of Horace Silver (Nolan 1979, p. 21), Blakey changed the name of the group to the Jazz Messengers which, dating from the 1950s, were among the greatest groups in jazz history, and included musicians like Clifford Brown, Lou Donaldson, Kenny Dorham, Freddie Hubbard, Wynton Marsalis, Hank Mobley, Wayne Shorter, Horace Silver, Doug Watkins, and James Williams, to name a few. In resume, Blakey stated the reason why he converted was because "Islam has made me feel like a man, really free" (qtd. in Moslem Musicians 1953, 108).

Kenny Clarke

Of all the great and innovative musicians who contributed to the transformation of jazz drumming in the late 1930s and early 1940s, Kenneth Clarke Spearman, better known as Kenny Clarke, was exceptional in creating what became known as bebop drumming. Carmen, his wife, recounted his conversion to Islam as follows:

> It was shortly after completing his army service (April 1946) that Kenny became a convert to the Muslim religion, taking the name Liaquat Ali Salaam. Clarke described his conversion to and sympathy with Islam this way: "Because Islam brings people together. That's what Islam is. But Christians […] shit; they don't allow black people in the church even. What kind of religion is that?. (qtd. in Hennessey 1990, p. 56)

Clarke clarifies even more his resistance to Christianity and feelings about organized religions as follows:

> Organized, institutionalized religion is worse than opium, because opium makes your body a slave, while religion makes your mind a slave. Once your mind is taken, you are no longer yourself, you are lost. Religions keep people down […] I am searching for the truth within myself […] if you find peace within yourself, you are at peace with the world (and) with everyone else. (*Ibid*., p. 57)

Clarke also testified that he converted out of frustration with Christianity. Instead, Islam offered peace and brotherhood with all mankind (a point also made by Yusef Lateef). Clark remained faithful for the remainder of his life by praying five times daily in a quiet and private manner although he seldom visited a Mosque (*Ibid*., p. 57).

Lynn Hope

Lynn Hope stands out as one of the most devout, observant, and dedicated African American converts to Islam. He read and spoke Arabic fluently. As a scholar of the Qur'an, he made efforts to reach everyone and teach anyone, including his children, the attributes of the religion and culture whenever the opportunity arose. In addition, Hope was known to use Qur'an principles to manage his all-Muslim band, making bookings, negotiating contracts, and setting salaries. He believed more Americans should become Muslims because "Islam recognizes no race or color distinctions" and because "It would wipe out White supremacy and elevate the Negro to equality" (Muslim Musicians, 1953, p. 109).

William Emanuel Huddleston

As noted earlier, Huddleston converted to the Ahmadiyya movement of Islam in 1948 and adopted the name Yusef Lateef. Lateef's conversion stemmed from his disappointment with the gap he perceived between the theory and practice of Christianity, and his need for a spiritual fulfillment that he did not find in Christianity. In a 1982 interview with John M. Whalen, Huddleston responded to the question, "Why did you turn to Islam? You must have been born in some other religion," as follows:

> Yeah, I was born into Christianity. I was a Methodist. But after practicing the teaching and principles of Islam it appeals to me more than any other practice […] the teachings, they appeal to me. That's why I stay there. If I found something better, I would leave. My mind is open. In fact, I was searching before I found Islam. I used to carry a Bible with me all the time. I used to interrogate People about God, prior to Islam. Islam has answered all of my questions. So that's why I stay with it. (qtd. in Whalen, 1982, pp. 11-12)

In my 2000 interview, Lateef stated his reason for converting to the Ahmadiyya Movement as follows:

> Islam said such positive things . . . like through the practice of Islam through five daily prayers, you come to realize that God is your earthly helper. It spoke about the unity and

> brotherhood of all mankind and I had thought that was a wonderful way to live. (qtd. in Meadows, 2003, pp. 3-4)

Lateef continued by stating:

> I had a lot of questions like God being the Trinity (the Father, Son, and Holy Ghost) was so complex I couldn't embrace it because I thought if one of the three had a property that one of the others did not have that they would be a lesser God […] and it was hard for me to embrace a philosophy that three is one and in Islam the primary teaching is that God is one, the Father, and that was easier for me to digest.

Frederick Jones and Charles Mescudi

On the subject of his conversion Frederick Jones (Ahmad Jamal) states, "Islam has given me a spiritual peace" and Charles Mescudi (Kalil Madi) reveals that he converted because "Islam has given me (the) faith (to) understand my life" (qtd. in Moslem Musicians, 1953, p. 108).

Ronald Bell

Although arranger, composer, and tenor saxophonist Ronald Bell is known primarily for his achievements in soul music with *Kool and the Gang*, he has roots in jazz, and is profiled here because he produced a significant recording that was influenced by Islam. Bell composed "Celebration" in 1980, and the song became an international hit, played at ball games, political rallies, and ironically on February 7, 1981, by the Reagan administration to celebrate the release of American hostages from Iran. The song is also important because according to Bell, "The initial idea came from the Qur'an. I was reading the passage, where God was creating Adam, and the Angels were celebrating and singing praises. That inspired me to write the basic chords, the line, 'Everyone around the world, come on, celebration'" (qtd. in Aidi, December 2014, p. 3).

Miles Davis, Johnny Griffin, and Max Roach

Even though he never converted, when confronted with a question regarding religion, Miles Davis asserted that, "if he had to state a religious preference, it would be Islam (Davis, 1989, 411)." And, Johnny Griffin expressed his affinity with Islam as follows: "I read everything I can get my hands on for self-betterment. Recently, I've been reading the Qur'an. I'm very interested in Islam. It's a very beautiful religion" (qtd. in Taylor, 1993, p. 106). In an interview with Arthur Taylor, a drummer with Miles Davis and other groups, Max Roach expressed his love of Islam, while simultaneously admitting that he was not as devoted as he believed he should be:

> I believe I am an instrument, and am being used, and all things are good. It's just how you use them. I am definitely a Muslim. To me it's a natural concept, and I fall into it easily. However, I am not as prolific, and I don't practice as much as I could, but I do my best at it. (*Ibid*., 1993, p. 106)

John Coltrane

John Coltrane arrived in Philadelphia in 1943 when the influence of Islam was strong. In a 1958 interview, he noted the impact of Islam when he arrived by stating that, "so I questioned a lot of what I find in religion. I began to wonder about it (qtd. in Blume, 2010, p. 12)." Coltrane revealed that,

> This Muslim thing came up. I got introduced to that. And that kinda shook me. A lot of my friends, you know they went Muslim, you see. So I thought about that, anyway it took me to something I had never thought about […] you know, another religion. So that started me to think. But I never did anything about it. (*Ibid*., p. 12)

Although Coltrane never converted to Islam, he was closely connected to the religion because Hasaan Ibn Ali and McCoy Tyner, pianists, and Rashied Ali, a drummer in his 1960s groups, and Naima Grubbs, his first wife, were converts. Simpkins believes "John's exposure to Islam may have played a role in his struggle with drugs" (Simpkins, 1975, 39-40), and Naima asserts "I never thought of John as a non-Moslem, because to me he was always a very spiritual person" (Thomas, 1975, pp. 68-70).

Since 1960: Influence and Negritude

Since the 1940-60s time period Islam has become a more powerful aspect of the African American experience in North America. The fact that Islam has a long and distinguished history in North America among African Americans is duly noted because its converts extend well beyond jazz artists. To that end, evidence abounds that the religion continues to proliferate among black members of the media, athletes, and other members of the black community. Specific examples include the use of Malcolm X and Louis Farrakhan's dogma in the poems of Gwendolyn Brooks and Sonia Sanchez, in Alex Haley's *Roots*, Ishmael Reed's *Mumbo Jumbo*, and Spike Lee's 1992 film, *Malcolm X*. The influence can also be found in Nathan McCall's *Make Me Wanna Holler*, and Sanyika Shakur's *Monster*. The impact of Islam within the black community can also be gauged by the conversions of star athletes like Cassius Marcellus Clay (Muhammad Ali), Ferdinand Lewis Alcindor (Kareem Abdul Jabar), Bobby Moore (Ahmad Rashad), and Jamaal Wilkes (Jamaal Abdul-Lateef), to the religion. Islam also has influenced the musicking of a myriad of Hip Hop and Rap individuals and groups, including Eric B, Prince Akeem, Movement X, Ice Cube, KMD, Lupe Fiasco, Jurassic 5, Freeway, Mos Def, Rakim, A Tribe Called Quest, Rakim, and King Sun, to name a few.

Whereas Islam remains a strong religious choice among African Americans, it is also important to note that some practitioners, especially jazz and Rap artists, disagreed with the tenants of both religions because they were perceived as obstacles to their individual and collective artistic livelihoods or lifestyles. Within the context of African American conversions to Islam, Christianity was viewed as non-supportive of African American aspirations for equality, freedom, and justice, hence one, among many reasons, that led many to Islam. That

notwithstanding, it is also important to acknowledge that Christianity and Islam were judged equality if neither provided a religious space that supported the basic tenements of a democratic existence.

In a sense, African American belief in Islam is an expression of *Negritude*, a cultural and philosophical ideology, foreign in origin. The phrase was first coined by Aime' Cesaire, a intellectual from the West Indies, and later adapted and elevated by Leopold Sedar Senghor, another writer and intellectual, who describes Negritude as follows:

> Negritude is not the defense of a skin or color. Negritude is the awareness, defense, and development of African cultural values. Negritude is a myth […] It is the awareness by a particular social group of people of its own situation in the world, and the expression of it by means of the concrete image. (1965, p. 96)

Senghor continues by relating *Negritude* to political life: "It is democracy quickened by the sense of communication and Brotherhood between men" (*ibid*.) Regarding cultural context, Senghor asserts: "Negritude is more deeply, in works of art, which are a people's most authentic expression off itself, it is a sense of image and rhythm, sense of symbol and beauty […] Negritude, then, is part of Africanity. It is made of human warmth" (*ibid*.). And he urges Africans to adopt *Negritude*, asserting "We ought not to be negative toward Negritude. We must be for Negritude with lucid passion" (Senghor 1965: 96). Accordingly, only in so doing can African peoples make a contribution to the growth of what Senghor refers to as "Africanity," and beyond to be constructive to the civilization and beyond. He concludes "For Negritude is the sum total of the values of the civilization of the African world. It is not racialism, it is culture" (*ibid*.).

Within the context of a theoretical paradigm, the graphic testimonies regarding why jazz artists and others converted to Islam, coupled with the social context which shaped their ideologies, is proof of Senghor's belief that "It is the awareness by a particular social group of people of its own situation in the world, and the expression of it by means of the concrete image" (*ibid*.). And, for Turner (1997), *Negritude*, as described and practiced by Senghor, can also be used to describe how the aggrieved bonded to remedy and improve an untenable situation for the betterment of African Americans as both individuals and a specific social group within the context of North American society, an outcome, if achieved, that would guarantee equal participation and freedom within a democratic society.

Conclusion

As we stated at the beginning of this text, in explaining why African American jazz musicians converted to Islam, a discourse of binary opposites is evident: (1) religion (Christianity versus Islam), (2) social (freedom versus oppression), and (3) identity (existing identity versus a new identity). Thus, binary opposites enable us to both recognize and deconstruct difference via a dialogue with the other (Hall, 1997, p. 235).

Whereas these outcomes were generic to all jazz artists that converted to Islam, it should also be noted that depth of commitment to Islam's beliefs and teachings differed within the jazz community. Although Lynn Hope, Yusef Lateef and Art Blakey practiced their beliefs daily by reading the Qur'an or hosting religious meetings, artists such as Max Roach and Johnny Griffin freely admit that they were not as pious, and whereas many Muslims objected to the performance of music, and in venues that served liquor, Lateef, argued that performing jazz was a way of making a living, and therefore, had nothing to do with his commitment to Islam.

Finally, by converting to Islam, African Americans jazz musicians created a space that enabled them to mobilize a new self-identity within a morass of difference, including belief and commitment. Therefore, before belief, commitment, and self-identity can be ascertained, it is imperative that scholars acknowledge and address individual and collective musical, social, and political dogmas that, in my research, have proven to be significant variables regarding jazz and religion.

Bibiography

- Aidi, H. D.
  - (2014). *Rebel music: race, empire, and the new Muslim youth culture*. New York: Pantheon Books.
  - (2014). Did Coltrane say "Allah Supreme": Fifty years after John Coltrane's death, the debate about the religious nature of his music rages on. *Aljazeera, Opinion: Arts and Culture*, Online Journal, last access December 2019.
  - https://www.aljazeera.com/opinions/2014/12/9/did-coltrane-say-allah-supreme
- Al-Faruqi, L. and Isma'il. (1986). *The cultural atlas of Islam*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Basuni, A. S. (2010). *Nama-nama Muslim di Dunia Jazz*. August 22. Online Journal, last access December 2020.
- https://wartajazz.com/news/2020/08/03/nama-nama-muslim-di-dunia-jazz/
- Blume, A. (2010). Interviews with John Coltrane. In Chris DeVito (ed.) *Coltrane on Coltrane: The John Coltrane interviews*, (pp. 9-31). Chicago: Chicago Review Press.
- Boyer, R. O. (1948). "Bop." *New Yorker*, 13, 26-32.
- Calhoun, C. (1995). *Critical Social Theory: Culture, History, and the Challenge of Difference*. Oxford: Blackwell.
- Capeci, D, Jr. (1977). *The Harlem Riot of 1943*. Philadelphia: Temple University Press.
- Chase, C. (2010). Prophetics in the Key of Allah: Towards an understanding of Islam in jazz. *Jazz Perspectives*, 4 (2), 157-181.
- Clouzet, J., and Delorme M. (1963). Entretien: Les Confedences de Buhaina. *Jazz Magazine* 9 (6), 35-42.
- Coltrane, J. with DeMichael, D. (1960). Coltrane on Coltrane. *Downbeat*, 27 (20), 26-27.
- Dard, A. H. (1949). *Life of Ahmad*. Lahore: Sultan Brothers.

- DeVeaux, S. (1997). *The Birth of BeBop: A social and musical history*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Didier, R. (1922). Those who're missionaries to Christians. *The Moslem Sunrise*, October, 139-140.
- Diouf, S. (1998). *Servants of Allah: African Muslims enslaved in the Americas*. London and New York: New York University Press.
- Dyson, M. E. (1993). *Reflecting Black: African American Cultural Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Davis, M. with Quincy Troupe. (1989). *Miles: The Autobiography*. New York: Simon and Schuster.
- Fitzgerald, M. (compiler). June 15, 1999-August17, 2005. Muslim names in jazz. Online at: http://jazzdiscography.com/fitzgera/muslim.htm
- Gerard, C. (1998, 2001). *Jazz in black and white: Race, culture, and identity in the jazz community*. Westport, Conn.: Praeger.
- Gillespie, D., and Fraser, Al. (1979). *To be, or not…to Bop: Memoirs*. Garden City, New York: Doubleday.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage Publications.
- Hennessey, M. (1990). *Klook: The Story of Kenny Clarke*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Kelley, R. D.G.
  - (2009). *Thelonious Monk: The life and Times of an American Original*. New York: Free Press.
  - (2003). *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston: Beacon Press.
- Kofsky, F. (2010). "Interview with John Coltrane." In Chris DeVito (ed.) *Coltrane on Coltrane: The John Coltrane interviews*, (pp. 281-319). Chicago: Chicago Review Press.
- Locke, A. (1968 [1925]). *The New Negro*. New York: Atheneum.
- Manley, M. (2009). BeBop, Islam, and the Promise of a Dignified Existence in Jim Crow America. February 28. Online resource.
- Marcmanley.com http://wp.me/p1nrAA-mA.
- Mbiti, J. S. (1989). *African Religions and Philosophy*. London: Heinemann.
- McCloud, A. B. 1995. *African-American Islam*. New York: Routledge.
- Meadows, E. S.
  - (2003). *Bebop to Cool: Context, Ideology, and Musical identity*. Westport, Conn.: Praeger.
  - (2018). *Yusef Lateef, Islam, and Jazz: Context and Testimonies*. (Unpublished Manuscript).
- Melton, J. G. (ed.). (1988). *The Encyclopedia of American Religions: Religious Creeds*. Detroit: Gale Research.
- Monson, I. (2003). "Art Blakey's African Diaspora." In Ingrid Monson (ed.) *The African Diaspora: A Musical Perspective*, (pp. 329-353). New York and London: Routledge Music Publishers.

- Moore, C. (2000). William Christopher Handy and *Uraeus Mi:* A Bantu-centered Philosophical and Intracultural Assessment. [PhD. diss.]. University of California, Los Angeles.
- Moslem Musicians. (1953). *Ebony* 8 (6), 103-109.
- Nolan, (H). (1979). "New Message from Art Blakey." *Down Beat*, 46 (17), 19-25.
- Patterson, F. (2011). The Jazz Messengers. In *Muslim World Music Day: The Archive of Contemporary Music*. Online resource. Last Accessed on January, 2021. http://www.muslimworldmusicday.com
- Pipes, D. (2013). *Islam and Bebop Jazz*. Cross-posted from National Review Online, The Corner. Lion's Den, Daniel Pipes Blog. Online resource. Last Accessed on December, 2020. http://www.danielpipes.org/blog/2013/12/islam-and-bebop-jazz
- Rusch, B. (1989). Yusef Lateef interview. *Cadence* 15 (1), 5-26.
- Senghor, L.S. (1965). *Prose and Poetry*. London: Oxford.
- Simpkins, C. O. (1989). *Coltrane: A Biography*. Baltimore: Black Classic Press.
- Small, Christopher. (1998). *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Stearns, Marshall. W. (1956). *The Story of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Taylor, A. (1993). *Notes and Tones: Musician-to-musician Interviews*. New York: Pedigree.
- Thomas, J.C. (1975). *Chasin' the Trane: The Music and Mystique of John Coltrane*. New York: Doubleday and Company.
- Turner, R. B. (1997). *Islam in the African-American Experience*. Bloomington: Indiana University Press.
- Watkins-Owens, I. (1996). *Blood Relations: Caribbean Immigrants and the Harlem Community, 1900-1930*. Bloomington: Indiana University Press.
- Whalen, J. M. (1982). Yusef Lateef: Interview. *Cadence* 8 (10), 9-12.

21. Une approche sémiotique de la musique rituelle du vaudou haïtien

Claude Dauphin.
Professeur émérite UQAM.

Abstract

Voodoo is a religion of trance that relies on the mediation of dance, drumming and singing to induce believers to allow themselves to be possessed by the deities they believe in. Music therefore plays an essential role in the rituals of this ancestral African religion. It appears there as a corollary of the sacred. Here, I focus on understanding the semantics of this association between musical forms and ritualized spirits. In this study, I rely on my field surveys conducted in Haiti in 1974 and 1982 in various voodoo temples, among initiates and musicians.

The observations and analyses I draw from them relate to the field of musical semiology. They were previously exhibited in two of my works, *Musique du vaudou: fonctions, structures et styles* (Sherbrooke, éditions Naaman, 1987) and *Histoire du style musical d'Haïti* (Montréal, Mémoire d'encrier, 2014).

Keywords: Haiti, Voodoo, drumming, ritual, religion.

Le vaudou : histoire et contexte

Le vaudou est, à l'origine, un ensemble de croyances animistes que les populations d'Afrique occidentale, déportées par les Européens, amenèrent en Amérique entre le début du XVI[e] et le début du XIX[e] siècle. Aujourd'hui, dans toute l'Amérique, ces croyances subsistent sous diverses formes (rituels chamaniques, culte de transe, légendes, mythes, superstitions) qui se sont fusionnées à des courants de pensée de même nature venus d'Europe, d'Asie ou en exercice dans les populations amérindiennes. Ces fusions s'expliquent par le fait que les langages mythiques offrent une plate-forme de communication interethnique souvent plus efficace que celles des langues parlées. Elles ont résulté aussi de l'intolérance, parfois violente mais toujours dévalorisante, qu'exerçait l'idéologie esclavagiste sur les pratiques religieuses des ethnies africaines, amérindiennes et même sur les croyances populaires européennes (Hurbon, 1972 et 1979).

En Haïti, les représentants des différents animismes africains ont scellé un pacte d'alliance lors de la cérémonie dite du Bois-Caïman, en août 1791, de sorte à s'unir contre l'esclavage. Aussi, dans ses structures profondes, le vaudou haïtien présente l'aspect d'un système religieux et culturel bien articulé. Il est organisé en rituels célébrés par des prêtres initiés et rassemble des pratiquants fervents.

Les différents spécialistes des sciences humaines qui ont étudié le vaudou haïtien s'entendent pour reconnaître la dimension religieuse comme étant sa caractéristique la plus stable et la mieux définie. Cette religion ancestrale et populaire accomplit une relation entre des croyants et un être suprême appelé *Bon Dye*, pressenti comme l'homologue du Dieu des judéo-chrétiens. Mais pour les vaudouisants ce Dieu aux échéances lointaines a une importance bien relative en comparaison des *lwa*, esprits auxquels ils prêtent des sentiments humains et des pouvoirs surnaturels. Ces *lwa* sont capables de « posséder » les zélateurs, c'est-à-dire de s'incarner en eux, de prendre possession de leur corps, de leurs sens et de leur psychisme pendant un laps de temps variable de quinze à vingt minutes.

Le vaudou est donc une religion à transe qui offre à ses adeptes la possibilité de se détacher de la réalité perçue comme aliénante à cause de la dure hostilité des systèmes sociaux et de l'écueil des relations humaines. Les *lwa* n'exercent donc pas de fonction médiatrice. Ce sont les humains qui sont un medium à leur incarnation salvatrice, car le concept d'un au-delà surnaturel qu'ils représentent offre l'espoir d'une exorcisation immédiate des malheurs qui accablent la société humaine. Les adeptes du vaudou prêtent à ces esprits des pouvoirs relatifs à leur personnalité. On leur attribue la tâche de protéger leurs zélateurs contre les coups du sort (maladie, infortune) mais aussi, et surtout, contre les débordements maléfiques du pouvoir des *lwa* antagonistes asservis par d'autres membres de la collectivité.

Cependant, limiter le vaudou à de simples exercices magico-religieux reviendrait à fausser une réalité autrement complexe. Il joue un rôle culturel considérable dans la conservation dynamique des traits de civilisation africaine en Haïti. Il concourt à l'adaptation des traditions ancestrales à de nouvelles conjonctures sociales, politiques, économiques et culturelles. Historiquement, il permit aux Noirs originaires de différentes ethnies africaines de se fédérer pour jeter les bases d'une nouvelle nation. Aux conjurés de 1791 dont la révolte devait conduire à

l'indépendance d'Haïti en 1804, il servit de principe de surdétermination morale. Aujourd'hui, il régit le canevas législatif coutumier qui assure l'indivisibilité des héritages terriens. C'est encore lui qui bien souvent apporte un réconfort physique et moral à une population laissée pour compte par les services de santé publique. Il garde le secret des simples (*senp*), c'est-à-dire des plantes médicinales. Enfin, il gratifie ses adeptes du sentiment valorisant de maitriser des savoirs surnaturels et spirituels, source de dignité face à la pression dépréciative de la rationalité occidentale exercée sur la mentalité magique haïtienne.

Ces valeurs intégrées dans la mentalité populaire expliquent la pérennité et la vivacité du vaudou ancestral dans une nation livrée à des moyens de survie les plus élémentaires. À certains moments, comme lors de la campagne des « rejetés » dans les années 1940, le clergé catholique et les dirigeants politiques haïtiens ont cru devoir éradiquer ces croyances populaires. De nos jours, un consensus social national porte à considérer le vaudou comme un facteur d'identité nécessaire même si nombre de ses pratiques sont entachées d'une réputation autant fondée qu'abusive de sorcellerie. Mais, la véritable menace exercée par le vaudou ne tient pas tant à son existence qu'à l'empressement intéressé des opportunistes de tout crin qui y ont découvert un atout idéal pour parvenir à la domination de leur propre peuple.

La musique : un langage

La désignation du vaudou comme élément fondamental de la culture haïtienne a favorisé l'éclosion, depuis 1927, d'une abondante littérature dont les productions se sont intégrées à la poésie aux romans autant que dans les ouvrages d'ethnographie. C'est dans *La Revue Indigène*, fondée à Port-au Prince en 1927, que s'exprima pour la première fois l'idée que la culture populaire constituait le point d'ancrage de l'identité nationale haïtienne (Dauphin, 2018). Cette conception prit son envol avec le magistral ouvrage de Jean Price-Mars *Ainsi parla l'oncle*, publié en 1928 et qui demeure la bible des indigénistes haïtiens et une des sources importantes de la Négritude dont s'inspirèrent Léopold Senghor et Aimé Césaire. Nous verrons cependant, en conclusion de ce chapitre, combien les compositeurs de l'École nationale haïtienne avaient esquissé cette perspective dès 1905.

Pour tous ces genres littéraires, la musique symbolise le plus parfaitement la valeur civilisatrice du vaudou. Tous lui payent tribut. Pas un roman ou recueil de poèmes de cette littérature dite « indigéniste » qui ne rende hommage, tel un rituel, aux tambours sacrés. Les travaux d'ethnographie, pour leur part, ont généreusement décrit la participation organique de la musique au déroulement des cérémonies. Certaines études ont poussé l'intérêt jusqu'à s'adjoindre un copieux appendice de pièces musicales transcrites. Je pense particulièrement à celles de Harold Courlander, *Haiti Singing* (1939) et *The Drum and the* Hoe (1960).

Aucune étude, à notre connaissance, n'a cependant porté sur les propriétés immanentes de la musique du vaudou. C'est ce à quoi je m'attache en y corrélant les aspects sociaux, religieux et culturels qui s'y rapportent. La musique du vaudou m'est apparue comme une manifestation sonore du culte comparable à ce que l'on observe dans d'autres traditions liturgiques du monde : hébraïque, mozarabe, grégorienne, bouddhique et islamique. J'ai trouvé le répertoire musical

associé aux rituels du vaudou apte à justifier cette passion sereine et ce patient émerveillement que provoque l'étude des grands courants du langage musical.

Dimensions religieuses et incidences musicales

Les cérémonies vaudou sont rarement des actes d'adoration. Elles prennent plutôt la forme d'un tribut que les adeptes payent aux esprits dont le rôle primordial consiste à veiller au succès des affaires temporelles des humains. De là vient l'aspect sacrificiel de ces cérémonies, car pour demander, il faut des gages ; et pour faveurs obtenues, il faut payer en espèces ou en nature, à tout le moins en louanges. La cérémonie prend ainsi l'allure d'une transaction durant laquelle sont évalués et réglementés promesses, dons et dettes. Le vaudouisant compte sur le succès de ces négociations pour mener une vie accordée avec son entourage social, économique, politique et culturel.

Les rituels

Selon un canevas traditionnellement admis par les ethnologues et confirmé par le discours explicatif des vaudouisants, les esprits ou *lwa* se répartissent en trois grandes familles : *Rada, Petwo, Kongo*. Toutefois, de nouvelles prospections (Planson, 1974 ; Apollon, 1975) font ressortir l'autonomie d'une quatrième famille de *lwa* longtemps ignorée et mal connue en raison du caractère secret de ses rites : les *Zandò*. Ces derniers se présentent comme des êtres sauvages, aux mœurs mal policées (c'est en ces termes du moins que les vaudouisants les décrivent). Épisodiquement ils sont invoqués dans les rites *petwo* et dans certaines catégories de *kongo* mais sans qu'on leur accorde une attention spéciale. Alors que les *lwa* du rite *rada* incarnent un idéal de raffinement frôlant souvent la préciosité, les *Zandò*, pour leur part, sont rebelles à toute sociabilité. Ainsi, les adeptes du Rada se représentent leur grande déesse Èzili Freda Dawonmen vêtue d'une robe de soie blanche, dégustant des mets cuits servis dans des assiettes de fine faïence et consommés à l'aide d'ustensiles en argent. En revanche, les zélateurs des Zandò s'abritent derrière le spectre des Mazanga, va-nu-pieds, vêtus de loques, amateurs de viande crue qu'ils portent à leur bouche à l'aide de leurs doigts.

La transe

Ces représentations mythiques des manières de vivre des esprits sont illustrées par le comportement des adeptes en transe pendant la cérémonie du vaudou. Pour concourir à cette transe désirée et crainte à la fois, les lieux de culte sont ornés d'attributs propres aux esprits invoqués : pots en terre cuite ou métalliques, ustensiles, fanions ouvrés ; symboles graphiques dessinés sur le sol (*vèvè*, sorte de mandalas) ou sur les objets ; instruments de musique (tambours de facture déterminée attribués à des rites spécifiques) ; expressions chorégraphiques et musicales signifiantes (danses, battements de tambours, répertoire vocal).



Fig. 1. *Vèvè* consacré au dieu Danbala[1]

Mais d'autres *lwa* plus astucieux peuvent se substituer aux esprits invoqués et imposer à l'ensemble de la cérémonie un caractère imprévu au départ. Il revient aux célébrants et aux musiciens de bien savoir décoder dans le comportement des adeptes en transe l'intention des *lwa* et de savoir y adapter les attributs symboliques : danses, battements de tambours et textes liturgiques parlés et chantés. Le profil d'une cérémonie vaudou est ainsi appelé à se préciser en cours d'action selon la part d'intentions impromptues imposées par l'oracle au corps et au psychisme des adeptes possédés. On déduit, seulement en fin de parcours, qu'une cérémonie était à dominante *rada, petwo, kongo* ou *zandò*.

Ainsi une cérémonie vaudou se développe comme un évènement dynamique en cours d'accomplissement, un *happening,* dont on ne peut à l'avance déterminer rigoureusement le contour ni prédire l'issue avec certitude. Les esprits honorés agissent davantage sur la forme du rituel que ne la déterminent les catégories mythiques désignant les *lwa*. Souvent d'ailleurs, un même lwa, déclinant plusieurs noms et différents attributs, se trouve-t-il à occuper plusieurs paliers dans la classification des esprits ce qui facilite encore plus sa mutation inopinée au cours d'un rituel.

Les intervenants

La cérémonie vaudou se déroule sous la conduite d'un grand prêtre (*oungan*) ou d'une prêtresse (*manbo*) dont le statut acquis lors d'une initiation spécifique et fortement réglementée est ensuite légitimé par l'efficacité de leur art à concilier l'humeur des dieux avec les attentes des humains. Autour de la *manbo* ou du *oungan* s'activent des serviteurs et servantes des esprits appelés *ounsi*. Ils sont non seulement attachés au déroulement de l'office, mais encore ils font partie de la petite communauté ou confrérie du petit temple désigné par le terme *ounfò*[2].

1 Photographié par Claude Dauphin au cours de ses enquêtes de terrain au faubourg Saint-Martin à Port-au-Prince, en 1982.

2 Le radical «*oun* » qui apparente ces termes sacrés est d'origine dahoméenne. « *Hun* » en langue fon signifie « divinité », « esprit » (Mawouton, 2005, p. 238 et 257).

Le rôle de « maître de chapelle » revient à l'assistant du célébrant : l'*adjenikon*, ou *reine-chanterelle* quand ce rôle est dévolu à une femme. Il a pour mission d'organiser la musique sur laquelle se règle le protocole de la cérémonie. Pour ce faire, il joue de certains instruments sacrés de nature idiophonique : le hochet (*ason*), la clochette de table (*kloch*), le gong (*ogan*). La manipulation de ces instruments lui permet d'entonner simultanément les airs adéquats et d'attribuer les *tempi* adaptés au chant des *ounsi* et aux répons de l'assistance. Mais il arrive aussi que l'*adjenikon* remplisse le rôle qui lui est assigné à partir du maitre-tambour dont il est souvent un merveilleux virtuose.

Les tambours

Une batterie composée de deux ou trois tambours – un grand, un moyen, un petit – joue un rôle capital dans les cérémonies usuelles. La facture de ces instruments répond à des normes spécifiques selon les rites auxquels ils sont destinés :

Rite *rada* : trois tambours coniques taillés dans du bois dur, recouverts d'une membrane simple en peau de bœuf fixée par des chevilles. Le plus grand est joué avec une baguette cornue appelée *bagètkòn*, le moyen, à la main et le petit avec une baguette droite.



Fig. 2. Tambour principal du rite *rada* avec sa baguette cornue[3].

3 Photographié par Claude Dauphin au cours de ses enquêtes de terrain au faubourg Saint-Martin à Port-au-Prince, en 1982.

Rite *petwo* : deux tambours coniques taillés dans du bois léger, recouverts d'une membrane simple en peau de chèvre fixée par laçage. Ils sont joués à la main.

Rite *kongo* : trois tambours cylindriques taillés dans du bois léger. Le grand et le moyen sont recouverts d'une membrane simple ; le petit, d'une double. Les membranes en peau de chèvre sont retenues par laçage. Les deux premiers tambours sont joués à la main alors que le petit est frappé par des baguettes droites.

Certaines cérémonies se déroulent dans un site fixe (sur le péristyle du *ounfò* ou sous certains arbres sacrés). D'autres exigent des déplacements continus ou successifs. Ce caractère sédentaire ou nomade des rituels détermine la facture et la catégorie des tambours. La batterie *rada* destinée à des rituels sédentaires exige des instruments plus volumineux, donc plus sonores, taillés dans du bois dur et lourd, recouverts de la peau résistante des bœufs. Tambours *kongo* et *petwo*, faits de matériaux légers et ficelés en bandoulière, sont destinés à des rituels nomades.



Fig. 3. Batterie de trois tambours du rite *petwo*. Sur celui du centre est déposé un tambourin dit *maskawon*[4]

Outre les variétés de timbres, dues aux différences de facture des instruments, aucune récurrence significative ne permet de cloisonner avec rigidité les rythmes joués sur l'une ou l'autre des batteries. La circulation des unités rythmiques signifiantes est d'autant plus libre d'une batterie à l'autre que les dieux passent avec une aisance déconcertante d'une catégorie mythique à une autre au gré des circonstances. Malgré ces transitions, ils n'en conservent pas moins leur personnalité identifiable, au moment de la transe, par le langage, les propos, la déclinaison d'identité, les danses exécutées par le possédé et d'autres clichés béhavioristes. Parmi ces attributs, seule la danse traduit la correspondance kinesthésique exacte entre les comportements appropriés du dieu et les séquences de rythmes tambourinés.

4 Photographié par Claude Dauphin au cours de ses enquêtes de terrain au lieu-dit Kay Solèy, faubourg des Gonaïves, en 1982.

Du bon usage de la musique

La musique semble être omniprésente dans les cérémonies du vaudou. On est même porté à associer indifféremment toute manifestation du tamtam haïtien à cette religion ancestrale africaine. C'est pourtant un phénomène assez singulier, commun au vaudou et à quelques autres religions animistes, que d'assigner aux formules musicales des correspondances avec les dieux et de les charger de messages codés à l'intention de l'adepte en état de transe. Je tenterai de rendre compte du fonctionnement de cette sémantique musicale.

Quel est le rôle de la musique dans une cérémonie vaudou ? On serait porté à le qualifier d'essentiel car une cérémonie vaudou ne se déroule jamais sans musique. Ici, comme dans presque toutes les sociétés humaines où l'on observe les rituels religieux, la musique apparaît comme un corollaire du sacré.

Il est vrai que dans certains rituels du vaudou, la musique peut se faire plus discrète qu'elle ne l'est dans les cérémonies ordinaires. J'évoquerai tout d'abord le cas limite de la transe individuelle qui survient inopinément hors de tout rituel, donc sans suggestion musicale observable. D'autre part il faut bien admettre qu'il existe des rituels que je qualifierais de chamanique, où le célébrant est plutôt un sorcier-guérisseur appelé *bòkò*[5] qui intervient pour prédire l'avenir et dispenser des pouvoirs de protection ou de nuisance. Ces *bòkò* exécutent un répertoire de chants accompagnés de petits instruments sacrés comme l'*ason* (hochet sacré) ou la clochette, donc sans l'apparat habituel des tambours et du gong. Tel est le cas des invocations connues sous les noms de *priyè Djò* ou de *priyè Ginen*, où le célébrant marmonne en chantant une litanie où défilent des saints catholiques et de *Iwa* vaudou. Dans ces chants aux significations obscures se mélangent des souvenirs ténus d'anciens rituels africains et des fragments de grégorien en latin bancal. Ces deux traditions de musiques religieuses anciennes font bon ménage car utilisant très souvent des modes mélodiques similaires.

Il n'est pas rare d'observer une certaine raréfaction de l'exubérance sensorielle (danses et battements de tambours) à mesure que les cérémonies écartent les simples adeptes pour réunir les hauts gradés de l'initiation. L'instrumentation et la forme des *priyè Djò* et *priyè Ginen*, décrites ci-dessus, reviennent aussi dans les moments sublimes de l'initiation des *ounsi-kanzo* (servants du temple) ou de la « prise d'*ason* » (initiation des prêtres). Même dans une cérémonie ordinaire on remarque un allègement de la texture musicale lors de la transe des grands initiés, *oungan* (prêtre) et *manbo* (prêtresse) mieux prévenus contre les débordements pulsionnels incontrôlés chez le vaudouisant non initié (*bosal*) ou chez celui qui ne détient que les grades primaires.

Les cérémonies du vaudou revêtent donc différents caractères et présentent des profils distincts associés à d'importantes nuances de l'expression musicale. Mes observations de terrain me portent à classer les cérémonies en publiques et privées. Celles du premier genre sont les plus courantes. On les appelle *sèvis lwa* (services religieux aux esprits). S'y retrouvent aussi les étapes publiques de l'initiation (*batgèd*, *boulezen*, *kouche ounsi*, *leve ounsi*) et toute cérémonie prévue au calendrier liturgique. Celles du second genre comprennent les cérémonies chamaniques

5 Dans la langue fon, *bokónò*, signifie « devin » et « guérisseur » (Rassinoux, 2000).

(curatives, funéraires et initiatiques). Chacune de ces grandes catégories fait usage de configurations musicales appropriées. C'est surtout dans les cérémonies publiques, celles du premier groupe, qu'agit le processus de corrélation entre la musique et les dieux à travers les chants, les battements de tambours et les danses.

La musique d'une cérémonie vaudou est destinée d'abord aux esprits, les *lwa*. Toutefois, les premiers battements de tambours qui résonnent, à partir du lieu convenu pour la cérémonie, sont des signes de ralliement destinés aux adeptes du vaudou, spécifiquement aux zélateurs des rites qu'ils annoncent. Ainsi faut-il considérer, en premier lieu, ces convives humains. Sans eux, la cérémonie ne pourrait avoir lieu et l'invocation des convives divins qui donnent sens à leur assemblée, n'aurait pas lieu d'être.

Les convives humains

Contrairement aux préjugés qui lui attribuent un caractère clandestin, la cérémonie vaudou, est, le plus souvent, un lieu ouvert, une occasion de rassemblement publique, un espace-temps de la fête. À l'audition des battements de tambours qui préludent à la cérémonie, se reconnaissent ceux qui y sont conviés, c'est-à-dire tous ceux qui sont sensibles aux messages des esprits tutélaires et qui désirent assister à leur épiphanie. Toutefois, un ensemble de règles balisent cette liberté d'accès à la cérémonie. Ainsi certains membres de la communauté environnante peuvent être frappés d'une interdiction de participation justifiée la plupart du temps par de précédents comportements indésirables : état d'ébriété, impolitesses, attitudes provocantes et insoumission à l'égard des célébrants ou de l'assistance, etc. Si la cérémonie était privée, l'appel des battements de tambours n'aurait pas lieu, ces instruments se mettant en action seulement dans le cours de la célébration si leur usage était même indiqué.

L'organisation d'une cérémonie entraine des dépenses et investissements plus ou moins importants. Pour cette raison d'abord, la tenue d'une cérémonie vaudou requiert l'intervention de commanditaires fortunés. Selon les demandes adressées aux esprits, il faut inviter un prêtre vaudou voire plusieurs célébrants qui résident dans des localités éloignées du lieu de la célébration. Leur présence confère du prestige et de la crédibilité à l'événement car leur réputation tient aux rapports privilégiés qu'ils entretiennent avec les dieux.

Les cérémonies privées rogatoires, visent à solliciter l'intervention favorable d'un esprit vaudou en vue d'une guérison, d'une amélioration des conditions de vie ou à satisfaire une aspiration à s'élever dans la hiérarchie cléricale. Dès lors, les mesures sont prises pour garantir aux demandeurs le niveau de discrétion exigé en dissociant les parties du cérémoniel accessibles au public de celles qui s'accompliront dans les salles intérieures du *ounfò* (temple) hors de la vue de tous.

La réclusion prend tout son sens dans le cas de l'initiation des *ounsi-kanzo* par exemple. Leur séjour intérieur dans la salle nommée *djevo* suppose un tête-à-tête entre l'initié et les esprits auxquels il sera lié sa vie durant. Ce séjour intérieur est souvent représenté comme un voyage sous l'eau, dans une cité engloutie nommée « Aux Ilets » considéré comme le royaume du dieu Ife ou l'empire de Papa Simbi. Dans le but d'éviter toute intrusion d'esprits jaloux du choix de l'initié,

seules des personnes précédemment consacrées aux *lwa* élus auront le droit d'approcher l'aspirant pendant sa retraite. Et, comme l'on sait bien que les esprits agissent par l'intermédiaire de leurs serviteurs humains, on choisit avec soin les personnes admissibles dans la salle de retraite.

Plus usuelles, les cérémonies ouvertes sont accessibles à toute personne demeurant dans le voisinage du *ounfò*. Même un visiteur inconnu, étranger au quartier ou au village, reçoit presque à coup sûr la permission du maître de céans pour assister à l'événement. On lui désigne une place auprès d'autres observateurs assis sur des chaises disposées alentour de la scène. Dans certains temples des gradins sont aménagés pour recevoir plus d'une cinquantaine de visiteurs, adeptes, sympathisants ou même des curieux. Somme toute, on demande à l'étranger de satisfaire à des principes élémentaires de bienséance plutôt que de lui imposer un examen dissuasif.

Aucun rôle explicite n'échoit à cette assemblée de laïcs qui participent spontanément aux chants et répondent en faisant écho aux formules optatives ou laudatives associées aux étapes du rituel : « *abobo* » ou « *ayibobo* ». De même, dans les cérémonies *gede*, les esprits des morts s'exprimant de manière extrêmement grivoise, le public, encerclant la scène où s'activent les officiants, reproduit la danse des hanches exécutée par les *ounsi*. Les membres de cette assistance sont toujours libres de procéder à tout échange verbal ou d'émettre des réflexions à haute voix, créant ainsi une rumeur constante au cours de la célébration, entre l'exécution des pièces musicales.

Au milieu de ce brouhaha, nulle parole mal intentionnée à l'égard des officiants, nul geste menaçant, source possible de panique, n'échappe à la perspicacité du maitre de céans. *Oungan* et *manbo* n'entreprennent l'office qu'une fois certains que l'assistance, les musiciens, les *ounsi* et les *lwa* même ont été soumis à une période de probation décrite par les vaudouisants comme un temps de rodage, de « réchauffement », et pouvant durer une heure ou deux. Ce laps de temps est mis à contribution par le surveillant de la place (*laplas*), pour évaluer d'un regard suspicieux et farouche les dispositions de sociabilité de chaque membre de l'assistance. Tout écart à la dignité du comportement déclenche une sévère réprimande du *laplas* à l'endroit du contrevenant et peut conduire à son exclusion.

C'est donc dire que, sous le couvert d'une certaine indifférence des célébrants envers l'assistance ces derniers scrutent les réactions du public. La relation apparemment ténue entre officiants et assemblée repose en fait sur un pacte d'acceptation et de respect du code des célébrations, comme cela pourrait se passer entre un acteur et son public dans une salle de théâtre.

La cérémonie usuelle se tient sous le péristyle, lieu ouvert par excellence de la petite propriété sur laquelle règne le *oungan* ou la *manbo*, parfois le couple. Ce péristyle prend souvent l'aspect d'un portique dont le toit (de tôle, de chaume ou de feuilles de palmiers), soutenu par de légères colonnettes de bois, est renforcé en son milieu par un poteau résistant, maintenu dans le sol par un petit contrefort en ciment. Ce *potomitan* représente l'axe de communication entre l'univers des dieux et celui des humains. À travers lui « descendent » les *lwa* pour accéder au milieu de leurs zélateurs. Autour de lui se déroulent les danses des servants, les actes sacrés des célébrants et les sacrifices d'animaux s'il y a lieu. Parmi ce personnel actif évolue le prêtre résident auquel peuvent s'adjoindre, après invitation expresse et formelle, d'autres *oungan* conviés pour la célébration.

Dans cet aréopage, le maître de musique, *adjénikon* ou *reine chanterelle*, joue un rôle de premier plan : il entonne les airs de circonstance, maintient l'enthousiasme du chœur des *ounsi* grâce son expression vocale dynamique et entraînante dans l'exécution de l'incipit de chaque

chant de type responsorial. C'est encore lui qui coordonne l'accompagnement des chants et des danses par les tambours qui reçoivent de sa part les directives appropriées à la liturgie.

Le cercle de l'assistance, rompu aux deux tiers, se complète par le banc des invités de marque et par la batterie de tambours. Ces invités peuvent être de riches citadins, de notables bourgeois qui exercent un mécénat politiquement intéressé à l'égard du petit temple, de son personnel et de l'influence du *oungan* sur les habitants de la section rurale ou communale. Auprès d'eux se placent aussi les demandeurs de faveur aux esprits, commanditaires de la cérémonie. C'est à ces dignitaires que reviennent les frais de la cérémonie y compris les honoraires des célébrants. Ces demandeurs peuvent être les parents qui viennent assister à l'une ou l'autre des étapes de l'initiation de leurs enfants, cérémonies généralement longues et graduelles pouvant s'étendre sur plusieurs jours voire plus d'une semaine.

Enfin, les tambourineurs ferment le cercle autour des officiants. Ils sont au nombre de trois auxquels peuvent s'ajouter un joueur de gong (*ogan*) et un joueur de tambourin (*tanbou bas*). Contrairement aux autres actes liturgiques qui peuvent être exercés indifféremment par les hommes et par les femmes, le jeu des tambours est un attribut exclusivement masculin. La présence de ces tambourinaires est requise immédiatement après celle du maitre des lieux, car c'est à eux que revient l'exécution des battements d'appel à la cérémonie, long prélude tambouriné sur un rythme libre appelé *sagwe* dans lequel se reconnait la consigne du rassemblement.

Les convives divins et la voie tambourinée

Le véritable enjeu d'une cérémonie vaudou consiste à fournir aux esprits un cadre idéal pour s'incarner temporairement dans le monde des humains. Cet accomplissement vivement souhaité est pourtant source d'angoisse. En effet, il n'existe pas pour le vaudouisant de situation plus menaçante et plus traumatisante que celle où ses dieux tutélaires sont déjoués par la malignité de forces spirituelles antagonistes. Pour parer à ces situations la cérémonie se prépare par des actes de marquage visuels et sonores du territoire. Les officiants comptent sur les symboles de consécration de l'espace aux esprits conviés : offrandes, produits de la terre, animaux à sacrifier, chants de salutation, etc., pour attirer les *lwa* désirés. Mais les offrandes matérielles ou organiques, sans malléabilité plastique ne permettent pas d'effectuer les subtils retournements de situation qui seules permettraient d'amadouer les intrus.

En revanche, le langage tambouriné et son décodage par la danse possèdent cette capacité de moduler leur message et de l'adapter aux situations imprévues. Ces médiums permettent tout un système de feintes qui expriment les énergies désirantes par le biais des rythmes et des gestes. Les rythmes des tambours accomplissent de la sorte une symbolique sonore destinée à guider la gestuelle des danseurs. Tout se passe comme si les tambours émettaient un message, invitation à tel esprit à posséder son adepte, lequel est d'abord décodé en dansant. L'adéquation du geste du danseur et du rythme du tambourineur symbolise un état d'harmonie spirituelle entre invoqué et invoquant, entre médium sonore et médium gestuel.

S'il s'avérait que cette relation soit perturbée par la présence inattendue d'un esprit non invoqué, la correspondance entre danse et patrons rythmiques du tambour est rompue. C'est alors

qu'intervient la malléabilité des paramètres sonores. Le joueur de tambour brouille la piste des patterns rythmiques apparentés, appartenant au langage compris par l'un et l'autre esprit. Ce sont ces abruptions dans le déroulement du discours rythmique qui exacerbent la tension du danseur qu'on appelle *kase* (cassés). Elles sont traduites au niveau de la danse par des virevoltes soudaines qui se nomment *fent* (feintes). Cette articulation syntaxique, obligatoire dans l'accueil que fait l'adepte à l'esprit invoqué, permet de dissuader les *lwa* malveillants qui chercheraient à profiter des bonnes dispositions du fidèle pour le posséder.

Le *kase* est une rupture dans le déroulement des séquences régulières du rythme qui force la dislocation des mouvements réguliers de la danse. Il est perceptible par un ralentissement inattendu des battements de tambours suivi d'une accélération subite des durées pulsatiles. Puis surviennent des arrêts inopinés du rythme scandés par des coups saccadés, martelés sur la peau ou sur le tronc du tambour principal à l'aide de la baguette fourchue qui constituent à proprement parler la cassure. S'enchaînent alors des effets de syncope, déplacement des temps forts vers les temps faibles, donnant une fausse impression de retour à la régularité des rythmes. Après un nouveau ralentissement inattendu, la séquence des diversions recommence de plus belle. Les musiciens perturbent ainsi intentionnellement le danseur et le maintiennent dans un état d'anxiété.

La désarticulation du corps provoquée par cette rythmique imprévisible achève de priver l'adepte de tout contrôle de sa personne. Il chavire dans la transe prenant alors toutes les apparences du *lwa* qui l'habite. L'ethnologue Alfred Métraux décrit précisément cette irruption « dans le rythme de l'orchestre des 'brisures' à contretemps. Ces 'cassé' qui interrompent le mouvement de la danse suscitent un état de paroxysme propice aux crises de *lwa*. Dans la brève confusion en résultant, on cherche à s'adapter à la nouvelle cadence par des pirouettes ou des brusques enjambées. » (Métraux, 1973, p. 169-170).

Si malgré ces stratégies de diversion un esprit indésirable parvient à s'emparer du fidèle, le tambour exécute les rythmes qui lui sont associés et l'amène subrepticement par de nouveaux *kase* à quitter les lieux. C'est cette élasticité que ne possèdent pas les objets, les animaux, la nourriture ou les dessins des *vèvè*.

Changer la couleur des animaux ou la remplacer par d'autres, à volonté, est matériellement impossible dans le laps de temps où se joue la possession. Il en serait de même pour l'exécution de nouveaux dessins sur le sol alors piétiné par l'ensemble des *ounsi* qui traduisent par leurs danses la conjonction des séquences rythmiques et des interventions divines. Ainsi, les battements de tambours agissent à la fois comme catalyseur et comme régulateur de la transe cérémonielle. Dans le vaste répertoire de formules rythmiques associées aux esprits et aux nuances de leur personnalité, le *kase*, par son caractère d'improvisation joue un rôle indispensable pour assurer l'efficacité d'une cérémonie.

Battements de tambours et familles de dieux

Il faut distinguer du *kase* les variations de séquences rythmiques. Contrairement au *kase*, ces variations ne provoquent pas de rupture dans le partage des durées pulsatiles dont la stabilité

intègre les modifications d'accents, de timbres, d'attaques et des contours intonatifs aux ambitus restreints que le tambourineur extirpe de son instrument. Ainsi, des cellules apparentées sur le plan des durées peuvent comporter de nombreuses variantes ornementales qui contribuent, autant que les cellules rythmiques, à connoter les esprits et à dénoter les mouvements de danse.

L'existence d'un réseau de correspondances entre les battements rythmiques, les danses et les esprits, pose nécessaire la question des limites de la variation. Jusqu'où peuvent s'exercer les variations d'un même rythme avant que ce dernier ne bascule dans un autre champ de significations ? C'est une question d'autant plus complexe qu'une même figuration rythmique véhicule des messages différents selon les coutumes locales où le rituel dans lequel elle figure.

Pour bien cerner ce problème, il faut d'abord comprendre qu'il revient à certains instruments de la batterie des percussions du vaudou la tâche de conserver les éléments caractéristiques d'un rythme et à d'autres la latitude d'improviser, de varier et d'ornementer. Parmi les instruments aux cellules rythmiques stables, il faut compter l'*ogan*, tige de métal percutée ou cloche à battant extérieur, et le *katani*, petit tambour appelé encore *boula*, *boulayé* ou *doudou*. Le terme *katani* traduit plus spécifiquement la notion de rythme répétitif, car le mot *kata* dont il dérive signifie justement *ostinato*, c'est-à-dire la répétition obstinée d'un même motif rythmique. Au tambour principal et à son second, revient le loisir d'ornementer les motifs rythmiques de base par des *glissandi*, des assourdissements brusques ou graduels, des déplacements d'accents inattendus, etc. À ces initiatives du tambour-maître répond le second en contrepoint ou imitation.

C'est donc dire que le rythme ne s'identifie vraiment au « sens » dont il est porteur que par un effet de répétition obstinée de l'*ogan* ou du *katani*, ou des deux à la fois. En l'absence d'un de ces instruments, le second tambour, *ounto*, doit alors se préoccuper davantage du soutien de la formule rythmique obstinée et régulière que d'improvisation. Du contraste entre la répétition obstinée et la désarticulation systématique recherchée par le tambour-maître jaillira la tension paroxystique propice au déclenchement de la transe.

Pour rendre compte de ces variations, les musiciens du vaudou ont élaboré au sujet des battements de tambours une théorie de *familles rythmiques*, laquelle énonce justement les variantes codifiables d'un même identifiant. Il faut percevoir les motifs patronymiques comme une constante et les battements improvisés comme des variables.

Yanvalou et *kongo* font l'objet d'un consensus d'identification chez les tambourineurs et les danseurs du vaudou. Le danseur fait onduler son corps, tronc ou épaules, dans une imitation de la couleuvre. Au niveau musical, le *yanvalou* se reconnaît par une succession de cellules composées de six frappements accentués des trois en trois qui se notent sans difficulté par formules métriques de 6/8 ou de 12/8 et leurs déclinaisons compte tenu de la longueur des périodes et des phrases. Le *kongo* se contient en des formules métriques binaires 2/4, 4/4, et leurs déclinaisons adaptées à la longueur des périodes et des phrases. Les deux catégories misent beaucoup sur l'ornementation des attaques, les variations agogiques (modification sectorielle de la vélocité) et la diversité des contours intonatifs pour énoncer leurs tirades de variantes.

Deux autres familles rythmiques se reconnaissent encore par opposition d'une forme de métrique ternaire composée (6/8) et d'une forme de métrique binaire (2/4) : le *mayi* et le *petwo*. Ces deux catégories comportent moins de nuances expressives que le *yanvalou* et le *kongo*. Ils sont pourtant dotés de patterns rythmiques aux caractéristiques variables selon les régions, les

temples, les musiciens. Dans les cérémonies, on les identifie par contraste avec les tournures régulièrement ondulées du *yanvalou* et celles fortement ornementées du *kongo*. Les danseurs les traduisent par des mouvements de pieds très rapides qui pourraient donner l'impression d'un gallinacé grattant le sol.

Chaque groupe rythmique possède une tirade de variantes dont la limite se confond avec les capacités inventives de chaque tambourineur en respectant toutefois la cohérence des motifs imposés par le patronyme initial.

YANVALOU	*KONGO*	*MAYI*	*PETWO*
yanvalou senp	*kongo fran*	*mayi senp*	*petwo fan ou senp*
yanvalou 2	*kongo payèt*	*mayi dete*	*petwo boumba*
yanvalou 3	*kongo laroz*	*mayi dereyal*	*petwo sere*
yanvalou 4	*kongo lazil*	*mayi zepòl*	*petwo pile*
yanvalou rigòl	*kongo lwanj*		
yanvalou fouye			
yanvalou doba			
yanvalou mache			

Fig. 4. Patronymes rythmiques et leurs déclinaisons

Au-delà de ces catégories fondamentales, il est selon moi impossible de dresser une liste exhaustive de tous les battements rythmiques en corrélation avec les danses et les dieux qui leur sont assignés. Cela tient au fait que les groupes de musiciens de temple rivalisent d'originalité en créant à l'infini des variantes ornementales ou en misant sur des traits de virtuosité auxquels ils prêtent de nouvelles significations. Il convient plutôt de repérer les corrélations fondamentales et d'en rendre compte d'une manière à la fois rationnelle et souple eu égard aux paramètres de variabilité décrits plus haut. Des valeurs rythmiques équivalentes peuvent revêtir des significations très différentes suivant les contours intonatifs qui modèlent leur physionomie, relativement au caractère des attaques (assourdissement, claquement, frottement), selon le tempo et l'ordre des cellules rythmiques dans la formation des séquences. Ce sont ces manières d'ornementer qui permettent d'ailleurs aux tambourineurs de prétendre à l'efficacité sémantique de leurs battements spécifiques.

Les études comparatives que j'ai menées auprès de plusieurs tambourineurs du vaudou m'incitent donc à relativiser l'existence d'un système immuable et national de signification des battements de tambour rituels en concordance avec les danses et les dieux. Pour s'y conformer objectivement, une analyse devrait recenser divers paramètres constitutifs des battements de tambours au lieu de se fonder sur la seule durée des sons. Lorsqu'un connaisseur de ces associations de battements de tambours et des significations gestuelles et liturgiques dit « rythme », il faut entendre par là un regroupement de facteurs caractéristiques du jeu des tambours, à savoir, le tempo, la durée, l'intonation, les ornements et l'ordre des séquences rythmiques. Alors seulement on est en mesure de se représenter les correspondances cohérentes entre les rythmes tambourinés et la symbolique des danses rituelles. Enfin, les traditions propres à un temple donné

et le style individuel des tambourineurs importent grandement. Une fois levée ces conditions, on est surpris de constater que les réponses émanant des divers informateurs établissent des correspondances incongrues.

À l'encontre de ces principes, les folkloristes qui ont étudié les traditions musicales du vaudou dans des communautés spécifiques ont eu tendance à généraliser leurs conclusions et à les étendre au pays tout entier. Mes observations m'ont plutôt fait découvrir, au contraire, un vaudou aux formes musicales extrêmement régionalisées et individualisées et m'ont conduit à formuler l'hypothèse d'une prédominance du style individuel (ou style d'école) sur des significations rythmiques collectives prétendument pertinentes à l'échelle nationale. En effet, plutôt que de croire en une supra-religion, les adeptes du vaudou ont foi avant tout dans les pratiques de tel temple en particulier, dussent-ils voyager pendant plusieurs jours pour y parvenir. Là, l'accès à la transe leur est facilité par un décodage familier et adéquat des correspondances entre esprits, danses et rythmes.

Les battements de tambours sont globalement symboliques en fonction des quatre catégories fondamentales établies plus haut. Au-delà, ils ne sont interprétables qu'à titre de style musical individuel ou d'écoles (entendre par là des traditions spécifiques à un temple ou à une région) et non en tant que langage objectivement décodable par une communauté linguistique ou culturelle nationale. Quand ils sont repérés par les folkloristes, ces virtuoses du temple en sont vite exclus et transformés en stars d'un vaudou représenté en ballet pour la scène plus facilement codifiable. Ce fut le cas du célèbre Ti Roro, de son vrai nom Baillargeau Raymond, un tambourineur découvert en 1949 dont la réputation est restée inégalée à ce jour.

Le joueur de tambour voit son instrument comme un répertoire de matériaux sonores qui lui servent à peindre le sujet de la danse et de sa sémantique divine, comme un peintre traduirait à sa manière un paysage ou une idée à partir des couleurs mises à sa disposition sur sa palette. Le code d'interprétation du tableau renvoie d'abord au style de l'artiste, dont le langage s'élabore d'une toile à l'autre. On peut se demander dans quelle mesure les considérations exagérément collectivistes et fonctionnalistes des ethnologues n'a pas occulté cette dimension artistique du vaudou dont sont empreints les dessins, les danses et la musique. Opposé à ces appréhensions mécanistes, Franck Fouché, dans *Vodou et théâtre*, considérait « les rythmes de base des chants sacrés et les instruments de percussion (les tambours) et autres [comme] éléments théâtraux essentiels du vodou. » (Fouché, 1976, p. 99).

Les fonctions mélodiques

Il ne viendrait jamais à l'idée d'un observateur averti de nier la place capitale qu'occupe la batterie des tambours sacrés dans la cérémonie vaudou. Cependant, comme nous l'avons expliqué au début de cette étude, le tambour n'est pas omniprésent dans le vaudou. Dans certaines cérémonies il est carrément ignoré. Quelques grandes initiations en font un usage symbolique lors d'une danse des aspirants autour du tambour géant *asòtò* : ils n'y martèlent que la pulsation de leur chant par un coup de baguette sur le tronc. Dans d'autres circonstances, j'ai pu assister à des rituels communautaires hebdomadaires où les rythmes étaient joués par des baguettes de

bois, des pierres entrechoquées ou simplement frappés dans les mains. Mais dans tous les cas observés le chant était toujours présent. La mélodie, portée par les voix revêt donc une importance aussi grande sinon davantage que la sémantique des tambours et des danses.

De manière générale, on peut affirmer que la participation du chant à la cérémonie contribue à la régulation des passages de l'univers socioculturel à l'univers spirituel. Par le sens de leurs paroles d'abord, ces chants dévoilent leur appartenance au langage de tel ou tel esprit. La pratique des cérémonies impose aussi une mise en ordre des répertoires : il y a des airs à Shango, d'autres à Èzili ou à Gran Bwa. L'exécution d'une suite de chants dont les paroles font allusion à un *lwa* puis à un autre détermine à chaque fois le franchissement d'une étape dans l'ordre des séquences du rituel. L'habitué est en mesure de reconnaître avec certitude la phase du déroulement d'une cérémonie rien qu'en prêtant l'oreille au chant exécuté.

Tout en relevant d'une certaine régularité dans les habitudes d'un temple ou d'une région, l'ordre d'apparition des chansons ne fait pas pour autant l'objet d'un consensus national. À l'exception de la première place toujours réservée à Atibon Legba, le dieu qui « ouvre les barrières », chaque *ounfò* établit un ordre prioritaire en fonction des circonstances, des saisons liturgiques, ou de la popularité des esprits parmi la « clientèle ». Le vieil *oungan* Alexis César, auprès de qui j'ai mené plusieurs de mes enquêtes, traduisait cette idée d'autonomie liturgique en affirmant souvent : « *chak moun gen sèvis pa yo* » (tout pratiquant privilégie les variantes du rituel qui lui sont plus efficientes).

Selon les mutations souhaitées, une même mélodie peut se prêter indifféremment à un esprit ou à un autre pourvu qu'on en adapte les paroles. Ainsi Ayida et Gran Bwa, pourtant vénérés en des rituels différents, l'un *rada*, l'autre *petwo*, peuvent être célébrés par deux chants fondés sur une seule et même mélodie. Il en est de même pour les airs qui s'adressent indifféremment à Danbala et à Odan, le premier représenté par la couleuvre, et le second, anthropomorphe, pur concept du mouvement et du pouvoir moteur de l'univers, survivance du principe Dan de la philosophie dahoméenne[6]. Comme pour les battements tambourinés, les mélodies s'offrent comme matière malléable. Le sens des textes prime sur l'autonomie des airs.

Il peut cependant arriver que les séquences mélodiques soient revêtues d'attributions dénotatives fortes, frôlant l'exclusivité. Ce phénomène des motifs mélodiques à signification fixe a été observé et décrit par Louis Maximilien et Werner Jaegerhuber dans un texte célèbre sur les rituels à Èzili Freda Dawonmen (Maximilien et Jaegerhuber, 1944, p. 22-27 ; Maximilien, 1945, p. 200-211). Il appert que les équivalences lexicales attribuées aux tournures intonatives généralement construites sur les trois premières notes d'un arpège majeur ascendant signalent « comme des leitmotive » (Maximilien, 1945, p. 201) l'invocation et la présence de la déesse. D'autres tournures, oscillant entre médiante, cinquième, sixième degrés et l'octave de la même tonalité connotent l'injonction pour l'apparition de la déesse, la déclinaison de son triple nom et l'attente de sa manifestation. Sans qu'on ne puisse augurer de l'invariabilité systématique de ces

6 Placé en tête ou en fin de mot, le lexème « Dan » signifie pouvoir cosmique qui anime l'univers et assure la perpétuité de l'espèce humaine. Alfred Métraux, rappelle qu'il « est identifié au membre viril et au cordon ombilical […] dans la plupart des sanctuaires dahoméens » (1973, p. 320).

formules mélodiques d'invocation, il semble néanmoins pertinent de considérer l'arpège majeur comme le motif prédominant parmi les appellations de la déesse de l'amour, dans les rituels du vaudou consacrés à Ézili. Dans ce sens, le cas exemplaire du motif d'Èzili indique une tendance chez les vaudouisants à tendre intuitivement vers l'usage de motifs mélodiques spécifiques pour désigner et invoquer les esprits supérieurs dans la hiérarchie des dieux du vaudou. Dans l'exemple qui suit, la déesse polyandre, et l'époux qu'on lui prête dans le rituel de Jan Petwo, s'accouplent en épuisant les formules d'arpèges majeur et mineur possibles dans l'ambitus d'octave d'un chant à dominance pentatonique.



Fig. 5. Chant à Èzili et à Jan Petwo[7]

Conclusion : place du vaudou dans la musique classique d'Haïti

Après avoir été discriminée de la culture officielle haïtienne, depuis l'indépendance du pays en 1804 jusqu'au milieu du XX^{e} siècle, c'est-à-dire pendant 150 ans, la religion populaire ancestrale a progressivement repris ses lettres de noblesse et est aujourd'hui reconnue par la grande majorité des agents culturels comme un fondement inaliénable de l'édifice social. Cette reconnaissance retrouvée est due à plusieurs facteurs sociologiques dont la vénération manifestée à son endroit par divers milieux artistiques dès les premières années du XX^{e} siècle. Pour en témoigner j'en appellerai à l'initiative visionnaire des musiciens de la première École nationale de composition pour clore le présent chapitre.

Par École nationale de composition, je désigne l'existence en Haïti d'un mouvement artistique voué à la recherche d'une identité patriotique et patrimoniale en musique classique comme l'avaient initié des compositeurs européens du XIXe et du début du XXe siècle comme Liszt en Hongrie, Chopin en Pologne, Grieg en Norvège, Sibelius en Finlande et De Falla en Espagne. Pour affirmer leur appartenance nationale, ces compositeurs avaient creusé le sillon des traditions populaires pour en extraire non seulement des figures rythmiques et mélodies préexistantes mais encore pour tirer, par l'analyse de matériaux élémentaires, des principes d'écriture harmonique voire des jeux de timbres instrumentaux.

7 Chant collecté par Claude Dauphin au cours de ses enquêtes dans les temples du vaudou en Haïti, en 1982 (1986, p. 143).

Justin Élie (1883-1931) est le premier compositeur haïtien qui comprit que le vaudou recélait la matrice de l'identité haïtienne. Rentrant de Paris en 1905 où il avait fait ses études, il entreprit l'examen des structures musicales présentes dans les rituels du vaudou pour en tirer un idiome qui représenterait sa nationalité dans une musique de forme classique. Dans ses *Études critiques sur la musique haïtienne,* Franck Lassègue, contemporain du compositeur, écrivait que « pour réaliser une œuvre originale et donner en même temps une impulsion nouvelle à la musique haïtienne, Justin Élie a mis son art et sa science au service du rythme vaudouesque. Il a solutionné de grandes difficultés techniques pour avoir pu couler les thèmes primitifs[8] du vaudou dans une harmonie. » (1919, p. 25).

Ludovic Lamothe (1882-1953), tout en élisant d'autres genres locaux dont les danses de salon comme principale source d'inspiration de son classicisme, ressentit aussi la nécessité de raccorder son œuvre à la symbolique africaine du vaudou. Si elles ne constituent qu'un affluent de sa généreuse œuvre pianistique, ses *Icônes vaudouesques : Sobo, Loco, Nibo* demeurent des évocations percutantes d'une esthétique de la religion ancestrale. Il faut joindre à ce groupe sa pièce intitulée *Sous la tonnelle* qui se veut une évocation du rituel vaudouesque.

Werner Jaegerhuber (1900-1953) développa une approche encore plus systématique du vaudou que ses deux aînés. Son approche de la musique rituelle s'appuie sur des enquêtes de terrain, source d'un corpus de mélodies du vaudou qui irrigue ses œuvres variées où se trouvent des titres évocateurs de la mythologie du vaudou : *Sinfonietta Legba, Naïssa* (opéra sur le mythe d'Ezili), *Suite folklorique* pour quatuor à cordes, *Offrandes vaudouesques* (cycle de mélodies accompagnées sur des thèmes cérémoniels), *Messe sur les airs vaudouesques* (selon la liturgie latine), etc.

Frantz Casséus (1915-1993) place aussi l'inspiration vaudou au cœur de ses compositions guitaristiques. Déjà sa *Suite haïtienne,* publiée chez Ricordi en 1956, affiche une succession de quatre tableaux issus de la vie paysanne dont les trois premiers portent l'empreinte du vaudou : « Pétro », « Yanvalloux », « Mascaron » qui sont des danses rituelles. Tout le reste de son œuvre est placé sous le signe de la même inspiration autour des danses rituelles ou d'évocation des esprits : *Danse des Hounsies ; Deux pièces caractéristiques : Congo, Rara ; Simbi.*

Carmen Brouard (1909-1905), compositrice, se place dans la perspective du mouvement indigéniste dont son frère Carl Brouard représente le plus éminent poète. Parallèlement à ses mélodies accompagnées, de caractère personnel et introspectif, sa musique instrumentale élabore un dialogue contrasté entre structures musicales européennes et idiomes rythmiques et scalaires inspirés du vaudou. Carmen Brouard a légué au patrimoine musical haïtien un florilège d'œuvres fondées sur la spiritualité vaudouesque : *Sonate vaudouesque* pour violon et piano (1966) ; *Nuits sous les tonnelles d'Haïti,* sonate pour deux pianos (1969-1970) ; *Baron La Croix,* poème symphonique pour piano et orchestre (1979) ; *Negro-Sonate* (1988), *Contra-Folk,* pour violon, violoncelle et piano (1988) ; *L'Île magique… Haïti* (1992).

Ainsi, cette première ère de l'École nationale de composition classique d'Haïti a véritablement innové en faisant de l'inspiration vaudou l'emblème de l'identitaire chez les créateurs

8 Ce qualificatif désigne ici une tradition musicale fondée sur le rythme et la mélodie sans intégrer le principe vertical de l'harmonie que le compositeur élabore à partir des sons présents dans le chant.

haïtiens. Par cette voie, elle s'est assuré une pérennité dont les fondations ont été patiemment construites pendant un siècle entier : du retour en Haïti de Justin Élie en 1905 à la mort de Carmen Brouard en 2005.

Bibliographie

- Apollon, W. (1975). *Le Vaudou : un espace pour « les voix »*. Paris : Galilée.
- Courlander, H.
  - (1939). *Haiti Singing*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
  - (1960). *The Drum and the Hoe*. Berkeley et Los Angeles: University of California Press.
- Dauphin, C.
  - (1986). *Musique du vaudou : fonctions, structures et styles,* Sherbrooke: Éditions Naaman.
  - (2014). *Histoire du style musical d'Haïti,* Montréal: Mémoire d'encrier.
  - (2018). *Musique, poésie et créolité au temps des Indigènes,* Montréal: Les Éditions du Cidihca.
- Fouché, F. (1976). *Vodou et théâtre*. Montréal: Nouvelle Optique.
- Hurbon, L. (1972). *Dieu dans le vaudou haïtien*. Paris, Payot. (1979). *Culture et Dictature en Haïti*, Pari : L'Harmattan.
- Lassègue, F. (1919). *Études critiques sur la musique haïtienne,* Port-au-Prince: Bibliothèque haïtienne contemporaine.
- Maximilien L. et Jaegerhuber, W. (1944). « Erzulie-Fréda-dahomey » in *Cahiers d'Haïti*, No. 8, mars 1944, p. 22-27.
- Maximilien, L. (1945). *Le vodou haïtien rite Rada-Canzo*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'État.
- Mawouton, J-A. (2005). *Le fon : précis et pratique. Notre langue*. Cotonou: Les éditions Graphic Express
- Métraux, A. (1973). *Le vaudou haïtien,* Paris: Gallimard, 3e éd.
- Planson, C. (1974). *Vaudou : un initié parle,* Paris: Jean Dullis.
- Price-Mars, J. (1973). *Ainsi parla l'oncle*. Nouvelle édition, Paris/Montréal: Leméac.
- Rassinoux, J. (2000). *Dictionnaire français-fon*. Cotonou: Société des missions africaines.
- Teplov, B. M. (1966). *Psychologie des aptitudes musicales,* Paris: P.U.F.

22. El gagá de la República Dominicana: análisis, características musicales y vinculación con África, Haití y el vudú

Marco Antonio de la Ossa Martínez.
Universidad de Castilla la Mancha (UCLM).

Resumen

En este artículo nos aproximaremos al universo del *gagá*, una manifestación popular que se celebra en la República Dominicana en la que canto, percusión, danza, creencias y ritos se funden como resultado directo del encuentro entre los pueblos haitiano y dominicano. Su origen se pierde en la llegada de los colonos a la isla caribeña de Haití, la forzosa de los esclavos africanos y el posterior desarrollo y establecimiento de los bateyes, poblaciones rurales ocupadas por los trabajadores de la caña de azúcar y sus familias.

Así, el gagá alude directamente al conjunto de músicas, tradiciones y costumbres que los esclavos trajeron de sus tierras de origen. También a la influencia que diferentes culturas y creencias europeas tuvieron sobre ellos y a la posterior llegada de haitianos a los ingenios azucareros dominicanos. Al mismo tiempo, con este mismo término se define al conjunto de música y

danza, a la agrupación que la interpreta y al núcleo de ceremonias, prácticas y cultos que tienen lugar en relación con él.

El batey, un escenario aislado y en situación de pobreza extrema, propició la formación de una cultura propia cuyo sistema de valores, símbolos, interpretaciones y significados es producto del sincretismo de creencias y valores de los diferentes pueblos que han tenido presencia directa en él. En la actualidad, continúa permaneciendo muy activo, y las nuevas generaciones desean otorgarle un estatus y consideración negado durante demasiados años. Sin embargo, aún continúa generando rechazo de parte de ciertos sectores de la sociedad dominicana en particular y americana en general.

Palabras clave: República Dominicana, *gagá*, batey, música afroamericana.

Abstract

In this article we will approach the universe of the *gagá*, a religious manifestation celebrated in the Dominican Republic in which singing, percussion, dance, beliefs and rites merge as a direct result of the encounter between the Haitian and Dominican peoples. Its origin are lost in the arrival of the settlers to the Caribbean island of Haiti, the forced one of the African slaves, and the subsequent development and establishment of the bateyes, rural populations occupied by the sugar cane workers and their families.

Thus, the *gagá* alludes directly to the set of music, traditions and customs that the slaves brought from their homelands. Also to the influence that different European cultures and beliefs had on them and in the subsequent arrival of Haitians to the Dominican sugar mills. With this same term, the set of music and dance is also defined, the group that interprets it and the group of ceremonies, practices and cults that take place in relation to it.

The batey, an isolated scenario in situation of extreme poverty, led to the configuration of its own culture, whose system of values, symbols, interpretations and meanings are the product of the syncretism of beliefs and values of the different peoples that have had a direct presence in it. Nowadays, it continues to be very much active, and the new generations wish to grant it an status and consideration denied for too many years. However, it still continues to generate rejection by a certain part of Dominican society, in particular, and American society in general.

Keywords: Dominican Republic, *gagá*, batey, Afroamerican music.

Introducción

Como trataremos de evidenciar en este capítulo, el *gagá* es una manifestación popular que se celebra en la República Dominicana en la que música instrumental, baile, canto, creencias y ritos se funden como resultado directo del encuentro entre los pueblos haitiano y dominicano.

Su origen se pierde en la llegada de los esclavos africanos a la caribeña isla de Haití. Así, alude directamente al conjunto de músicas y costumbres que estos trajeron de sus tierras de origen, a la influencia que diferentes culturas y creencias europeas tuvieron sobre ellos y a su evolución en

su nuevo territorio. También refiere a la posterior llegada de haitianos a los ingenios azucareros dominicanos.

Como base de esta investigación partimos de la estancia sobre el terreno realizada en el año 2003 en el batey de Palavé. Gracias a un proyecto de cooperación organizado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y la ONG Educación Sin Fronteras, dentro del programa "Jóvenes cooperantes", pudimos acudir a esa población para conocer su realidad y colaborar en la realización de diferentes actividades con docentes, monitores y niños en este espacio en colaboración con la ONG Unión de Juventud Ecuménica Dominicana (UJEDO).

Sin duda, esta organización realiza una importantísima labor en pos de mejorar la educación y situación de niños, adolescentes y jóvenes de Palavé y de su zona más cercana.

El presente estudio comienza con una aproximación al contexto social del batey analizando su origen y las relaciones con África, Haití y el vudú. Posteriormente, nos acercaremos a la comunidad del *gagá* y a su música y baile. Partimos del estudio y referencia de las pocas monografías y artículos que se han escrito al respecto, entre las que destaca el trabajo de Rosemberg de 1979. Por desgracia, y de forma errónea, el *gagá* todavía sigue siendo una manifestación menospreciada en ciertos sectores. Por ello, y desde nuestro punto de vista, su estudio, análisis y visibilización contribuye a comprender la vida y creencias de un sector de la población de la República Dominicana, Haití y de América que sigue manteniendo un importante nexo con la herencia y memoria de sus antecesores africanos.

1. Los bateyes en la República Dominicana. Vinculación con África y Haití

La República Dominicana fue una de las primeras colonias europeas en América. Del mismo modo, también fue uno de los primeros territorios a los que fueron llevados de forma forzosa los primeros esclavizados procedentes de África desde el siglo XVI. Debido a la colonización, los indígenas que vivían en este territorio, los taínos, vieron diezmada su población en muy poco tiempo (Januay, 2010).

Si para los aborígenes dominicanos el batey era la plaza y el "parque ceremonial indígena construido junto a los templos, el juego de pelota que llevaban a cabo en esa plaza y la pelota que se empleaba en él" (Ossa, 2011, p. 46), este mismo término fue utilizado, posteriormente, para designar a los emplazamientos que se situaron próximos a las plantaciones azucareras. En ellos se asentó de forma forzosa a los indígenas y a los esclavizados africanos que trabajaron en las plantaciones. Además, en el primer tercio del siglo XX también se estableció en estas ubicaciones a multitud de personas vinculadas a diferentes labores serviles de las haciendas azucareras. Estas, en general, no poseían formación ni capacitación para otras actividades.

Por una parte, el batey se convirtió para ellos "en una oportunidad de vivienda y de trabajo, pero también en una especie de *gueto* donde los trabajadores convivían en régimen de semiesclavitud, sin prácticamente ningún contacto con la cultura, la educación ni la posibilidad de progreso" (Ossa, 2011, p. 46). Unos años después, en concreto en los años sesenta, se produjo una grave crisis azucarera que tuvo como resultado el cierre de una notable cantidad de ingenios.

Este hecho se tradujo en la pérdida de trabajo de un gran sector poblacional y en un aumento exponencial de la dureza de las condiciones de vida en los bateyes dominicanos, empeorando, aún más, la difícil situación de los que vivían allí y de sus descendientes.

Palavé está situado a apenas veinte kilómetros de Santo Domingo. Está emplazado en la provincia de San Cristóbal, ubicada en el sur de la República Dominicana. Según Sánchez y Aracena (2010), sus orígenes se remontan al año 1500, fecha en la que uno de los criados que acompañó a Cristóbal Colón en su segundo viaje a América lo fundó buscando un lugar "cerca del espacio en el que descubrieron minas de oro en las orillas del río Haina" (p. 226).

Pertenece a la División Duquesa, que se sitúa en el Oeste del Distrito Nacional. Según Cruz y Castillo (2008), contaba en ese momento con "una población total de 3.365 habitantes, entre ellos 1.691 hombres y 1.674 mujeres" (p. 363). De ellos, un 60% de la población no tenía acceso a las necesidades básicas, una cifra realmente llamativa. Antes de 1952 sus habitantes se dedicaban de forma principal a la agricultura, aunque después el "80% de sus tierras fueron dedicadas al cultivo de caña de azúcar para el ingenio Central Río Haina" (Cruz y Castillo, 2008, p. 363).

Para Sánchez y Aracena (2010), buena parte de los habitantes de este territorio descenderían directamente de los primeros esclavos africanos que fueron llevados a la zona para trabajar en la producción de azúcar. Tras un terrible viaje, en el que sufrían las condiciones más precarias, falleciendo muchos de ellos, hombres, mujeres y niños de muy diferentes procedencias -según Cáceres (2010) venían en su mayoría de las actuales "Congo, Angola, Nigeria, Ghana, Senegal, Guinea Bissau…" (p. 10)- fueron trasladados a la fuerza a un nuevo entorno. Con el paso del tiempo, cimentaron una nueva sociedad y una cultura diferente. A pesar de las enormes dificultades que tuvieron que sufrir -un horrendo periodo que se caracterizó por su extrema violencia y dureza-, lograron que pervivieran algunas de sus costumbres, tradiciones, religión, visión del mundo y música.

Debido a la falta de empleo y la pobreza en el vecino Haití, numerosos trabajadores procedentes de este país, de forma ilegal en la mayor parte de los casos, se trasladaron a los bateyes dominicanos para tratar de encontrar trabajo. Sin embargo, además de las severas condiciones laborales y de existencia, estos braceros se convirtieron en una mano de obra cautiva y a muy bajo costo (Toribio, 2011), ya que no podían abandonar el emplazamiento al no contar con documentación. Con respecto a sus descendientes, a pesar de que nacieron ya en suelo dominicano, encontraron y siguen hallando muchas complicaciones para legalizar su situación: la legislación de este país todavía no permite a estos sucesores de haitianos que residen en él obtener la residencia legal.

En nuestros días, Palavé no cuenta todavía con agua potable. La corriente eléctrica, como en el resto de la isla, es muy precaria. En el año 2003 poseía una escuela pública, un centro de salud, una iglesia protestante y una católica. Había una única calle asfaltada, la principal, que conecta con la población de Manoguayabo. Con respecto a las casas, generalmente hacinadas y con poco espacio entre ellas, están construidas en muchos casos con madera y concreto sobre un suelo de cemento. En otros casos, siguen el modelo de los barracones. En este contexto, las familias depositan en la emigración y en la educación las esperanzas de salir de la pobreza.

Debido a la población migrante del vecino país a República Dominicana y al batey que nos ocupa, nos detendremos un momento en Haití, a considerar los aspectos sociales e históricos que

provocan esta medida. Haití es una de las culturas más personales de América Latina (Asencio, 2005) y uno de los países más pobres del mundo. Su lengua, el creóle, es un nuevo lenguaje que surgió en el marco de la esclavitud como medio de comunicación que emplea y combina palabras francesas, amerindias, españolas e inglesas con gramática africana (Michel, 2002). También posee una religión rodeada de mitos y leyendas: el vudú. Para Asencio (2005), su origen se hallaría en la concepción religiosa de la cultura yoruba, que llegó al Caribe con los esclavos de los pueblos ewe y fon, procedentes del antiguo reino de Dahomey (Monestel, 2010). En opinión de Jaunay (2010), la evolución demográfica de la isla fue realmente llamativa en muy poco tiempo: "5.000 esclavos en 1697: 15.000 en 1715, 450.000 en 1789" (p. 253).

Este mismo autor ha estudiado la procedencia de los esclavos que fueron llevados a Haití. Si en un primer instante provenían del actual Senegal, a finales del siglo XVII los tratantes franceses acudieron a las actuales Guinea Bissao, Cabo Verde, Gambia, Guinea, Sierra Leona y Liberia y en el siglo XVIII, a Camerún, Gabón, Congo, Angola y Mozambique. En general, para Jaunay (2010) los esclavos procedían de tres grandes conjuntos geográficos: el primero se situaría en el norte de África occidental y se agrupaban con el nombre de congo (Camerún, Gabón, los dos Congos y Angola –congos, musombas, marimbas, mondongos, mayombes, lonagos-). Con respecto al segundo, fueron capturados en la llamada Costa de los Esclavos y la Costa de Oro, más en concreto en Benin, Nigeria Ghana, Burkina Faso y Togo: "aguias, aradas, ayos, bobos, barbas, cotocolis, coromantins, fantins, fons, haoussas, ibos, mahis, mines, nagos, malais, popos y secos [...] compartían creencias religiosas emparentadas y la comprensión del ewe, lengua común de la región" (pp. 255-256). El tercer y último grupo tuvo como región de procedencia el norte de África Occidental: Cabo Verde, Gambia, Ginea Bissau y Senegal. Se constituiría por "balantes, bambaras, bissagots, calvaries, diolas, mandingas, nalus, peuls, senegaleses e incluso yolsofs. Dichas poblaciones a menudo habían sido islamizadas y conocían en su mayoría el wolof, lengua común de la región" (*ibid*.).

También hubo representantes de otras tribus minoritarias, de igual modo citadas por Januay (2010): "adonis, alecuana, anouas, apapar, akidis, baguas, bassas, colados, corangos, dandias, dangonnas, delembas, dombayrs, facuoias, gebus, kissis, longabas, mandos, monhugues, mozambiques, sadars, simbas" (p. 256).

Haití fue ocupado entre 1919 y 1934 por Estados Unidos: además de desprestigiar su cultura, exportaron al exterior una visión oscura, negativa y primitiva de un país de sombras, zombis y del vudú "para muchos, sinónimos de magia negra y cultos salvajes y oscuros" (Asencio, 2005, p. 134). Como apunta Schmidtt (2003) esta religión sigue despertando la fantasía y se envuelve en muchos casos en un halo de falsas creencias cargadas de prejuicios, supersticiones, maleficios, sacrificios humanos y miedos.

El vudú es una religión monoteísta transmitida de forma oral de generación en generación que reconoce a un ser supremo, Bondye o Grand Mét (Michel, 2002). Sin embargo, también puede considerársela politeísta, ya que es creyente de diversos espíritus, santos o loases, intermediarios entre la divinidad principal y las personas, y que dirigen, están presentes e influencian sus actos. Del mismo modo, el respeto a los ancianos y a los fallecidos, la hospitalidad y el sentido de comunidad son otras de sus características principales.

En la República Dominicana el vudú se puede considerar como una práctica subcultural fruto del contacto entre esta nación y Haití y la mezcla de sus culturas. Bajo el juicio de Peguero (1999), "determinadas manifestaciones religiosas afrosintéticas parecen haberse resincretizado, a su vez, con las formas vuduistas de la vecina nación, promoviendo un culto que incorpora incluso las formas del lenguaje ritual en los términos de la lengua créole hablada en Haití" (p. 213).

Si hasta el primer tercio del siglo XX Haití poseía mayor población y una economía más boyante que su vecina, que continuaba pagándole algunos tributos (Dilla, 2004), las tornas variaron tras la ocupación de Estados Unidos de la República Dominicana, que aconteció entre 1916 y 1924, en la que se establecieron las bases para asentar instituciones, un ejército y fomentar el comercio y la industria.

Tras delimitar la frontera con el gobierno haitiano en 1930, el dictador Rafael Leónidas Trujillo, que estuvo en el poder entre 1930 y 1961, ordenó entre el 2 y el 8 de octubre de 1937 (Lee, 2014) una auténtica limpieza étnica, en la que fueron asesinados en la frontera noroeste y en la región del Cibao "cerca de 20.000 haitianos o de sus descendientes que vivían en la franja fronteriza o que cruzaban diariamente la frontera para trabajar" (Dilla, 2004, p. 26).

En su mayoría, se masacró a pequeños agricultores que, en muchos casos, habían nacido ya en la República Dominicana. La dramática ofensiva no quedó ahí, ya que, en la primera mitad de 1938, "miles de haitianos fueron deportados por la fuerza y cientos fueron asesinados en la región sur de la frontera" (Lee, 2014, pp. 3-4).

Desde ese momento, los dirigentes dominicanos trataron de menospreciar la herencia africana y elevar, y subrayar, la hispánica y católica. Por ello, un fenómeno que podríamos catalogar como antihaitianismo y que, en parte, llega hasta nuestros días, fue creciendo y cimentándose en ciertos sectores de la población, arremetiendo, en consecuencia, contra su procedencia esclava, el vudú y el créole.

Lee (2014) también destaca el nivel racial de este fenómeno, ya que "los haitianos han sido identificados como 'los negros' en la República Dominicana, en contraste con los dominicanos que, evidentemente, desde tiempos coloniales, rara vez han asumido ese tipo de identidad colectiva (a pesar de que la gran mayoría no se ha identificado -ni ha sido identificada por los demás- como 'blancos' o 'los blancos')" (p. 4).

De forma contradictoria, por un lado se avalaba la entrada de braceros haitianos para trabajar en los ingenios azucareros dominicanos y otras labores y, por otro, y de forma progresiva, el control fronterizo se fue controlando en mayor medida. No obstante, sigue siendo muy relevante la cantidad de haitianos que hoy día trabajan en el país vecino. Según Dilla (2004), podría hablarse de una cifra que se situaría entre el medio millón y el millón de haitianos y sus descendientes establecidos en la República Dominicana.

Ya en el siglo XXI, el presidente Hipólito Mejía, que estuvo al cargo del gobierno dominicano entre 2000 y 2004, intentó ampliar las relaciones y la visión que se había impuesto sobre el vecino Haití, al que consideró como un aliado. Pese a ello, el alto índice de desempleo que sufre este país, y el hecho de que un buen número de haitianos se desempeñen en distintos trabajos, sigue avivando un halo de resentimiento y segregación (Toribio, 2011), ya que cierto sector de población dominica consideran que les roban el trabajo.

2. El *gagá*: origen y relaciones con África y Haití

Como ya indicamos, el *gagá* es una manifestación religiosa de carácter popular, que se desarrolla en los bateyes de la República Dominicana. En el *gagá*, la percusión, los instrumentos de viento, el baile, el canto y las creencias y ritos se funden como resultado directo del encuentro entre los pueblos haitiano y dominicano y, de forma anterior, en la llegada de esclavos africanos a la isla de Haití (Ossa, 2011). El mismo término también aglutina al núcleo de personas, prácticas y celebraciones y al conjunto de música y danza que participan en el mismo. En general, participan en él inmigrantes haitianos, dominicanos descendientes de haitianos y otros dominicanos que se han visto atraídos por algún aspecto del conjunto de significados que constituye el *gagá*.

Los orígenes del *gagá* se dirigen a los esclavizados africanos y a la mezcla de culturas africanas y europeas que se desarrolló a continuación. En este sentido, Rosemberg (1979) diferencia entre sincretismo primario, que tuvo lugar con la llegada de los africanos y los europeos a América, y otro secundario, que incluiría nuevas combinaciones y reinterpretaciones de cultos primarios. Para Veloz (1979) el *gagá* se podría entender como "una joya de la transculturación afroamericana en primer término, y dominico-haitiana en segundo término" (p. 9) que surgiría de la combinación de cultos como el católico, el vudú, e incluso el espiritismo.

El *gagá* dominicano se adapta al culto *ra-rá* haitiano. El término *ra-rá* es de origen africano, y se entrelaza con el ritual vudú. El *ra-rá* tiene lugar entre el Miércoles de Ceniza y el fin de semana de Pascua. Puede corresponderse con el calendario indígena americano, que celebraba en esas fechas el equinoccio de primavera, aunque, para otros investigadores, podría vincularse con el calendario cristiano, ya que los amos solían dejar descanso en esas fechas. Según Rosemberg (1979), se trata de una propuesta que todavía está presente en muchas comunidades haitianas, aunque, tal y como ocurre con el *gagá*, se han realizado muy pocas grabaciones sobre ella. Para esta misma autora, su virtuosismo y la sensualidad envuelve los aspectos religiosos, que pasan inadvertidos, "ocultos o confundidos tal vez con algún otro fenómeno de la misma época del año" (p. 26), como el carnaval.

Para Januay (2010), se puede considerar al *ra-rá* como una de las expresiones más llamativas de Haití y como un género en sí mismo. Con este término, además de aglutinar a la música, el conjunto que lo protagoniza y el instante de año en el que se desarrolla, "a menudo se presenta como un carnaval rural; más, al parecer, la actividad de los grupos de *ra-rá* se sitúa más bien en la frontera con lo religioso" (p. 262).

A pesar de no contar con datos fehacientes sobre el *ra-rá*, ya que, en general, las autoridades y una buena parte de la población muestran una actitud negativa hacia esta manifestación, debido en buena parte a su origen africano y haitiano o su claro vínculo con el vudú, el traslado de un importante número de trabajadores de esta nación a los bateyes dominicanos a comienzos del siglo XX parece ser el germen del *gagá* en el país caribeño.

El desarrollo del *gagá* tiene lugar en la Semana Santa cristiana, en concreto entre el Miércoles Santo y el Domingo de Resurrección. La causa se refiere a que, en estos días, los 'amos' de las haciendas cesaban su actividad y permitían descansar a sus esclavizados. En un complejo proceso social, que se origina en la prohibición de manifestar sus creencias afrodescendientes y el intento

consiguiente de convertirlos de forma forzosa al cristianismo, generó, con el paso del tiempo, la combinación de ritos y santos vuduístas y cristianos, formando una nueva creencia sincrética. Tal y como apunta Leymarye (1998), no hay que olvidar que los cantos, danzas y cultos de origen africano, reprimidos con dureza en toda América, lograron sobrevivir "en secreto o bajo la tapadera del cristianismo, tanto que los misioneros encargados de evangelizar a los negros se limitaron a veces a algunos simulacros o renunciaron rápidamente a su tarea" (p. 23).

Podemos considerar al *gagá* como una celebración religiosa en la que sobresale la existencia del dios cristiano, y los espíritus del vudú: los *loases*, misterios o santos, que se identifican con santos cristianos. Uno de los principales objetivos del *gagá* es amparar a su comunidad en los días en los que Cristo ha fallecido, ya que, en esos instantes, se encuentran indefensos ante los espíritus malignos, los loases *petró*. Así, deben invocar a los espíritus protectores, los loases *rada*, y recorrer su entorno para tratar de defenderse y limpiarlo de ellos.

Aunque cuenta con la aprobación del gobierno dominicano, un sector relevante de la comunidad de este país no está de acuerdo en el desarrollo del *gagá* y critican su celebración debido a su origen haitiano y africano y a las ceremonias vuduistas que tienen lugar en él. Por ello y para evitar problemas con las autoridades, el *gagá* suele encabezarse de día por una bandera del país para, así, señalar su pertenencia y adscripción a esta nación.



Figura. 1. Bandera de la República Dominicana encabezado el *gagá* en Palavé, en 2003.[1]

Uno de los momentos más llamativos en la ceremonia del *gagá* es el trance o posesión, ya que supone para los miembros del *gagá* una prueba evidente de la existencia, presencia e importancia

de los loases. El él, una persona es poseída por un espíritu que, para poder expresar su personalidad y deseos, se 'monta' en su cuerpo en un símil entre un jinete y su caballo. Desde ese instante, lo gobernará a su antojo, anulará su personalidad, le prestará su voz y dirigirá sus movimientos y actitudes en una amalgama de convulsiones, giros violentos o temblores. Habitualmente son los miembros principales del *gagá* los que tienen la cualidad de entrar en trance, aunque cualquier participante puede también 'montarse'.

3. La comunidad del *gagá*

La estructura de un grupo de *gagá* y la potestad y misión de cada uno de sus componentes están definidas y establecidas de forma clara en una organización jerárquica aceptada y asumida por la comunidad. En general, la mayor parte de ceremonias que se efectúan se desarrollan en una enramada, es decir, una construcción tradicional que consta de un techo de caña de forma rectangular sujetado por postes.

La enramada no tiene paredes, y en el centro se emplaza otro poste alrededor del que tienen lugar la mayor parte de actos. También se cava un hueco en el suelo, con el fin de concentrar en él a los espíritus y para ubicar una hoguera o candela. Este fuego, sobre el que se sitúa un tubo negro, el *cafó*, debe mantenerse siempre encendido, ya que, de apagarse, significaría que pueden ocurrir desgracias y problemas tanto para el conjunto *gagá* como para la comunidad.

La estructura jerárquica-social del *gagá* alude a las plantaciones esclavistas y al *ra-rá*, y consta de diferentes personajes que poseen una misión delimitada. Entre ellos (abordaremos a los músicos en un punto posterior), el más representativo es el denominado *amo*: se trata de una de las personas más respetadas y con mayor prestigio en la comunidad. Habitualmente promete situarse al frente del *gagá* durante siete años y lo representa ante las instituciones (Ossa, 2011). Del mismo modo, el amo selecciona a las personas que formarán parte activa en su organigrama y se hace cargo del pago de los adornos, la comida y el ron que será ingerido en las ceremonias.

En cuanto a relevancia le sucede el jefe espiritual, cargo que asume un *hungan* o sacerdote vudú, encargado de entrar en contacto con los loases, solicitar y lograr su protección y bendición y satisfacerlos. Para ello, porta una escoba con la que barre y limpia el sendero que transitan los espíritus malignos, sobre todo en los cruces de caminos.

También, sobresale la figura del *lamier*, personaje que porta un silbato con el que señala las paradas, recesos y espacios donde tendrán lugar algunas de las ceremonias. El *lamier* maneja un látigo con el que golpea el suelo, a modo de antiguo capataz de hacienda. Con respecto a los *mayores*, lo constituyen un grupo de entre diez y trece hombres, que destacan por el colorido de su atuendo, ya que portan una falda que se compone de entre ochenta y cien pañuelos de colores que refieren a las diferentes tribus que fueron llevadas forzosamente a América desde África. Además, van ataviados por sombreros, silbatos y un machete similar al que se emplea en las plantaciones azucareras, que, en ocasiones, se sustituye por un *tualiné*, un bastón de madera decorado con trozos de tela de colores, que hacen girar con una notable habilidad mientras bailan.



Figura. 2. Mayor en el gagá de Palavé, en 2003.

Por otro lado, debemos citar a los *padrinos* y *madrinas*, que son miembros de la comunidad que desean pedir una ceremonia en concreto en el *gagá* por diversas causas, entre las que destacan solicitar protección, recordar u homenajear a algún familiar que haya fallecido recientemente, o ayudar y proteger a alguna persona enferma. Para ello, esperan a la comitiva en la puerta de sus casas con una vela encendida entre las manos. Llegado el conjunto, se suelen desarrollar bailes en círculos y se derrama agua, bendecida previamente en alguna ceremonia vudú, en el suelo, o se lava la cara del padrino o madrina con ella. Al terminar, los padrinos entregan a la comitiva ron, comida o dinero.

Por último, otros personajes son las *reinas*: un conjunto de siete mujeres seleccionadas entre las que mejor bailan o destacan por su belleza. Suelen ir muy maquilladas y se cubren la cabeza con una gorra o portan un velo de novia. Según Rosemberg (1979) existían otros personajes, con determinados cargos en el conjunto: el presidente, el jefe de las fuerzas armadas, el ministro de guerra, el coronel, el secretario, los supervisores y el mayordomo. Sánchez y Aracena (2010) también recuerdan otras personas importantes en el desarrollo del *gagá*, como los cocineros o los encargados de repartir la comida y bebida.

Describimos, a continuación, los eventos que se suceden en el *gagá*: al inicio de la Cuaresma comienzan las actividades con una reunión de los integrantes del grupo. Así, los sábados previos se ensaya música y baile y se efectúan algunas ceremonias. Rosemberg (1979) indica que, entre ellas, es de especial relevancia la de la silla: dirigida a los miembros del *gagá*, en primer lugar se realiza un dibujo en el suelo con polvo oscuro, dirigido a los loases *petró* y el *vévé*, que es considerado en el vudú "una llave de entrada al mundo sobrenatural" (Peguero, 1999, p. 221). También se sitúa comida y ron al lado del poste central de la enramada y se efectúa el levantamiento de la persona que se sienta en la silla mientras se interpretan cantos y música instrumental. Según Rosemberg:

> El "dueño" se acerca –en una mano una vela y en la otra un jarro (de aluminio) de agua bendita con hierbabuena y albahaca, o una de las dos hojas, u otras. El "dueño" del gagá […] sostiene con la persona que está en la silla una conversación posiblemente de tipo

> espiritual […]. Los "mayores" levantan entonces la silla con todas sus fuerzas, siempre al ritmo de la música, formando un círculo pequeño, y suben la silla hasta el techo de la enramada, que tiene una altura de cuatro a cinco metros. Después de levantarla, los "mayores" sostienen la silla, siempre colocados en círculo, con su carga (personal y espiritual), balanceándola de lado a lado, en medio de toda la música, las canciones religiosas del coro y los gritos de las personas presentes. El levantamiento de la silla se repite tres veces con cada persona, bajándola y subiéndola. Uno a uno varios miembros del grupo se sientan en la silla y se repite con ellos esta parte de la ceremonia (Rosemberg, 1979, p. 111).

En la enramada tiene lugar otra ceremonia, donde se bautizan tanto la ropa a usarse como los instrumentos musicales y los machetes o el *tualiné* que emplearán los músicos, mayores y reinas, con el objetivo de protegerlos de los peligros a los que tendrán que enfrentarse en los días sucesivos.

La candela también tendrá una gran importancia, ya que, en algunos momentos, las actividades se centran en torno a ella. Además de bailar alrededor suyo, también hay casos de mayores que pisan el fuego, se tiran en él o cogen una barra de metal al rojo vivo. En cuanto al *amo*, puede también pasar por algunas pruebas también vinculadas al fuego, como introducirse velas en la boca (Rosemberg, 1979).

Poco antes de la medianoche del Jueves Santo, aunque sin ir ataviados con la vestimenta que llevarán en la salida, el *gagá* acude al cementerio del batey cantando, tocando y bailando. Al llegar a él, el presidente y el amo se aproximan a la tumba del primer muerto que fue enterrado allí, al que denominan Barón del Cementerio. En ese momento, el primero introduce la mano izquierda en la tumba tres veces, y extrae algo (no logramos conocer qué en concreto) que introduce en un macuto que se depositará, al regresar a la enramada, en el poste central.

El Viernes Santo tiene lugar la salida, en la que se desplazan por la localidad y sus inmediaciones en un intenso recorrido que llegará, en principio y si las fuerzas no fallan, hasta el Domingo de Resurrección, fecha en la que se apaga la candela y se destruyen los *tualinés* y los objetos que se han empleado. En el recorrido, los cruces de caminos y encrucijadas tienen una especial importancia, ya que se entienden como confluencias espirituales en los que pueden estar presentes los loases. Por este motivo, en ellos se efectúa una ceremonia especial en la que se forma un círculo mientras el jefe espiritual barre el suelo simbolizando que está limpiando ese espacio de espíritus dañinos, y derrama agua o ron bendecido. Por su parte, el *lamier* también golpea el piso con el látigo para, a continuación, formar con los mayores otro círculo de menor tamaño en el que unen los machetes o *tualinés* y el látigo en el centro, y giran todos unidos. Cuando consideran que se ha concluido, avisan a la comitiva con el silbato que deben proseguir su camino.

En el caso de que dos grupos de *gagá* se encuentren en la salida, si la relación es buena entre ambos cada uno continuará su camino. En el caso de que exista rivalidad entre ellos, puede haber una disputa que se resuelve a golpes y tras la que el *gagá* vencido puede desaparecer o integrarse en el vencedor.

De forma habitual, aunque no es una fecha fija, el 1 de noviembre, en la festividad de Todos los Santos o el día de los muertos, se realiza una última ceremonia con la que se pone punto y final por ese año a las actividades del *gagá*. Ese día, además de realizar una nueva comida de

hermandad con todos los miembros del colectivo, se produce el sacrificio de un animal, que tiene que ser negro, y cuya sangre se recoge en un recipiente.

4. Música y baile en el *gagá*

Para Sánchez y Aracena (2010), el conjunto musical instrumental del *gagá* es el más completo "de todas las manifestaciones musicales [...] dominicanas" (p. 237). Sin duda, destaca por su variedad y riqueza de timbres, en una propuesta frenética, enérgica e intensa. Podemos considerarlo como un reflejo del *ra-rá* haitiano que, a su vez, posee claras referencias africanas. Las funciones comunicativas, expresivas, de afirmación, rebelión, reunión y unificación que pudo tener en su momento la música para los esclavizados parecen haberse conservado en estos ritos. También el carácter cíclico, la repetición de *ostinatos* con variaciones y la polirritmia son básicas y características del *gagá*. Es relevante la vinculación con el vudú que se refleja en mayor medida en los tambores, ya que cada sección percutida va vinculada con un espíritu.

El variado conjunto de líneas rítmicas y melódicas aportado por cada instrumento se combina con el resto, creando una propuesta que provoca en la comunidad una frenética y explosiva respuesta. De esta forma, se intensifica y subraya la atmósfera espiritual y se genera una sensación de unidad que provoca manifestaciones físicas similares en el conjunto. Por supuesto, el baile y el ron también contribuyen a llevar al colectivo al estado de éxtasis, exaltación y abstracción.

Entre el grupo instrumental que participa en el gagá encontramos instrumentos de viento y de percusión. En el primer caso, destaca la presencia del *vaccine*, también llamado *fututo* o *bambú*, ya que son tubos de esta planta cortados con distintos diámetros y longitudes. Están abiertos en la parte inferior y en todos los nudos intermedios. El sonido se produce soplando con los labios vibrantes en el extremo superior. Se divide en cuatro tipos, que dependen unos de otros, y que poseen su propio ritmo y afinación. Así, el primer bambú o *decoupe* es el más pequeño y agudo. Se encarga de marcar el ritmo base y el tempo de la interpretación grupal a través de un mismo patrón rítmico. El segundo bambú, *lale* o *coupé* es un poco más grande que el primero y posee una altura más grave. Tiene la misión de completar el ritmo otorgado por el *decoupé*. Por su parte, el tercer bambú, contrabajo o *mamam* posee una mayor libertad. Por ello, es ejecutado por los músicos que demuestran una mayor habilidad y virtuosismo, ya que puede improvisar. Por último, el cuarto bambú, grande, mayor o *bass* es el más grave. Además de aportar dinamismo y fuerza y llenar los silencios, tiene la función de base del conjunto. Todos los intérpretes de bambús percuten también con un palo en el instrumento al tiempo que soplan.

Asimismo, se interpretan unas trompetas caseras de hojalata que se denomina *tatoo* o tatúa. Posee un timbre más agudo que los bambús y suelen ser ejecutados por músicos que, incluso, hablan dentro de ellas al mismo tiempo, y pueden improvisar. Del mismo modo, se emplean varios instrumentos de percusión de sonido indeterminado (maraca, rascadores o sonajas).

Con respecto al canto, este se superpone a la percusión y el viento. Mantiene, en general, una forma coro-pregón, en la que un solista lanza un estribillo al que responde el grupo de forma alternativa, entre repeticiones y variaciones. Generalmente, el cantante principal es una de las personas que más cantos conoce en la comunidad. Este porta una maraca, también llamada

cha-chá, con la que señala el inicio o reinicio del canto y con la que marca un ritmo o clave que marca la base:

> Formalmente presenta una estructura repetitiva y periódica de pregunta- respuesta, en la que en solista juega y glosa variando su exposición y el coro responde al unísono una misma frase. En el aspecto melódico, se emplean un grupo de sonidos que no superan una 5ª de extensión. Las melodías se han transmitido de forma oral y de generación en generación, permaneciendo, según la opinión de sus protagonistas, prácticamente sin variación (Ossa, 2011, p. 41).

En lo referente los cantos que se entonan, Rosemberg (1979) los clasifica en dos tipos, aunque en ocasiones se entremezclan: los primeros, dedicados a los loases, para que se hagan presentes y se monten en alguno de los miembros del *gagá* o les protejan, tienen un carácter religioso. Los segundos tienen un tono más popular; muchas de sus melodías están basadas en el intervalo de segundas y terceras. Frecuentemente son breves y se "prestan a la variación y presentan movimientos corporales importantes" (Sánchez y Aracena, 2010 p.237).

Las letras interpretadas, generalmente en créole -aunque también se incluyen fragmentos en castellano- se vinculan con el vudú y no están exentas de crítica social, expresiones vulgares o referencias sexuales explícitas. También incluyen referencias a la vida diaria del batey y a algunos de sus protagonistas. Se han transmitido de forma oral, de generación en generación, y no se conoce el momento exacto ni la persona que las creó. Durante la performance, también se van incorporando nuevos textos, que generalmente son escritos por el solista. En este caso, refieren a asuntos llamativos o de relevancia que han acontecido en instantes próximos en el tiempo.

Con respecto a los instrumentos de membrana, están construidos con maderas blandas o fáciles de ahuecar, aunque en algunas ocasiones se emplean troncos vaciados por las termitas o los pájaros carpinteros. Cada uno de los instrumentos va vinculado con un espíritu determinado. En primer lugar, interviene en el *gagá* una tambora de dos parches, habitual en otros estilos, como el merengue. Se interpreta percutiendo con la mano izquierda y con un palo de madera con la derecha, y tiene la función de aportar la base rítmica al conjunto, aunque el ejecutante también puede improvisar. Por otro lado, cabe citar al *tambú*, que es una tambora grande y con un solo parche, que presenta un contratiempo con un ritmo más o menos fijo. Por último, el *vacalier* es similar a un timbal y tiene la misión de responder a la tambora de dos parches. Generalmente es ejecutada por el percusionista que es considerado por la comunidad como el músico más virtuoso, que percute el parche con las dos manos.

El movimiento corporal es inherente al *gagá*, ya que baile y música forman una unidad indisoluble que preside, guía y marca cada movimiento individual y grupal. El erotismo y la sensualidad caracterizan los movimientos de los participantes, que intentan mostrar su destreza, habilidad y fortaleza. El contacto físico entre ellos suele producirse en la zona de la cadera y la cintura, en ocasiones simulando el acto sexual. En cuanto a las manos, raramente se entra en contacto con otras personas. Los mayores danzan mostrando su dominio con el machete o el *tualiné*. En general, se desenvuelven de forma coordinada y mantienen una posición distinta con respecto al resto de sus compañeros.

El contacto con la tierra es muy relevante, ya que el suelo se entiende como un nexo con el mundo espiritual. Así, los bailarines suelen apoyar toda la planta del pie en el piso cuando la comitiva se detiene en un punto determinado. En ese momento, la cintura y la cadera centran los movimientos. En los desplazamientos habitualmente se arrastran los pies hacia delante siguiendo el pulso de la música.



Fig. 3. Interpretación grupal en Palavé

Conclusión

Como hemos indicado, sorprende el hecho de que no se valore ni se preste la atención que merece una manifestación de tanta riqueza como el *gagá*. Sin duda, evidencia una realidad de la República Dominicana, Haití y América de gran interés, variedad y virtuosismo, que mira directamente a su herencia africana, a los esclavizados y esclavistas, a la inmigración, los bateyes y al vudú. Además, para los miembros del *gagá*, el conjunto epistémico se entiende también como una vía de expresión y socialización a través de la que se sienten orgullosos de su herencia, tradición y comunidad.

El canto, la interpretación instrumental, el baile, el ron y el carácter espiritual del *gagá* sirven para elevar la conciencia grupal, la excitación, la exaltación y la sensualidad (Ossa, 2011). De la misma manera, el gagá está vinculado con el recuerdo de generaciones pasadas en esa misma tierra, cuya memoria, evocación y sufrimiento no debe caer en el olvido. El *gagá* también canaliza la rabia y el desaliento de un importante núcleo de población asentado en los bateyes, que todavía continúan tristemente olvidados, muy cerca de los grandes complejos turísticos caribeños de la República Dominicana, a los que acude gente de todo el mundo a disfrutar de este paraíso.

Bibliografía

- Ascencio, M. (2005). Los dioses olvidados de Haití. *Contexto* 9,*11*, 131- 149.

- Cáceres, R. (2010). Prólogo. En *En clave afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, República Dominicana y Haití* (pp. 10-12). San José de Costa Rica: Centro Cultural de España en Costa Rica.
- Cruz, C. y Castillo, D. (2008). Etnobotánica en el batey Palavé: prueba de sensibilidad y resistencia microbiana de cinco plantas utilizadas en atención primaria de salud. *Ciencia y Sociedad, XXXIII* (3), 361-387.
- Dilla, H. (2004). República Dominicana y Haití. Entre el peligro supuesto y el beneficio tangible. *Nueva Sociedad, 192*, 23-33.
- Jaunay, P. (2010). Expresiones musicales de la población afrodescendiente asentada en Haití. En *En clave afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, República Dominicana y Haití* (pp. 250-282). San José de Costa Rica: Centro Cultural de España en Costa Rica.
- Lee, R. (2014). Un mundo destruido, una nación impuesta: La masacre haitiana de 1937 en la República Dominicana. *Translating the Americas, 2*, 1-47.
- Leymarie, I. (1998). *Músicas del Caribe*. Madrid: Akal Ediciones.
- Michel, C. (2002). ¿El vudú haitiano es un humanismo? *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana, 18-19*, 123-144.
- Monestel, M. (2010). Introducción. La reconstrucción de la cultura africana en el Caribe. En *En clave afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, República Dominicana y Haití* (pp. 11-17). San José de Costa Rica: Centro Cultural de España en Costa Rica.
- Ossa, M. A. de la. (2011) «El gagá: confluencia, ritmo y sincretismo en los bateyes de la República Dominicana». *Cuadernos de Etnomusicología, 1*, 29-51.
- Peguero, L. A. (1999). ¿Vudú dominicano o vudú en Santo Domingo? *Boletín Americanista, 49*, 211-231.
- Rosemberg, J. C. (1979). *El gagá. Religión y sociedad de un culto dominicano*. Santo Domingo: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.
- Sánchez, E. A. y Aracena, S. (2010). El sincretismo musical dominicano. En *En clave afrocaribe. Expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, República Dominicana y Haití* (pp. 210-249). Centro Cultural de España en Costa Rica.
- Schmidtt, B. E. (2003). La imagen violenta del vodú. La xenofobia en la recepción de la religión haitiana en Nueva York. *Sphera Pública, 3*, 85-104.
- Toribio, J. (2011). Acuerdos binacionales de mercados y la economía subterránea dominico-haitiana (reflejos de un intercambio desigual; discriminación y pobreza en el batey dominicano). *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, 26*, 46-67.
- Veloz, M. (1979). Prólogo. En J. C. Rosemberg, *El gagá. Religión y sociedad de un culto dominicano* (pp. 9-11). Santo Domingo: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

23. Folia de Reis: An Afro-Brazilian Experience in Rural Brazil

Welson Tremura.
University of Florida.

Abstract

In the rural regions of Brazil, Roman Catholicism was for hundreds of years the only religion considered legitimate and worshiped by the sector that held religious and political power. With its non-ecclesiastical manifestation and based on folk adaptions of the Church and transformations of the local, *folia de reis* tradition, also referred to as folk Catholicism, has enabled many distinctive groups of people to find ways of celebrating their religiosity through communal experiences. This cultural and musical practice empowered and transformed the local culture and religion to become part of a broader experience of reciprocity.

As a social and cultural manifestation of many different ethnicities at the local scenario, African descendants have added their cultural element to the mix, assimilating and incorporating rhythms, music, and song text as a driving force, transforming it into plurality, to the point of merging and becoming a tradition celebrated by everyone. Through a series of visits, interviews, recordings, and music transcriptions with the local *folia de reis*, *Capitão* José Francisco Ferreira, *mestre* and the leader of *folia de reis* "Estrela da Guia", and my encounter with *folia de reis* "Reis

do Oriente" with mestre and the leader Pacífico de Souza e Silva has allowed a broader view of how faith in the Three Kings has permeated all types of ethnicities and impacted on religion. This research aims to look at the history of the *folia de reis* and to explain the historical context of how faith has transformed the lives of all participants of the tradition and the communities where they live. It will further explore and expand on Afro-descendants› contributions to the tradition to become a phenomenon of collective features.

Origins of *folia de reis*

The *folia de reis* are a Brazilian tradition of folk Catholicism that involves a group of participants who, between Christmas and Epiphany, go on a journey asking for alms for social-religious purposes. The tradition refers to musical ensembles comprising predominantly low-income rural workers from various regions of Brazil. Instrumentalists, singers, and other participants travel from house to house and farm to farm, singing and praising the birth of Christ. The *folia de reis* tradition celebrates and reenacts the Biblical journey of the Three Kings to Bethlehem and back to their homeland guided by the Star of Bethlehem. With its origin in an ancient Iberian-derived tradition it has been classified by Brazilian anthropologists as "Catolicismo Popular" (Brandão, 1977, p. 18), "popular" or "folk Catholicism".

Beginning in the Brazilian colonial period (1500-1815), this folkloric tradition has depended on an eclectic mix of ethnic groups. The *folia de reis* high-pitched voices singing in the distance are an important event for understanding the power of folk religion in many rural areas of Brazil. Music is used as an instrument of religion, a celebration of faith through song texts that strengthens human relations and connects people from diverse social and racial backgrounds. The power of their musical experience is sustained in the foundations of an ethic in which human relations are based on commitment and reciprocity.

From the time of the first Portuguese settlers in the early 1500s, to the arrival of the coffee culture in the 1800s, and the opening of roads to the central plateau, for example, several *colônias* or settlements were created to expand the labor in the plantations and to explore the abundant natural resources in the interior of the State of Minas Gerais. It was throughout this historical period that *folia de reis* developed in Brazil with its regional characteristics. Additionally, while the Gospel story has inspired devotion and faith through the centuries, it sparks curiosity and interpretations of the story told at the site of Christ's birth. From the number of gifts, the age of the Kings, and their skin colors, these images and depictions reflect the *folia de reis* views on race and the story of the first Noel (the first Christmas in French).

In Brazil the tradition is known under many names: *folia de santo reis, reisado, folia dos três reis santos, terno de reis, santos reis,* and *companhia de reis*. Although the *folia de reis* tradition is a musical and religious phenomenon found in rural and urban areas, the primary local for the tradition is in the rural countryside. However, migration to urban areas has also been contributing to the existence of the tradition. Economic reasons, linked with the expansion of agricultural products, motivated these settlers to aggregate in small communities, creating an ideal location

for cultural syncretism. The settlements were the perfect environment for the development of the *folia de reis*. "In these settlements, the original peasantry, the descendants of African slaves and immigrant families often lived side by side and even intermarried with relative frequency" (Reily, 1996, p. 192). Today, the descendants of these settlers have many thoughts and opinions about the *folia de reis*, and it manifests a universal character of the world's Christianity.

Another critical aspect of *folia de reis* and its association to folk-Catholicism is the origin of the Kings, also referred as Wise Men, or Magi. These terms have been used indistinctively to link practices in Brazil and other parts of Latin America to common Christian ancestry. Historically, and according to a story that is lovingly narrated over and over every year by Christians, a company of Eastern kings, priests, astrologers, magicians, or wise men made a long journey to the Holy City of Jerusalem: "Now when Jesus was born in Bethlehem of Judea in the days of Herod, the king, behold, there came wise men ("Magi" in New International Version) from the east to Jerusalem" (Matthew 2:1, King James Version). These men were possibly pilgrims who came in the days of Herod the King saying, "Where is He that is born King of the Jews? for we have seen his star in the east ["when it rose" in New International Version], and have come to worship him" (Matthew 2:1-2, King James Version). By adding "from the east," Saint Matthew suggested that pilgrims belong to a religious or priestly order in Persia. For more than a century before the Christian era, the world beyond the Tigris River was not very familiar to the Greeks or the Romans. Incessant wars restricted Roman armies to the Euphrates or the Tigris Rivers, and their legions never climbed the peaks of the Zagros Mountains that protect the western frontier of Persia. The Zagros Mountain range is a complex of many parallel ridges separated by valleys and plains, some of which are covered in perpetual snow. Anyone coming from the Eastern side of these mountains into Israel was considered "from the east" (Upham, 1856, p. 5-8). In the Roman World, it was commonly held that magic originated with the priests of the Persians, and those who practiced magic were called Magi.

The lines from Saint Matthew's Gospel are the only mention of the Magi or Wise Men in the Holy Scriptures. They do not figure in the Gospels of John, Luke, or Mark. In addition, Matthew does not mention their number. The only reference to number is to the gifts of the Magi: "The number of three has generally been associated with the three presents mentioned: gold, frankincense, and myrrh" (Tournier 1982, p. 254). Moreover, in Psalms 72, a passage claimed that the Messiah would be visited by Kings who would offer their gifts before Him:

> Let him reign from sea to sea, and from the Euphrates River to the ends of the earth. The desert nomads shall bow before him; his enemies shall face downward in the dust. Kings along the Mediterranean coast-the kings of Tarshish and the islands—and those from Sheba and Seba—all will bring their gifts. Yes, kings from everywhere! All will bow before him! All will serve him. (Psalm 72: 6-11)

The actual names for the Three Kings are also a mystery. Christian tradition from about the seventh century names them as Melchior, Gaspar, and Balthazar. These names are found with various spellings at different times and in other places and are derived from legends and

apocryphal writings[1]: "The *Codex Egberti* has two: Pudizar and Melchias; a Paris Ms. [manuscript] of the seventh and eighth century, three: Bithisarea, Melchior, and at Gathaspa; later on: Caspar, Melchior, and Balthassar" (Holweck, 1969, p. 639). The bodies of the Three Kings after death are said to have been brought to Constantinople by Empress Helen, mother of Constantine, then taken to Milan, and finally to Cologne in 1162 by Frederick Barbarossa. Since that time, they have often been called the Three Kings of Cologne (Freeman, 1955, p. 68).

However, the most common term for the Three Kings is Magi (usually capitalized), a word that probably referred to a particular culture. The word "Magi" comes from the Persian (Farsi) word *magus*, meaning "magician, a member of a priestly caste of ancient Medes" (Schwartz, 1993). Historically, the Magi were an "indigenous priestly tribe much resembling the Brahmans, who worked their way into the priesthood of the Persian religion, probably after the reform of Zoroaster had (somewhat feebly) influenced it" (Moulton 1917, p. 9). Early Sources often describe civilizations and distinct ethnic groups with disdain. Religious practices were based on European views of the world, not comprehending the significance of the characters and their origin. Another definition of the word Magi is used in the work of Castro and Couto (1961, p. 73); translated from the word *mag* (sic) or *magush*, Magi means "the divine intermediary". Pope Saint *Telésforo*, one of the successors of Saint Peter, officially recognized these festivities in the year 138 A.D. Before this official recognition, the celebration did not have a specific date, sometimes in January and sometimes in April. Pope Julius I assigned December 25 as the official date.

Cycle of faith

The *folia de reis* establishes a life cycle and a vision of the world governed by God's view of humanity. It is ruled by Christian values of reciprocity, acceptance, submission, and faith in the divine. The *folia de reis* enables the participants to share a common and reciprocal understanding of their values through songs. Like the Three Kings, the *folia de reis* exchange vows for blessings through the offerings received during the journey. The *folia de reis* validates its purpose when personal vows are transformed into gifts and blessings into life through healing or good fortune. The ritual journey acquires meaning and purpose through the songs, transforming the participants' faith into a system of truth composed of sacred and secular elements. Furthermore, economic and social challenges inherent in Brazilian society have also shaped and informed all aspects of life and culture and continue to shape how these traditions evolve and transform.

1 Apocryphal comes from the Greek, meaning secret or spurious, which contains a group of several books, not considered canonical, included in the Septuagint and the Vulgate as part of the Old Testament, but usually omitted from Protestant editions of the Bible.

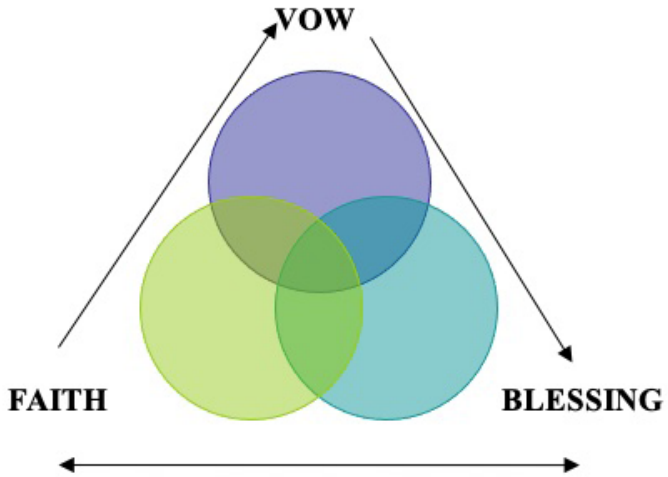


Figure 1. Dynamic elements (cycle of faith) in folia de reis interrelationship.2

The dynamics and tensions among faith, blessings, and a vow can be illustrated as the circles of force in which *folia de reis* tradition thrives (Figure 1). The presence, tension, linkage, and attainment of these three core elements are fundamental to the existence of the tradition. The dynamics of the *folia de reis* reveal that faith is good for the spirit and good for the body; it exchanges blessings for reality, like healing a sick member of the family or becoming successful in life. The relationship by its participants and the common goal to achieve personal success through a vowel or *promessa* (promise) works as a cycle to renew and reinforce the balance in the tradition. Songs are written to recognize both the mission and obligation of all participants despite their ethnic background, and fulfill a mission and their obligations with the community and the tradition. As *folia de reis* participants give thanks for the gifts or achievements, they also reiterate the Three Kings' blessing and contentment with fulfilling the cycle of faith. The "cycle of faith" also functions as cultural resistance to power, and the dominant white Christian society is placed on pause. In this scenario, Catholicism is just an insinuation and not an imposing dogma, a transformation and manifestation of spiritual values in the voices and prayers of its participants. The cycle attenuates and protects the personal relations among everyone and adds a musical element to transform their lives. The individuals are in direct contact with the divine through their prayers. The songs are vehicles of communication and the personification of their actions.

Further, ideologies of racial Eurocentric evolutionistic ideas or extraordinary racial mixtures cannot explain the true significance of this moment to non-participants. The ethnic element is taken by the spiritual power of transposing the mundane to the spiritual. It is the beginning of a journey that will last until January 6 (King's day) and continuing to evoke feelings of passion and adoration for Jesus. The primary reason is that faith under folk Catholicism is mainly constructed in these communities' interpersonal social, and cultural relations. Racial relationships

2 Diagrams by the author

are a sort of exchange of perspectives by a complete desire to be fulfilled by accomplishing religious vows in exchange for graces received. It reflects a necessity to bond and recreate an environment often disassociated to the larger centers where the tradition is not practiced. It is in a pastoral, isolated rural experience that these experiences take place. It further reinforces a commitment that God blesses all humans, and their contribution is to sing continuously, dance, and pray in respect for the blessing received in life.

In *folia de reis*, the religious aspect and songs kept its participants connected and linked by humanistic values and a belief system outside the orthodox control, allowing direct interaction to their Afro roots. The verses in *toadas* or songs also kept Afro-descendants connect to a physical (ritual journey) and psychic space (sonic heritage) where participants are free to find the sacred in themselves. The *folia de reis* asserts through narratives, possibly from the apocryphal writing of the second century, that the Three Kings suffered and encountered many obstacles before arriving at the stable with the Holy family and that, like the Three Kings, the participants will encounter complex barriers throughout their lives (Reis 1998, p. 27). Traditional values for African descendants are not a transient expression of identity in *folia de reis* but a continuous reminder and affirmation of African values in the diaspora.

A common connecting element of Afro-descendants in Brazil's interior is the proximity to people and a sense of true community through shared experiences. A magnet for social and cultural values approximates Afro-descendants to share common values of sociability. However, currently in place and historically sustained is sentiments of melancholy inflicted and caused by the colonizers to Afro populations in Brazil and elsewhere. African development and connection to their spiritual realm have been disrupted by the colonizer that imposed European religion and social behavior. As Afro-descendants have been abused, tortured, and killed throughout history, perhaps the music found in the *folia de reis* aligned with the Christian values described and applied in the Bible's apocryphal writings renewed perspective, has emerged, and provided an option to maintain African heritage to remediate disturbing historical facts. Though, it is a fact that many of these descendants still are traumatized by the historical facts surrounding their families, hindering any possibility of ascension or sustainability for better lives.

Brazil's development

With the abolition of slavery in 1888, the need for labor in agriculture increased. In the late 19th and early 20th century, Brazilian elites opposed the idea that Brazil would have a majority Afro-Brazilian citizenry, and the government implemented a policy of *branqueamento*, or "whitening", a state-sponsored attempt to "improve the bloodline" through immigration: Brazil was to accept only white Europeans or Asian immigrants. During that period, many immigrants came to work in the *grandes fazendas* or large state farms. Economic reasons linked with the expansion of agricultural products motivated these settlers to aggregate in small communities, creating an ideal location for cultural amalgamation. The settlements were the perfect environment for the development of the *folia de reis*. "In these settlements, the original peasantry, the descendants of African slaves and immigrant families often lived side by side and even intermarried with

relative frequency" (Reily, 1996, p. 192). The ethnic foundation of rural Brazil was formed at least two hundred years before the coffee boom of the 1890s, according to Júnior (1964, p. 11):

> Already from the late sixteenth century, numerous contacts were established between Portuguese settlers and several indigenous groups. From the middle of that same century, another ethnic group joined the mix: the black African. Brought as slaves from different parts of Africa, they became a substantial part of these integrations, multiplying the relations between the Portuguese and the indigenous groups, the Portuguese and the black Africans, the black Africans and the indigenous groups, intensifying the contact.

Brazil is a country of extreme diversity of peoples, and its society comprises a complex ethnic, racial, and cultural mix. The repeated jargon of the three "races" (European, Amerindian, and African), often repeated as a logo throughout history, does not reflect how significantly race has had much broader importance in the context of folk Catholicism in *folia de reis*. Given its more than five centuries of strong Native American, European, and African influence, Brazil developed a cultural identity based on the hybridity of these three broad racial groups. It has also shaped some of these racial concepts of how music and culture are often perceived.

From the origin and development of folk music performed in different communities to the spoken language, the rhythm and dance, and the cuisine, these elements are a constant reminder of Brazil's broad cultural identity and continue to be a source of strengthening and reconfiguration of human relations. It is in *folia de reis* that a profound encounter of race and identity takes place. Faith learning through tradition and lived experience is the norm to understand the foundation of identity. Essentially, the participants are immersed in *folia de reis* for two main reasons: (a) they can obtain blessings through prayer and song, and (b) they give and receive gifts that strengthen their faith in the Three Kings. "Those who -like the Three Kings- give freely of their wealth, promote life. Those who strive to accumulate it will ultimately subject everyone to Herod's fate, death" (Reily, 1995, p. 99). The dynamics and tensions among faith, grace, and a vow can be illustrated as the circles of force in which *folia de reis* thrives (Figure 1).

According to popular tradition in Brazil, the origin of the Three Kings when brought by the colonizers represents several ethnic groups essentially from different parts of the world, such as Italy, Germany, and several countries in Africa and the Middle East. There is not a common understanding of the origin of these nativity characters. To many participants, the Three Kings symbolically come to represent the racial diversity of the Brazilian population. The origin of the Kings for the *foliões* (*folia de reis* members) results from personal experiences of interethnic contact between the participants in the tradition and their backgrounds. The participants learn from their respective families who the Three Kings were, and just as they came from unusual places, they brought different gifts. The *folia de reis* manifests a universal character of the world's Christianity.

Often linked to multiethnic backgrounds, the Three Kings with different origins may have changed the participants' perspectives of Brazil's *folia de reis*. The Three Kings are commonly known in Brazil as Belchior (or Brechó or Melchior, among other variations), Gaspar, and Baltazar. From field interviews with participants in the tradition, the Kings are viewed as the

first Christians to visit and accept Jesus as the son of God guided during their pilgrimage by the morning star (Bethlehem star). Historically in Brazil, the *folia de reis* is a fruit of a cultural, religious, and ethnic hybridism that originated a practice that is no longer part of one single development but a by-product and an amalgamation of racial, social, and cultural dynamics and activities that have given meaning and significance to folk tradition in Brazil's interior. The terminology and concepts associated with Afro or black-ethnicity come not only to explain a cultural phenomenon resulted from colonization and slavery but also to recognize and express an African consciousness in rural Brazil. In that sense, ethnicity is intimately connected to an identity that becomes a center of importance to these communities. At the same time, European forms surfaced in the early music of the Church in the State of Minas Gerais, especially the strophic forms of its song text blended with the Afro-rhythmic elements of the *congadas* and *moçambiques*[3].

An Afro-Brazilian *folia de reis*

These social and cultural regional experiments gave birth to a cultural and hybrid model that reshaped how folk religion was practiced, heard, and perceived in the sounds of *folia de reis*, reflecting processes of enculturation and acculturation thoroughly. It created a syncretic form that fuses different cultural modes and religious traditions, giving a milder aspect in relation to orthodoxy, opposite and complementary values produced by these parallelisms. The rhythmic drive borrowed from Afro-Brazilian forms alongside percussive musical instruments such as the *pandeiro* (small single-headed frame drum with jingles) and the syncopated *bumbo* (bass drum), a *folia de reis* with strong Afro-Brazilian characteristics is expressed. Also, *pandeiro* players can get a tremolo effect and a unique playing technique by rubbing their thumb in the center of the instrument and moving it toward the rim, a characteristic commonly found with the *congados*. Capitão José Francisco Ferreira, *mestre* and the leader of *folia de reis* (*Companhia de Santo Reis Estrela da Guia*), through his *folia baiano* expresses his African identity that has, according to his own words maintained by "respect to our ancestors":

> All group members play the company's musical instruments. *Folia de reis* has several origins; *Mineiro, Paulista, Baiano*. Mine, for example, is registered in Bahian origin. But sometimes it changes to *Paulista* or *Mineira* for rest. I've been doing it for many years, this company has been fulfilling my promises for nine years. . . Our members like it a lot, and I do not need to ask them to attend it. It is in their hearts! The "thing" [faith] comes out of their heart. Today I am fulfilling a *congada* rhythm, a wish my father has had but could

3 Congadas or *congados* and *Moçambiques* (Afro-Brazilian dance troupes that perform at festivals in the honor of Our Lady of the Rosary, Saint Benedict, and other saints associated with African descendants). Music that recreates the crowning of a king of the Congo.

> not fulfill. This particular promise came from *Goiás* [Central State in Brazil]. Perhaps, one day I want to pursue a congo or mozambique. One thing will lead to the next one ...".[4]

The term "*baiana* or *baiano*" developed in *Minas Gerais* and southern *São Paulo* states for *folia de reis* and other types of music and dance because of the strong African heritage in the region and not necessarily because of the inhabitants of Bahia state, nonetheless, called *baiano*. The terminology is used to explain the rhythmic drive of that particular *folia de reis* style. The distinctions between these styles are based on melodic structures, arrangements, the predilection of musicians for instrument types, the size of the ensemble, and the group's preferences. There is a constant reminder that rural traditions and African values maintain their strengths based on their historical development, remembrances and knowledge acquired from these experiences. These relationships are embedded and also referred to in the gifts Jesus received at his birth from the Three Kings. The religious and historical characteristics of the Three Kings and their importance to these populations have shaped how an Afro-Brazilian identity has flourished in the region.

Ethnic, Religious, and Character Insights

For the Catholic Church, the Three Kings are considered conflicting characters. One group in the Church claims that the Three Kings have been deprived of their Christianity because their character is not clearly understood throughout history, or the Kings have been interpreted as Herod's soldiers. Another group uses the representation of Three Kings to explain the three primary races of the world: Mongoloid, Caucasoid, and Negroid (relative to Brazil's relationship to people of Asian, European, and African descent, respectively). This conflicting argument is problematic to some but is part of the current thinking among religious authorities such as priests and bishops. Furthermore, the image of Three Kings is used to support the idea that he died not only for his people in Judea but also for all races. This further supports the existence of the Christian belief in love for all humanity.

The meaning and significance of the Three Kings take another significant step in understanding the relationship between the participants and their association with their ethnic background. It is a common understanding among *folia de reis* participants that one of the Kings (Balthazar) is of African origin, confirming the theory that the Three Kings came from different parts of the world to adore Jesus at his birth site. Paintings from the Renaissance, Church sculptures, and other iconographies traced to Ottonian models to current *folia de reis* banners confirm the widespread belief in Christianity's universal character and world view in the origin of Three Kings (Tremura 2010, p. 23). It also plays a significant meaning among the participants that the nativity scene is often organized where King Balthazar (the tallest) is in the front of the nativity scene, followed by King Melchior in the middle and King Gaspar in the back,

4 Personal communication, my translation of Capitão Ferreira's statement.

again symbolically offering gifts (gold, frankincense, and myrrh). The *folia de reis* reiterates the Three Kings' blessings and the universal character and commitment with each family they visit through this gesture.

Furthermore, the commitment of reciprocity with the Three Kings inspires *folia de reis* to express religiosity through song text and music, thus fulfilling their enchanted vision of the world. The song text is mainly concerned with the purpose in life for the tradition and explains life from a Judeo-Christian perspective based on personal relations between the mundane and the divine (God, Holy family, and the Magi) in this respective order. The *folia de reis* also receives an Afro-Brazilian identity through *promessas* (vows) and commitments used to construct and expand folk traditions or *tradições populares*. Dialogue among the participants and respect allows song text and music to connect all participants. Capitão Ferreira (African-descendant and leader of *Companhia de Santo Reis Estrela da Guia*) states that music must be authentic, respectful, and considerate (autêntico, respeitoso, considerado, respectively).

An Afro-Brazilian identity is, for the tradition, a phenomenon inspired by the Three Kings and their role in the birth of Christ, reflecting the actions and relies on self-esteem, faith, and *modus vivendi* (way of living). Family values and respect for the elder and the keepers of the tradition reinforce the music-making process to create an *ethos* of solidarity and egalitarianism among everyone. An Afro-Brazilian identity also looks at how Afro-descendants have transformed a sense of unity and captured musical and other artistic and social expressions from each other in their physical space. An enculturated process transformed by a legit interest in finding ways of celebrating one's universal placement in the world. It is through these processes that Afro-Brazilian experiences are transformed and gain new meanings among all participants. This is a continuous line of social and cultural events where individuals in the tradition are pulled and emersed to value the usage of knowledge learned by these social-cultural intersections. Also, musical components are used in the construction of identity. According to the Brazilian anthropologist José Jorge de Carvalho:

> A melodic pattern unfolds, in singing in two voices, generally in thirds, with precise measures, tempo and perfect adjustment to the drums' beat-beat different, therefore, from the flow and fluctuations which are also characteristics of the singing style of the candomblé[5] and xangô music. Words are scares, with numerous vowels, isolated syllables, and exclamations. Certain melodic and harmonic patterns of candombe[6] show clear connections with similar singing styles of congadas and folia de reis of Minas Gerais. (2000, p. 18)

5 *Candomblé*, Afro-Brazilian religion/cult from Bahia not to be confused with *candombe*, the Afro Brazilian musical form practiced in Minas Gerais. Candomblé is an African diasporic religion that developed in Brazil during the 19th century. It arose through a process of syncretism between the traditional religions of West Africa and the Roman Catholic form of Christianity.

6 *Candombe* is a style of music and dance that originated in Uruguay among the descendants of liberated African slaves. In 2009, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO)

Music and Social / Spiritual Relationships

The symbolic journey of the *folia de reis* are unimaginable without music and prayer. Music during the journey is part of the participants' communal experiences. It is an aspect that illuminates the purpose of their performance, which is to enact the journey of the Three Kings when Jesus Christ was born, uniting the participants of the group. Songs are particularly essential for establishing religious and social relationships. Songs texts exist to explain the belief system and narrate the Bible story of Christ's birth. They have profound meaning to all participants. The songs performed during the journey are manifestations of individual and group faith-based upon folk Christian beliefs. They express how the *folia de reis* participants view their belief system and how singing and praying through the rhyme of the verses might change people's perception of life and connect everyone to a familiar story. Participants believe their request will be heard and attended by singing and repeating their Christian song repertoire.

The following ethnographic description is based on my visit with the *folia de reis Companhia de Santo Reis Estrela da Guia* in Olímpia (São Paulo), which gathered on Christmas Eve at the home of *mestre* José Francisco Ferreira for a night of thanks and praises (Figure 2).



Figure 2. Folia de reis - *Companhia de Santo Reis Estrela da Guia* - with bumbo (bass drum), violão(guitar), viola (Brazilian ten-string guitar), and cavaquinho (Brazilian four-string guitar) performed at Capitão's Ferreira house before leaving for the journey (photo by author).

I arrived at the ceremony around 9:00 P.M., and one by one, the whole group was assembled by midnight. Beginning around midnight on Christmas Eve, a typical *folia de reis* ceremony

inscribed candombe in its Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. To a lesser extent, candombe is practiced in Argentina, Paraguay, and Brazil. In Brazil, candombe retains its religious character and can be found in the state of Minas Gerais.

takes place in front of a nativity scene and lasts for several hours. Each participant makes at least one request (depending on the number of requests and prayers, a round of prayers can last nearly twenty minutes, often repeated for several uninterrupted hours). Furthermore, singers sing a *toada de entrada* (entrance song) to give thanks to all participants and recognize everyone's presence in the early AM. hours of December 25, as they come to acknowledge the Three Kings journey to Bethlehem. The family members and *folia de reis* musicians walk one by one to the nativity scene and the banner next to the nativity scene. As they walk, each person kisses the banner and returns to his or her original position in the room. The ceremony continues throughout the night, and singing accompanied by musical instruments takes the participants on a spiritual journey, emphasizing the participants' expected behavior of respect for and concentration on the prayers and songs in the room. The vocal and rhythmic repetition of the songs induces a state of joy in which the participants are often moved to tears. The verses are an essential part of this celebration, and their association with the music and the beat of the *bumbo* drum (bass drum) creates a momentum during which time seems to stop. This journey of faith through singing increases as the music continues and the participants express spiritual feelings toward the Holy family throughout the night. It is also customary to visit and offer presents to friends throughout the early AM. hours. The *folia de reis* participants believe that sharing the story of the Three Kings with members of the community is a gift as well. The group usually rests for a few hours before waking up in the morning and continuing its journey to other homes (journey). The power of their experience sustains the belief that human relations should be based on reciprocity. Through music, rural and surrounding communities can establish a common link with their cultural heritage. Music unites a community and drives the relations between people and faith through the idea that music is part of this celebration ritual.

Os Três Reis saiu pro mundo(a)	The Three Kings departed into the world (a)
Começei pra viajar (b)	And I started to travel (b)
Comecei pra viajar (b)	And I started to travel (b)
Alegremente cantando (a)	Happily singing (a)
Resolveu lhe visitar (b)	Decided to visit your home (b)
Resolveu lhe visitar (b)	Decided to visit your home (b)

Figure 3. Song Text. Example of *toada de reis*.

In the *baino* style of *folia de reis*, the rhythmic drive and nuances on the melody provide a clear purpose that incites participants to dance and move during the journey from home to home. Also, in the *baiano* style of *folia de reis* music, the melody can be exchanged between *flautinhas* (type of recorder flute) and voices (see *toada de reis* voice one and voice two.) The rhythm is highly syncopated, and the instrumental part focuses on the melodic and rhythmic accompaniment. The *mestre* leads the melody while the *contramestre* (second voice) sings the melody in the traditional country style using nasal sonority in parallel thirds.

The song text sung by the *mestre* and *contramestre* is improvised and based on their previous experiences in singing duets. The *baiano* style also defines its musical structure from its two-line stanza song text organization, whereby two vocal lines are sung in parallel thirds with an elaborated drum accompaniment. The "*louvação a casa*" (praises to the house) shows an example of the *baiano* style that contains two verses of *baiano* style written in the call-and-response vocal organization, another characteristic found in the *congados* and *moçambiques*. Like *mestre* Ferreira, other African descendants have fused the *folia de reis* and the *congadas* to express their religion and faith.

The song text is improvised and developed according to the performance circumstances. The *mestre* creates the verses to fulfill requests made by the participants, ask for blessings, and mediate on behalf of the Three Kings. The song text in this example describes the Three Kings traveling throughout the world and their ability to bless the houses they visited. The choice of style with which to perform or conduct the *folia de reis* ritual, then, in particular to each group and linked with the background of the musicians. *Folia de reis* and musicians are also associated with the style of the song they perform. The *mestre* and *contramestre* (second voice) are the only two voices singing the main melodic line. The other members of the group sing the response. The form for this song text is "abb," where the answer is provided by repeating the "abb" form twice. Also, *flautinhas* are often found to replace the singers and play the response, exchanging the melody back and forth with the singers as in call-and-response. In the next photo (Figure 4) *folia de reis* "*Reis do Oriente*" in the city of Olímpia, led by *mestre* Pacífico de Souza e Silva uses a *pandeiro* (tambourine), instead of guitars to lead his group.



Figure 4. Folia de reis - Reis do Oriente (Kings of the Orient) - with flautinhas (type of recorder flute), violão (guitar), and cavaquinho (Brazilian four-string guitar) performing a folia de reis baiano at a home they visited (photo by author).

Toadas de Reis (songs to the Three Kings) are common musical practices among the folia de reis tradition participants. It also enables participants to engage with each other and celebrate cultural, religious, and social experiences. Toadas are melodies often similar in structure, especially concerning chord progression, to the music played in folk masses throughout rural Brazil. The method of playing and singing, combined with the choice of instruments, distinguishes one folia de reis group from another and identifies regional styles. The metrical lines of the song text and quatrain verse stanzas also specify a particular style.

The folia de reis leaders write their toadas according to their ability to compose music; other group members are also encouraged to write them. The plucking of these melodies on the viola and the chord changes are the basis for numerous rhythmic variations and associations within a particular folia de reis style. Two of the most common chord progressions within the different styles of folia de reis music are I – V7 – IV – I (in C Major: C – G7 – F – C) and I – V7 – IV – V7 – I (in C Major: C – C7 – F – G7 – C). These two harmonic progressions are common to many folia de reis music styles and similar to those found in today's Catholic folk masses. However, a particular folia de reis group can play more than one style as long as its leader is familiar with the music. In this transcription, the group organizes themselves around a nativity scene to remind everyone of the importance of the Three Kings to humanity.



Figure 5. Transcription of a "toada de reis" (by the author).[7]

7 "Toada de reis", musicians from the folia de reis are led by Mestre Adelis dos Santos. Field recording by the author. https://vimeo.com/615448133

Concluding thoughts

Within the framework of this essay, *folia de reis* identity, despite their demonstrated ethnic and regional background differences, have common elements that unify and identify their musical style within other forms of folk music in Brazil. Because of their autonomous character, *folia de reis* have operated and expressed their faith entirely independently from the institutionalized Church, uniting Afro-descendants, and other populations, consequently creating regional styles based on the personal musical experiences of its participants. While singing is the primary medium for sustaining this relationship, the dynamics of *folia de reis* are developed with everyday local experiences and through personal objects, such as figures, memories, and desires for a better life. The participants bring these different sensory experiences with them so that their ritual experience is not only based on the song texts they sing but also on the motifs they find meaningful to them.

In modern rural Brazil, *folia de reis* participants, compared to other communities, form a wide range of socioeconomic levels separated by a large gap of income and wealth. Historically, rural workers with no access to the land of their own have had no choice but to work for the large landowners. Despite the dramatic transformation from a peasant to an urban society, the structure of land ownership in the countryside has remained profoundly inequitable. Social movements have repeatedly attempted to mobilize the rural populations to fight for access to land and break down the unequal distribution of land and property. For the most part, traditional *folia de reis* participants have tried to distance themselves from social movements. Their family orientation has not been used as an instrument for political manipulation. The participants have been aggregated and protected under the family umbrella, which has created a buffer for the communities from these social movements in Brazil's current political climate. Even with increasing urbanization, specialization, job mobility, and labor migration, the *folia de reis* have maintained characteristics of the ritual journey like those of earlier times. Perhaps some of these recurring characteristics suggest that the *folia de reis* have a broad vision of the world as regulated by the Biblical scriptures, a solid family base, and a solid foundation in Christian values.

The growing Pentecostal and Evangelical Churches in many rural regions gained many followers from 1985 to 2005, and those protestant religions are now becoming a threat to folk Catholicism. Some members of the *folia de reis*, for example, have converted to Pentecostalism. In the early 1970s, a *folia de reis* could visit almost anyone in their *vila* or neighborhood during its journey. Still, today the new changes are altering the way folk Catholic observances and preparations for the journey are executed. This process of change is sometimes referred to as "modernism" by the locals. As expressed by the community members, modernism refers to the growing number of individuals switching or converting to a religion other than Roman Catholicism. There is evidence today, however, that some members of the tradition are allowed to express themselves bi-religiously, that is, to accept the *folia de reis* as well as to function within a second religion. Members of the tradition are, for the most part, Catholics by birth, status, or marriage; however, in some cases, they accept some of the tenets of *espiritismo* (spiritualism) that is popular in the region, such as to communicate with deceased family members through a séance. Today, the actual place where the journey takes place has also changed to accommodate

these transformations. Many rural communities have decreased in population, and many country workers have migrated to the *vilas* or suburbs of small towns.

As music culture,[8] *folia de reis* reflects a constant flux of information and accumulation of lived experiences, history, and state of mind of its participants. Although intrinsic to a life span and how it evolves in its environment, its cultural production results from the implications and impositions of social and local elites. We are preoccupied with its cultural production and the ability to frame and looking at the production of cultural knowledge as the result of cultural contacts between the music of early Church and its accumulation and intersections with African derived rhythms to the creation of a style that is neither European nor African but the sum of the two. An environment that allows racial fluidity and the encounter of solutions to fight prejudice and racial discrimination. In rural Brazil, these cultural and intellectual productions do not interfere with the way humanity sees and feels the world around. And so, too, in the world of traditions, *folia de reis* reenacts strong moral principles fundamental to peasant societies throughout history. These values are remembered and renewed during the *folia de reis* journey, and because of them, the tradition can maintain its close ties with country life. Perhaps the close family bonds and their humble attitude towards life, in general, have kept its participants unnoticeable to the surrounding social changes.

Bibliography

- Béhague,G. (1994). *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner Publishers.
- Brandão, C. 1977. *A Folia de Reis de Mossâmedes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte - FUNARTE.
- Castro, Z. and Couto, A. (1961). *Folias de Reis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais. Editora Itambé.
- Crook, L. and Randal J. (1999). *Black Brazil: Culture, Identity, and Social Mobilization*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications. University of California.
- De Carvalho, J. J. (2000). *Afro-Brazilian Music and Rituals*. Working Paper Series by Duke-UNC Program in Latin American Studies. Andrew Mellon Foundation and the U.S. Department of Education.
- Freeman, M. B. (1955). *The Story of The Three Kings: Melchior, Balthasar, and Jaspar, written by John of Hildesheim in the fourteenth century and is now retold by Margaret B. Freeman*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

8 The music-culture is a concept used by ethnomusicologists to understand how a group of people are involved with music. Thus, when ethnomusicologists investigate the music of a certain area or community, they are interested in knowing about the situations in which music occurs, the views and concepts people have about music, the way musical activities are organized, the kinds of instruments used, and the structural and organizational properties of the sounds of music.

- Holweck, F. G. (1969). *A Biographical Dictionary of the Saints. Gale Research Company*. Detroit: Book Tower.
- Júnior, Diégues M. (1964). *O Brasil e os Brasileiros "Ensaio sôbre alguns aspectos das características humanas das populações brasileiras"*. São Paulo: Editôra Martins.
- Levine, R. M., and Crocitti, J. (1999). *The Brazil Reader: History, Culture, and Politics*. Durham: Duke University Press,.
- Moulton, J. H. (1917). *The Treasure of The Magi-A Study of Modern Zoroastrianism*. London: Oxford University Press.
- Reily, S. A.
  - (1995). Political Implications of Musical Performance. *The World of Music* 37(2): 72-102.
  - (1996)."Gender, Ethnicity, and Class in Modern Portuguese-speaking Culture." In Hilary Owen (ed.) T*he Three Kings: Inter-Ethnic Relations in Brazilian Oral Narratives*. New York: The Edwin Mellen Press, Ltd.
- Reis, C. (1998). *Santa Aliança – 1*. São José do Rio Preto, São Paulo. Editora Riopretense: CDD232-923
- Schwartz, M. (1993). *Microsoft Encarta Encyclopedia*. Microsoft Corporation. Funk & Wagnall's Corporation.
- Tremura, W. A. (2010). *Brazilian Folia de Reis: With an Open Heart: A Spiritual Journey Through Song*. Saarbrüchen: VDM Verlag Publishers.
- Tournier, M. (1982). *The Four Wise Men*. Translated from the French by Ralph Manheim. Garden City, New Jersey: Doubleday & Company, Inc.
- Upham, F. W. (1873). *The Wise Men: Who they were; How They Came to Jerusalem*. New York: Nelson & Phillips.

24. Vestigios de las culturas africanas sub-saharianas en Cuba

Victoria Eli.
Universidad Complutense de Madrid.

Resumen

Los aportes de la población proveniente de África sub-sahariana durante el periodo colonial son fundamentales en el proceso de integración de la cultura de América Latina y el Caribe. Aquí los africanos conservaron elementos que les vinculaban a su pasado, pero las fusiones y síntesis intraétnicas e interétnicas, y las subsiguientes generaciones nacidas en América propiciaron la aparición de nuevos rasgos culturales. Este contexto, marcado por la transculturación, la hibridación y el mestizaje racial y étnico, caracteriza el devenir de la historia y la cultura musical de Cuba.

Este capítulo centra su atención en los espacios rituales y festivos que se desarrollaron, en un primer momento, en los *cabildos de nación* coloniales, y en su ulterior presencia y transformación en las *casas templo* de la sociedad cubana, que se muestran con diferentes niveles de organización, participación social y expansión territorial. En ellos destacan la música y la danza en ceremonias rituales y festivas practicadas por la población cubana.

Palabras clave: Cuba; afrodescendientes, cabildos de nación, casas templo, santería, música y danza.

Abstract

The contributions of the African Sub-Saharan population during the colonial period are fundamental in the process of integrating the culture of Latin America and the Caribbean. Here, the Africans preserved elements that linked them to their past, but intra-ethnic and inter-ethnic fusions and syntheses, and the next generations born in America, produced new cultural features. This context, marked by transculturation, hybridization and racial and ethnic miscegenation, characterizes the evolution of the musical history and culture of Cuba.

This chapter focuses its attention on the ritual and festive spaces developed, in a first moment, in the colonial *cabildos de nación* and on their subsequent presence and transformation in the *casas-templo* of Cuban society, developed with different levels of organization, social participation and territorial expansion. Here, music and dance in ritual and festive ceremonies practiced by the Cuban population hold a main role.

Keywords: Cuba, Afro-descendants, cabildos de nación, casas-templo, santería, music and dance.

Introducción

Los países caribeños que forman el arco de las Antillas fueron la encrucijada de los caminos marineros del Imperio español y de otras potencias coloniales europeas hacia las tierras continentales americanas, pero a la vez las islas adquirieron una importancia cada vez mayor como explotaciones económicas. Este ecosistema insular, con un clima común y semejantes características físicas, hicieron posible que en la mayoría de estos territorios se desarrollase el sistema de plantación esclavista con óptimas comunicaciones marítimas entre el mercado comprador, ubicado en Europa, y el mercado suministrador de mano de obra barata, en las costas africanas (Moreno Fraginals, 1990). En este espacio geográfico -no sólo en su insularidad, sino también en las tierras continentales bañadas por el Mar Caribe- se gestó uno de los procesos más complejos entre aquellos que caracterizan el devenir de la historia y la cultura del continente americano.

Todos los pobladores que convergieron en este ámbito estuvieron condicionados por circunstancias migratorias geográficamente distantes y por situaciones disímiles, pero participaron en la integración cultural del área, siendo posible distinguir variantes según la procedencia y la cuantía de los diferentes grupos étnicos. Las comunidades originarias, procedentes del sur del continente americano, que poblaron paulatinamente las tierras insulares fueron casi totalmente extinguidas durante el proceso de conquista y, es por ello, que la población llegada de Europa, así como los africanos sometidos a la esclavitud -unos y otros de diferentes territorios y regiones- fueron los principales protagonistas de trasvases migratorios y de contribuciones culturales que definieron "la formación de un individuo y de prácticas sociales dialécticamente independientes de sus progenitores históricos". (Guanche, 1992, p. 58)

Este proceso fue definido por Fernando Ortiz como *transculturación* en su texto "Del fenómeno de la transculturación y su importancia en Cuba", que formó parte del libro *Contrapunteo*

cubano del tabaco y el azúcar, publicado por vez primera en 1940. En aquel entonces Ortiz explicó que tal proceso no consistía sólo

> … en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglosajona *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *deculturación*, y además significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudiera denominarse *neoculturación*. Al fin como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede que en la cópula genética de los individuos la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero siempre es distinta de cada uno de los dos. (Ortiz, 1983, p. 90)

El legado humano y sociocultural de las poblaciones multiétnicas procedentes de Europa, de África y posteriormente también de Asia, condujo a la diversidad y a la heterogeneidad del crecimiento económico de la región y produjo en cada uno de los países un desarrollo a ritmos diferentes. Este contexto marcado por la transculturación, la hibridación y el mestizaje racial y étnico caracteriza el devenir de la historia y la cultura americanas y se expresa en múltiples representaciones sonoras de las naciones que ocupan el espacio caribeño.

Heterogeneidad multiétnica y multilingüística de la población sub-sahariana en Cuba

La heterogeneidad multiétnica y multilingüística de la población afro-subsahariana se corresponde con la complejidad de las formas culturales que fueron aportadas, creadas y recreadas por los diferentes grupos africanos en tierras americanas.

El mayor número de la fuerza de trabajo esclava llevada a América del Norte y a América del Sur y al Archipiélago de las Antillas por el comercio negrero, liderado por portugueses, españoles, franceses, ingleses y holandeses, fue destinada a las faenas agropecuarias: plantaciones de azúcar y algodón, el tabaco, la explotación forestal, el café, la minería y la ganadería. En Cuba, al igual que en otros territorios, la esclavitud mostró momentos de mayor o menor incremento según las necesidades de la explotación económica colonial. Si bien la entrada de africanos trazó una curva moderadamente ascendente a partir del siglo XVII, se fue incrementando en el XVIII y mostró notables periodos de crecimiento y decrecimiento en el siglo XIX, cuando la explotación azucarera ocupó los primeros lugares de la producción local.

En un acercamiento a las zonas de procedencia de los africanos que participaron en el poblamiento americano resulta evidente que el denominado comercio triangular entre Europa, África y América, tuvo en África Occidental el área de mayor "extracción negrera", aunque el circuito de extracción en la trata esclavista también se extendió ocasionalmente hacia zonas orientales del continente, más apartadas de lo que después fue conocida como la *Costa de los esclavos*, bañada por el océano Atlántico.

En 1886 se produjo la abolición de la esclavitud en la colonia cubana, aunque la llamada "abolición formal" se había decretado ya en 1820, liderada por los ingleses. El mayor número de

africanos traídos a la Isla provenían de la costa occidental de África, desde el golfo de Guinea hasta el sur de Angola, y en menor proporción y de forma excepcional la extracción se produjo en zonas interiores y orientales próximas a las costas del Índico.

Historiadores, etnólogos, antropólogos y musicólogos que han incursionado en la etnohistoria del pueblo cubano -particularmente en lo que atañe a los lugares de procedencia de los africanos- han puesto en evidencia lo complejo que resulta establecer con precisión la filiación étnica y lingüística de este conglomerado humano llegado en diferentes momentos y cuyas huellas en los territorios de origen fueron casi borradas por siglos de explotación. A lo anterior se une la complejidad también en el destino, donde se mezclan etnónimos y denominaciones étnicas que les eran atribuidos por los comerciantes negreros, los escribanos y los nuevos "propietarios".

> Las regularidades fundamentales de la composición multiétnica africana en Cuba no pueden determinarse ni por el étnónimo (autodenominación de un etnos o etnia), ni por la *denominación étnica* (nombre que otros le dan a cierto etnos o etnia), pues ambos casos conducen a confusión. En el etnónimo pueden aparecer cientos con una compleja red de transcripciones fonéticas según la lengua europea o africana de referencia, de manera que serían mayoritariamente *exsoetnónimos* tamizados o incluso, transformados por determinadas lenguas no africanas y no el *endoetnonimo* propio (autodenominación de un pueblo en su lengua). En la denominación étnica, más que referirse a un etnos como tal, señala a un grupo de pueblos, bien afines por la cultura, la lengua, el territorio de asentamiento y/o el lugar de embarque hacia América. En este sentido resulta más operativo y funcional iniciar el área de procedencia en África Subsaharana (sic) por la *denominación metaétnica*, la cual constituye el conjunto de representantes de varios etnos relativamente vecinos, los cuales fueron objeto de persecución, captura y venta en cierto punto de embarque común o cercano. Por ello, en las denominaciones metaétnicas predominan los topónimos y los hidrónimos. (Guanche, 1997, pp. 18-19)

Las consideraciones anteriormente señaladas y la puesta en práctica de las denominaciones metaétnicas se aplican a las diferentes maneras de reconocer a los grupos de africanos y su descendencia que muestran características culturales próximas y reconocibles en los agrupamientos, las actividades religiosas y festivas y en las prácticas musicales y danzarías que están vigentes en la población del país. Por ello, incluimos a continuación, de modo sintético, las denominaciones metaétnicas más comunes empleadas en Cuba, tanto en las formas de comunicación popular como en el ámbito académico y artístico:

- Congo. Pertenecientes al área etnolingüística *bantú* comprendida desde el norte del río Congo hasta el sur de Angola. Las fuentes documentales -registros aduanales, empadronamientos de esclavos y archivos parroquiales- indican que fue la población africana más numerosa en Cuba. Su llegada fue continua durante toda la trata esclavista y su presencia, si bien es más significativa en el área centro-occidental de Cuba, se extendió por todo el territorio. Aparecen reunidas bajo el término *congo* denominaciones como *angola*, *bacongo*, *cabinda*, *loango*, *mayombe* y *musundi*, entre otros.

- *Lucumí*. Grupos, también numerosos, con significativa presencia *yoruba*, provenían del área ubicada en la margen oeste del río Níger. En su gran mayoría fueron embarcados por los esclavistas desde la antigua jefatura costera de Ulkamí o Ulkumi, de ahí la denominación. Con el incremento del sistema de plantación azucarera, desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX, su número fue cada vez más alto. Se reconocen entre los *lucumí* las denominaciones *iyesá*, *oyó*, *egguadó*, entre las más extendidas, a las que se suman *edo*, *mupe*, *mosi* y *wari*.[1]
- *Carabalí*. Término empleado para designar a los africanos del territorio comprendido desde el sudeste de Nigeria al actual Camerún, dentro del golfo de Guinea, área que se conoció como Calabar o el viejo Calabar. Fueron identificados así los *efik*, *ibo* o *igbo*, *ekoi*, *ibibio*, *bibi*, entre otros.
- *Arará*. Procedentes del área central y sur del antiguo reino del Dahomey, hoy República de Benin. Fueron vendidos en los mercados de Whydad y Ardrá -entre otros nombres- de los que deriva la categoría metaétnica. En este grupo se reúnen fundamentalmente los *ewe-fon*, *magi*, *cuévano* y *sabalú*.

Se suman a los anteriores una extensa relación en la que aparecen: *mina*, *fanti*, *achanti*, *mandinga*, *gangá*, *macuá y malagasi*, -estos dos últimos procedían del área oriental de África, que como ha sido señalado fue excepcional en el caso cubano-. Además, se produjo el arribo a la Isla de grupos desde la península Ibérica y de otros territorios americanos -continentales e insulares- tras las estancias más o menos prolongadas en estas zonas de africanos de orígenes variados, lo cual suma más dificultades a un trazado etnolingüístico[2].

Frente a un conglomerado tan diverso es necesario subrayar la capacidad de resiliencia de la población procedente de África que, en una ininterrumpida organización y reorganización de su pasado, se reestructuró constantemente, uniéndose al patrimonio de la cultura nacional de Cuba. Asimismo, han de considerarse las etapas en la colonia y la república en las que, desde puntos de vistas diferentes, se ha producido una valoración excluyente -incluso discriminatoria- de sus aportaciones y de sus consecuencias en los procesos de conformación identitaria de la nación.

Lo que Fernando Ortiz y Argeliers León llamaron afronegrismos[3], negroafricanismos, o negrismos, forman parte de un largo y diverso proceso de integración, adecuación histórica,

1 El antropólogo e historiador cubano Rafael López Valdés en un artículo publicado en 1966 titulado "Notas para el estudio etnohistórico de los esclavos lucumí de Cuba", afirmaba que era sorprendente ver asociadas al término *lucumí* 137 denominaciones étnicas diferentes, que incluyen nombres pertenecientes a los pueblos yoruba y a otros no relacionados con este conglomerado, como los *achanti*, *edo*, *fulani*, *hausa*, *ibo*, *malinké* y otros. (p.72-74).

2 Para ampliar este contenido Guanche, J. (1995-1997) "El poblamiento de Cuba: Aspectos etnodemográficos", y los mapas asociados al capítulo 1, en *Instrumentos de la música folclórico- popular de Cuba. Atlas*. 3 vols. (1995-1997). Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cuba (CIDMUC), Editorial de Ciencias Sociales, Ediciones Geo.

3 Fernando Ortiz en el prólogo a su *Glosario de afronegrismos* señala que el vocablo de afronegrismo o negroafricanismo se diferenciaba de la voz africanismo con el interés de establecer la diferencia con esta última que reflejaba a todo lo concerniente a África. Aclaraba que no había titulado el término africanismo en su

creación y recreación, contextualización y cambios de los africanos y sus descendientes como ciudadanos de libre derecho en las sociedades americanas que se iban forjando. Una existencia social impuesta por las formas de dominación llevó a los afrodescendientes a un fenómeno de transculturación constante que transformó los esquemas culturales propios, pero sin dejar de ser profundamente tributarios de África, como expresa Argeliés León:

> Poemas en *lengua bozal* — con fórmulas de rima castellana —o las oraciones y los rezos en *yoruba* o el lenguaje críptico de los *abakuá,* representan toda una escala de incorporaciones de supervivencias africanas [...]. Vírgenes católicas negras y mulatas y santos negros a los cuales se les reza, se les adora, se les pide y se les ofrenda exvotos. Estos pudieran refrescarse con la sangre de un animal y compartir con la ofrenda para un *oricha* o un *vodú* – con el cual se haya sincretizado el santo católico al cual se le hará una ofrenda —que radica en una piedra guardada con todo ritual dentro de una *jícara* o *totuma*. (2001, p. 76)

El impacto ante una nueva realidad halló su expresión posterior en muy diversos ámbitos: la literatura oral; en las prácticas religiosas de la santería cubana de ascendencia yoruba; en el palo monte, enraizado en las ceremonias de los ancestros bantú; en las organizaciones masculinas *abakuá*; en los rezos al santoral católico, en conjunción con ofrendas de animales y prácticas animistas; y en aportaciones lingüísticas, como las palabras *bembé, tumbas*, *rumbas* y *macumbas*, para significar reuniones festivas. Estas y muchas más supervivencias y procesos transculturados se insertaron en un sistema de relaciones vinculado a la organización social, a las instituciones creadas y a las condiciones impuestas por el colonialismo a la población de africana y su descendencia. Esta población no estaba integrada por sujetos pasivos, sino que su condición de agentes activos se expresó, como ha sido señalado anteriormente, no sólo en la asimilación de la cultura y la vida europea y autóctona americana, sino en la recreación de nuevas identidades en los nuevos contextos de llegada.

De las cofradías y los cabildos de nación en Cuba

Una necesaria mirada a la historia colonial de Cuba permite conocer el continuado ascenso de la economía en los siglos XVIII y XIX, que dejaba atrás la condición de la Isla como factoría o territorio de tránsito y se consolidaba como una colonia próspera, sustentada sobre todo en la explotación agropecuaria. Un incremento económico al que se vio unido el de la población peninsular y criolla, el del mestizaje y el de la trata esclavista, que habría de corresponderse con el crecimiento de la producción.

Cada vez más, las extensas explotaciones agrícolas en zonas rurales reunieron mayores cantidades de africanos de diferentes procedencias, que propiciaron en las plantaciones el

glosario porque "esa dicción de preferente significado geográfico no da la idea exacta. Estos vocablos proceden de África, pero no de los pueblos árabes, no de los turcos de Egipto, ni de los *boers* de Transvaal, etc., sino concretamente de los negros de África" (1924, p. XIV).

establecimiento de una compleja trama multiétnica, formada por diversos componentes que se integraron en el etnos cubano. En las zonas urbanas y suburbanas, a medida en que el número de africanos y su descendencia iba creciendo, comenzaron a instituirse formas de agrupamientos impuestas por las autoridades coloniales que le permitían controlar a la población negra y mestiza y así prever posibles movimientos de rebelión. A finales del siglo XVI ya se habían creado en Cuba las primeras *cofradías de negros* vinculadas a las iglesias, y más tarde se fundaron los *cabildos*, que se ajustaba a las legislaciones y a las costumbres de la metrópoli colonial española[4]. En cofradías y cabildos fue agrupada la población africana y su descendencia, según una misma filiación, comunidad étnica, territorio de procedencia, distribución de esclavos o "nación".[5] "La expresión *cabildo de negros* pasó a significar una reunión cualquiera de estos, como también fueron las palabras *tango* y *tumba*". (León, 1974, p. 16)

Las cofradías y cabildos de negros de nación, además de permitir un mayor control sobre la población proveniente de África, propiciaban mecanismos de deculturación encaminados a impedir o dificultar la cohesión interétnica. Sin embargo, también las cofradías y cabildos como asociaciones de ayuda mutua, socorro y protección, contribuyeron a la manumisión de esclavos, resultando medios de resistencia, preservación y reinterpretación de elementos culturales, de ritos, músicas y danzas vinculadas a las creencias religiosas y a la práctica cotidiana. Contribuyeron también a la incorporación de los negros criollos al nuevo medio histórico-social de la Isla, a la vez que resultaba un sector diferenciador en relación con la sociedad circundante. Fueron espacios donde se crearon formas peculiares de estar juntos, donde la propia conciencia social religiosa era un medio de convivir, y donde los ancestros, las deidades y las expresiones primarias animistas se consolidaron como estrategias cohesivas, "recursos para que los poderes estuvieran en situaciones ventajosas para el individuo y para que estuvieran junto al grupo". (León, 1986, p.118)

Los cabildos poseían en su interior una organización jerárquica liderada por un jefe -rey, reina, capataz o capitán- y otros miembros, como tesoreros y abanderados, que desempeñaban funciones precisas, entre las que destacaba la conservación y la difusión de las tradiciones africanas y, sobre todo, la de velar por la preservación de los ritos y las ceremonias religiosas. Las relaciones entre los diferentes cabildos y la pertenencia de sus miembros a las cofradías parroquiales tuvieron una gran incidencia en el proceso de sincretismo religioso en Cuba, entre la religión católica y las religiones africanas, como una evidencia más del proceso de transculturación que ocurría en el país.

> Junto al africano que convergía con los de un mismo *cabildo*, a los cuales se asimilaron otros africanos que iban quedando más aislados, se incorporaron los descendientes de

4 Las cofradías y cabildos de africanos como formas de agrupamiento de la población africana tuvieron su antecedente en España durante el siglo XIV y fueron adecuándose en Cuba a las condiciones coloniales del país. Hacia el último tercio del siglo XVI el Cabildo de La Habana, integrado por autoridades españolas, dispuso que en la procesión del Corpus Christi de 1573 asistieran todos los negros libres que pudiera ayudar en la fiesta, lo cual muestra la temprana presencia de la población africana en la Isla. (Deschamps Chapeaux, 1970)

5 De igual importancia que las cofradías y los cabildos fueron los *palenques* o *quilombos* que constituyeron verdaderos ejemplos de resistencia contra los colonialistas y esclavistas. Destacaron los de Brasil, Colombia y Cuba integrados por africanos, en su gran mayoría de ascendencia bantú, que crearon en áreas rurales espacios donde sobrevivir y reeditar algunas de sus prácticas culturales, lejos de los centros de poder político y económico.

> aquellos, los negros criollos y los mestizos, los cuales adoptaban uno u otro complejo de creencias sin importarles sus ascendencias tribales, pues entre ellos se mezclaban en uniones matrimoniales y en un complejo sistema de dependencia entre *padrinos* y *ahijados*. (León, 1974, p. 17)

Tras la Revolución de Haití (1791-1804) el llamado miedo al negro, y la agudización de las contradicciones entre la colonia cubana y la metrópoli, trajeron consigo una segregación mayor de los cabildos de negros que, poco a poco, fueron relegados hacia áreas marginales, lejos del crecimiento de los núcleos citadinos. Una vez decretada la abolición de la esclavitud, y con el advenimiento de la República en 1902, muchos cabildos desaparecieron y otros se convirtieron en sociedades, hermandades y casas templos. En medio de una continua refuncionalización societaria, algunas de estas entidades conservaron su antigua denominación, donde era común la advocación a un santo católico como Santa Bárbara, San Antonio de Padua y San Roque, a los cuales cual se le rendía culto como figura prominente en la comunidad.

Varios estudios avalan el aporte y significación que tuvieron estas asociaciones en la cultura del país y en particular en lo concerniente a la trasmisión de ceremonias ritual-festivas, cantos, danzas e instrumentos de música. En los pocos cabildos y sociedades que existen, y sobre todo en las casas templo que proliferaron después, se puede observar la conservación y difusión de características generales en la entonación melódica y las relaciones textuales y rítmicas de los cantos, los movimientos danzarios y la organología, vinculados a diferentes religiones y conmemoraciones festivas de antecedente africano. Sin embargo, se aprecian modificaciones, recombinaciones y reconstrucciones expresivas, determinadas por los contactos e hibridaciones culturales, que hacen indiscutiblemente cubanas a todas y cada una de estas prácticas.

Por otro lado, la ubicación de los cabildos y sociedades en las diferentes provincias cubanas, la indagación en fuentes históricas, y la memoria individual y colectiva de los miembros actuales de las comunidades de creyentes y practicantes sobre la procedencia de aquellos que fueron los antiguos integrantes de estas agrupaciones, ha permitido desarrollar el conocimiento de las áreas de presencia y expansión de diversos grupos de afrodescendientes en Cuba.

Entre cabildos, sociedades y casas templo

El mapa que inicia esta sección bajo el título "Agrupamiento de africanos y sus descendientes cubanos" forma parte del contenido cartográfico de la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas* (1995-1997).[6] Este mapa recoge, según sus denominaciones metaétnicas, la distribución territorial por provincias, la información simbólica y las leyendas

6 Participaron en la realización de esta obra un colectivo interdisciplinario formado por musicólogos, antropólogos, ingenieros de sonido y auxiliares de investigación del Departamento de Investigaciones Fundamentales del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) y cartógrafos de Geo-Cuba Cartografía. Se contó con la imprescindible colaboración de cientos de informantes, protagonistas de todas las prácticas musicales recogidas en los dos volúmenes y el cuaderno de mapas. *Instrumentos de la música*

correspondientes a la ubicación de las sociedades y cabildos de africanos y su descendencia de los que se han podido obtener noticias en el siglo XIX. Se incluyen las antiguas áreas de palenques y otras asociaciones que reunieron a este sector de la población cubana como fueron los Batallones de Pardos y Morenos Leales[7]; además se informa sobre las Sociedades de instrucción y recreo de pardos y morenos existentes en el lapso comprendido entre 1878-1895. Esta representación cartográfica pone en evidencia la significativa y numerosa presencia en todo el territorio de estas comunidades de hombre y mujeres traídos de África, que formaron parte del poblamiento y crecimiento demográfico del pueblo cubano y su cultura.

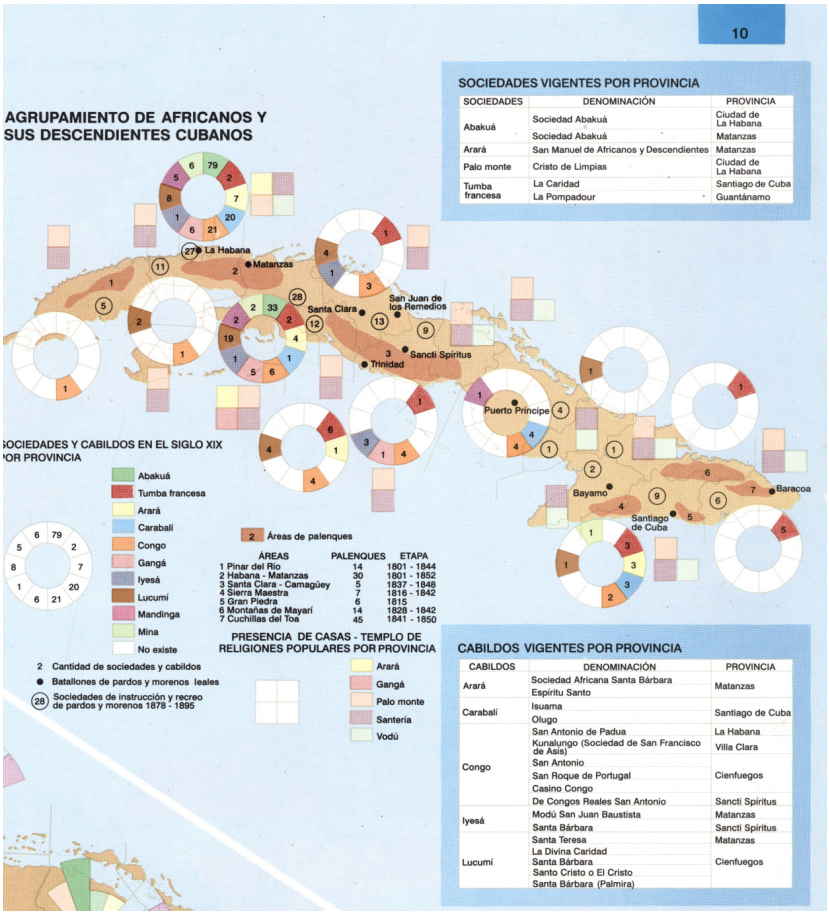


Figura 1. Agrupamiento de africanos y sus descendientes cubanos. *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas* (CIDMUC, 1995, p. 10).

folclórico-popular de Cuba. Atlas (1995-1997) recibió en 1999 la primera mención honorífica en el Premio Robert Stevenson para la Investigación Musicológica en América Latina.

7 Los Batallones de Pardos y Morenos Leales formaron parte de las fuerzas militares que tuvieron a su cargo la defensa de los territorios coloniales españoles. En territorios insulares como Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo desempeñaron un importante papel como defensores de los ataques de corsarios y piratas. La pertenencia a esta organización implicaba para negros y mulatos pequeños privilegios. En el siglo XVIII participaron en importantes contiendas militares, entre ellas la defensa de La Habana frente a las tropas inglesas en 1762. Del seno de sus bandas surgieron destacados músicos negros y mulatos y la organización de varias orquestas de baile muy demandadas por la sociedad colonial. (Deschamps Chapeaux, 1970)

Asimismo, queda indicada en el mapa la ubicación actual por provincias de los ya muy poco numerosos cabildos y sociedades vigentes en Cuba y otros grupos con diferentes niveles de permanencia e influencia en el seno de la cultura cubana, como las relacionadas con los cultos *gangá*, *iyesá*, *dundún* y *Olokum*, ya en desaparición.[8] Se suman a los anteriores las sociedades de *abakuá* o ñáñigos[9] ubicadas en las provincias occidentales de La Habana y Matanzas, que mantienen su vida ritual festiva en asentamientos propios. Aún permanecen las sociedades de tumba francesa[10] en las provincias orientales de Santiago de Cuba, Guantánamo y Holguín; una de ellas, *La Caridad de Oriente*, radicada en Santiago de Cuba, fue declarada por la UNESCO en 2003 como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.[11]

En la actualidad, a diferencia de los pocos cabildos y sociedades existentes, destaca el número y expansión territorial de las *casas templo*, donde se llevan a cabo las ceremonias ritual-festivas de diferentes religiones populares de antecedentes africanos y las actividades musicales y danzarias vinculadas a ellas. En las *casas templo* se materializa la necesidad de "estar juntos": son espacios comunes de convivencia ritual donde la comunidad de creyentes se encuentra cohesionada por la conciencia social religiosa.

Entre las religiones populares, la más extendida y la que sin dudas posee un arraigo creciente en la población del país, es el culto a los *orichas* (deidades o dioses) integrado en el sistema religioso *Ocha-Ifá*. La *Regla de Ocha*, o simplemente *Ocha*, se practica en Cuba con el nombre de santería. Esta religión es la reorganización y readaptación en la Isla de la cosmovisión de los grupos *yoruba -lucumí-* donde elementos propios, así como de otras religiones también procedentes del África, se sincretizaron con la religión católica de dominación[12]. Se produjo así el sincretismo religioso entre el *oricha* y el santo católico.

Esta innegable presencia e influencia de la santería en diversos sectores de la sociedad cubana encuentra una explicación histórica, debido, entre otros factores, al mayor desarrollo alcanzado por la cultura yoruba en África cuando fue sometida a la esclavitud; a la inserción tardía en Cuba de cantidades significativas de individuos pertenecientes a este grupo; y al sincretismo y reorganización que se produjo de sus componentes religiosos fundamentales, es decir, el sistema de adivinación, las creencias y el mundo ritual.

La mitología yoruba y el culto a los *orichas* adoptaron nuevos caracteres en Cuba. El negro africano produjo un complejo fenómeno de sincretismo que dio lugar a una creencia que fusionó

8 Los informantes que se refieren a estos cultos los adscriben o aproximan a las prácticas lucumí. Se encuentran en fase de extinción en unas pocas provincias centro-occidentales.

9 Los grupos masculinos *abakuá* se extendieron por apadrinamiento sucesivos entre los *efi* y *efó*. Las sociedades *abakuá* también se reconocen como juegos, potencias, tierras y partidos en las ciudades de La Habana, Matanzas y Cárdenas, en el occidente del país.

10 Las sociedades de tumba francesa reunieron a la población negra y mulata llegada a Cuba tras la Revolución de Haití. En el seno de estas agrupaciones de "negros franceses" se hibridaron elementos de antecedente africano y europeo, específicamente arará, bantú y francés.

11 Los resultados vertidos cartográficamente muestran la información recogida y analizada hasta 1995, momento de publicación de los mapas que acompañan la obra *Instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba. Atlas* (1995-1997).

12 La santería presenta afinidades con los ritos-ceremonias de los *arará* (*ewe-fon*), los *iyesá* y con el *vodú* haitiano. El palo monte y el espiritismo también se integran a sus prácticas religiosas.

y aglutinó a un gran número de deidades, identificándoles con los santos católicos. Por ejemplo, un proceso de semejanza, equiparación y sincretismo se produjo entre leyendas y atributos de los *orichas Elegguá-Eshú*, *Ochosi*, *Oggún*, *Changó*, *Yemayá*, *Obbatalá*, *Oyá*, *Ochún* y *Babalú Ayé* -por sólo citar unos pocos, entre los más relevantes- y los santos El Niño de Atocha, san Norberto, san Pedro, santa Bárbara, las vírgenes de Regla, de la Candelaria, de la Caridad del Cobre y san Lázaro, respectivamente, dando así a esta religión una cualidad nacional. Todos son *orichas -santos*, a los que se les rinde culto en Cuba con intercambios y nuevas formas de conductas, denotando así la continuidad cultural del africano y el dinamismo con que se produjo la interacción con otros componentes étnicos, religiosos y culturales en el país. (Eli, 2010)

En las viviendas de los religiosos o santeros -las *casas templo* (*ilé-ocha*)- se llevan a cabo las ceremonias de culto a los *orichas*; la presentación de nuevos iniciados (*iyawo*) por parte de sus padrinos (*babalocha*) y madrinas (*iyalocha*); la conmemoración de la fecha de iniciación o cumpleaños de santo y las ofrendas a la deidad principal de la casa templo, a las que hay de alegrar y satisfacer con ceremonias festivas. Un tributo pedido por el *oricha* y las ceremonias funerarias pueden ser ocasiones para "celebrar un toque" o para "dar un tambor".

La fiesta y el rito en la *casa templo*

La fiesta es el ámbito de convivencia entre los santos y los creyentes, y demuestra la devoción hacia ellos, a la vez que propicia la plenitud espiritual de la comunidad religiosa ligada a la noción de familia, que involucra a los padrinos y los ahijados con un origen en un antepasado común que reúne a los vivos y a los muertos. La fiesta se erige como el espacio participativo por excelencia, donde se produce la transmisión y continuidad de la memoria colectiva como una forma de identificación con elementos culturales procedentes de África, integrados a la cultura cubana.

> En la santería un buen número de rezos, ofrendas y ceremonias rituales y festivas están unidos indisolublemente a la música por medio de la interpretación de cantos e instrumentos y también por intermedio de las danzas. La música y la danza constituyen elementos esenciales de integración funcional en el ámbito religioso. Antes de comenzar la fiesta se realiza un toque ritual llamado *oru* -ciclo de cantos y toques invocatorios dedicados a las deidades con un orden predeterminado-, situándose los tocadores y cantadores frente al altar del *igbodú*.[13] Una vez concluido el *oru*, se ubican en el área de la vivienda donde transcurrirá la celebración; en el sitio escogido, se colocan al fondo y frente a ellos los asistentes, para propiciar una mejor comunicación entre todos. Los toques, los cantos y la danza establecen la comunicación con las deidades, celebran su presencia, se intercambia con ellos y se alcanza la catarsis simbólica en los momentos de posesión o trance. (Eli, 2010, pp. 177-178)

13 El *igbodú* es la habitación donde se hallan las representaciones de los *orichas* y es el espacio de la *casa templo* de mayor significado y función ritual.

En la música ritual y ritual-festiva de la santería cubana se aprecian grados de similitud y afinidad con la de los pueblos de origen. Se conservan modelos en la construcción y en la interpretación de los instrumentos de música, los toques, los cantos, la lengua empleada en rezos y cantos, y también en la danza, que permiten identificar la procedencia *yoruba*. Además, varias tipologías de agrupaciones instrumentales acompañan los cantos y bailes de la santería: los tambores *batá*, los güiros, *abwe* o *chequeré*, y los tambores de *bembé* son los más utilizados por los creyentes, siendo los tambores *batá* los de mayor reconocimiento y respeto ritual.

Los tambores *batá* son bimembranófonos con forma de reloj de arena, que se interpretan en conjunto de tres. Sus nombres más generalizados son *iyá*, *itótele* y *okónkolo*, del grave al agudo, con variantes terminológicas y fonéticas de estas palabras de origen africano entre los practicantes. Esa denominación convive con palabras castellanas; por ejemplo, caja o mayor para el grave, y segundo al aludir al *itótele*. Al conjunto le acompaña un *atcheré* -sonaja- en manos del cantador. El conjunto de güiros, *agbe* o *chequeré* lo forman tres idiófonos hechos de un güiro o calabazo hueco, forrado con un tejido en forma de red. Son nombrados del grave al agudo como caja, mula o cachimbo, con variantes locales, pero siempre en castellano. A los güiros se une otro idiófono de hierro percutido conocido por *agogó*, y se suman entre una a tres tumbadoras o congas cubanas -lo cual pone en evidencia la hibridez o mestizaje en esta agrupación instrumental y los cantos que acompaña-. Bajo la denominación de tambores de *bembé* se halla una notable diversidad de instrumentos con morfologías y terminologías que denotan las reminiscencias africanas y las resignificaciones en Cuba, sobre todo en el uso casi generalizado de nombres como caja, salidor, repicador para referirse a los tambores.

En muchas oportunidades es el conjunto de tres tumbadoras las utilizadas para las fiestas y se llega a traducir en sus parches el ritmo "parlante" que permitirá la comunicación con las deidades. Estos membranófonos son muy conocidos nacional e internacionalmente, y se les identifica con varias expresiones de la música popular de Cuba y de otros países.

De manera general puede observarse en la práctica instrumental asociada a la santería una clara convivencia entre morfologías y tipologías de instrumentos que muestran sus orígenes en África, con terminologías híbridas donde la función musical que realizan los instrumentos en el conjunto como salir, improvisar, repicar se erigen como denominaciones comunes en la práctica musical.

En lo concerniente a los cantos, se conservan un buen número de ellos que aluden a los *orichas* y a su mitología; aunque la oralidad inherente a la trasmisión de la tradición ha traído consigo la pérdida de muchos de ellos, que quedaron conservados en la memoria de practicantes ya desaparecidos. Los *orichas* tienen toques y cantos en lengua yoruba que les identifican y caracterizan. De estas individualidades se derivan diferentes combinaciones rítmicas y diversas formas de comportamiento vocal y gestual, donde la alternancia solo-coro es una de sus características expresivas más evidente. El cantador (*akpwón o gallo*) suele comenzar generalmente en un registro agudo y los instrumentos se incorporan de manera simultánea o escalonada, de acuerdo con el toque característico para el *oricha*; el coro de creyentes "entra" sin preocuparse por registro alguno y suele irse ajustando de manera empírica al registro del cantador.

La conjunción del plano instrumental con el canto es capaz de promover y detener la danza y de estimular los estados de posesión de los creyentes. Durante el toque, la interpretación va

alcanzando una rapidez progresiva. Cuando se manifiesta entre algunos santeros o "hijos de santo" el proceso conduce a la posesión o trance[14]. En este momento, tocadores y cantadores incrementan la velocidad del tempo y propician el estado de éxtasis en que entran los creyentes. Se acude a modelos o patrones de improvisación establecidos por la tradición, pero no exentos a paulatinos procesos de variabilidad con improvisaciones entre los tocadores más jóvenes que inclinan los toques hacia modelos propios de la rumba cubana. Tales modificaciones en la agógica se presentan de manera espontánea y participan de un código determinado por la propia práctica ritual. (Eli, 2010)

Conclusiones

Los valores culturales de los pueblos africanos viven transformados hoy en Cuba, pero no solo en sus descendientes sino en el conjunto de la población que, más allá de sus cruces genéticos, ha asumido estos aportes y los ha integrado como una parte indisoluble de la cultura nacional.

Los espacios rituales y festivos que se desarrollaron, en un primer momento, en los *cabildos de nación* coloniales, y en su ulterior presencia y transformación en las *casas templo* de la sociedad cubana, se muestran con diferentes niveles de organización, participación social y expansión territorial. Aquí, el ámbito recorrido en supervivencias, experiencias y préstamos por los toques, cantos y danzas, principalmente de la santería cubana, ha estado protagonizado por la población de Cuba en contextos sociales diversos, y alcanza todo el territorio nacional. La santería es en la actualidad un fenómeno transnacional. Su expansión y difusión rebasa las fronteras de Cuba y alcanza varios países del continente americano y europeo. Su propagación ha aumentado a partir del último tercio del pasado siglo debido a la intensidad de los movimientos migratorios a nivel global, y circula en los nuevos espacios de las redes sociales de intercambios. Las huellas africanas del pasado y la santería cubana gestada en Cuba siguen sufriendo transculturaciones sucesivas en contextos diferentes que abren otros y apasionantes caminos a las nuevas pesquisas.

Bibliografía

- Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (1995-1997) *Instrumentos de la música folclórico.popular de Cuba. Atlas,* 3 vols. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, Ediciones Geo.
- Deschamps Chapeaux, P. (1970). *El negro en la economía habanera del siglo XIX*. La Habana: Ediciones UNEAC.
- Eli, V. (2010). Fiesta y música en la santería cubana. En A. Recasens Barberá, Ch. Spencer Espinosa (Eds.), *A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro*

14 Un poseso es una persona que recibe a un *oricha* en su cuerpo. Durante el estado de posesión realiza una gestualidad corporal que se relacionan con las características o atributos de esa deidad: puede danzar, cantar y dialogar con los asistentes simbolizando las expresiones propias del *oricha* o santo.

iberoamericano (pp. 173-180). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Exterior, Ediciones Akal, S.A.

- Guanche, J.
  - (1992). Etnicidad cubana y seres míticos populares, *Oralidad*, 4, 58-66.
  - (1995-1997). El poblamiento de Cuba: Aspectos etnodemográficos. En V. Eli Rodríguez, A.V. Casanova Oliva, J. Guanche Pérez, Z. Ramos Venereo, C.M. Sáenz Coopat, L. D. Vilar Álvarez y M. E. Vinueza González, *Instrumentos de la música folclórico popular de Cuba. Atlas*. vol. 1, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, Ediciones Geo.
- León, A.
  - (1972). *Del canto y el tiempo*. La Habana: Pueblo y Educación.
  - (1986). Continuidad cultural del africano en América, *Anales del Caribe* (6), 115-130.
  - (2001). Cómo las supervivencias africanas contribuyen a la identificación del hombre americano. En *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*. La Habana: Fuente Viva.
- López Valdés R. (1966). Notas para el estudio etnohistórico de los esclavos lucumí de Cuba, *Anales del Caribe*, 6, 72-74.
- Moreno Fraginals, M. (1990). En torno a la identidad cultural en el Carie insular. En L. Menéndez (Ed.), *Estudios afrocubanos* (pp. 141-142). La Habana: Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana.
- Ortiz, F.
  - (1924). *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Imprenta El Siglo XX.
  - (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

25. Remix/Skirt & Blouse: A Compositional Technique used by Ghanaian Choral Art Music Composers

Joshua A. Amuah
University of Ghana-Legon.

Abstract

This paper surveys the inclination for "remix/skirt & blouse"[1] as a compositional technique among some Ghanaian choral art music composers. This compositional style basically explores an existing tune, and transforms or remodels it to heighten interest to its audiences and to improve its meaningfulness. This chapter analyzes this compositional technique utilized by a group of composers in arriving at their final works. A selection of representative works of six Ghanaian composers were analyzed to illustrate how they have explored existing popular tunes to generate new proposal through lyrics and music.

1 A term that Ghanaian younger generation composers has coined.

Besides, the contents are complemented with information collected through interviews to these composers and to the audience, in order to determine the reception of such works.

We argue that the "remix/skirt & blouse" technique has not only updated the *stock* of existing compositional techniques used by up and coming composers, but has also generated interest on listeners on the new repertoire and in the possibilities on the use of such technique.

Keywords: Remix/skirt & blouse, choral music, compositional techniques, popular music.

Introduction

In contemporary Ghana, you can hardly listen to choral compositions without noticing the artistic mix of use of two or more Ghanaian languages with English or French. In some of these compositions, sections of music are composed and sung in a Ghanaian language, and in other parts, there is a mix of two or more languages (Amuah, 2018, p. 1). In a similar fashion, pre-existing popular tunes of late, as Agawu (1984), indicates, are transformed and performed by younger generations of composers in most concerts. In this respect, this paper addresses the following research questions:

- What exactly is the nature of the selected popular tunes?
- How have they been transformed using the "remix/skirt & blouse"?
- Why have composers of late resorted to such a compositional style?
- What exactly is this style and what is the correlation with "remix/skirt & blouse"?

Therefore, it is here examined the nature of the pre-existing popular tunes, and how they have been transformed. Six composer who have used this musical practice will be analysed, through one work of each one: They are: Samuel Asare Bediako (*Yebeyi Wo din ayƐ*), Kras Arthur (*M'aseda yE Wo dea*), George Mensah Essilfie (*Ayaresa tumi*) Newlove Annan (*M'akoma AhyƐ ma*), Ohene Adu Nti, (When I remember) and James Armaah (*Ayeyi Wura*).

1. Methodology

For this paper, the data was obtained from bibliographical sources, in order to identify "remix/skirt & blouse"[2] compositions and materials, and obtain information from scholars of Ghana and abroad and from choral compositions whose authors are young Ghanaian composers of choral music. Besides, some of the songs were collected directly from the composers. Also, interviews were made to the composers and to a certain range of audience in order to determine the reasons that have resorted to this compositional style, and the perception and reception respectively (The audience were composed of elderly men and women, the youth, and pastors).

2 *Skirt and Blouse*, in its origins, is a way of dressing among Ghanaian women where the fabric of the top (blouse) is different in color from the down (skirt). Also, it is also a term associated with Politics in Ghana, where a voter chooses the presidential candidate of one party and a parliamentary candidate of another party during the same election period.

As said, in this work, six choral works that are "remixed/skirt & bloused" are analyzed, to determine how they have been done. The basis adopted for this study is both musical and textual: the basic structural framework of the song and the application of additional text.

2. The Concept of "Remix/Skirt & Blouse"

Schwartz and Godfrey (1993), claim that "after 1945 the search beyond Western art music intensified, and among the most important participants were those whose music was shaped both by Western practice and by their own non-Western roots" (p.196). Similarly, Lwanga (2013, p. 91) observes that "twenty-first century African art music composers are preoccupied with the search for new musical idioms". Through experimenting with their indigenous and Western musical idioms, they have created a contemporary music aesthetic that does not subscribe to either territorial boundary. They have quenched their thirst for new sonorities through immersion in field research, which has led to the expansion of their creative approach to the composition of art music. The aftermath of this is the "remix/skirt & blouse" that Amuah (2014, p. 87) identifies in his typology of choral music of Ghana as follows:

> The "remix" has two types: "Short form" and the "Extended form". In the "Short form" type, the composers have mostly used a theme and variation and descant against melody as the form. Most of the songs in this category usually consist of an eight to twenty bar introduction of the composer's own creation based on an pre-existing Popular/Gospel music. A re-arrangement/harmonization of the existing music in a four-part harmony, and maybe a creation of a descant part to the melody results in a piece with an A:B:C form or A:B or A:B:B1 form.[3]

In the "Extended form" type, the existing song is arranged into a large scale anthem of several measures that introduce the song with an aria or duet and making use of combination of varied choirs[4]. Nketia (1964, p. 36) had already declared that "these new idioms of music are of course not meant to replace traditional music which we believe has still a vital place in social life, but to supplement it to co-exist with it as different forms of music for different kinds of situations". Truly, the "remix/skirt & blouse" has nevertheless come to replace the old existing forms but to run concurrently with them, and to be used as and when the needs arise.

3 Here, in what I called the "Popular/Gospel-Choral Model" the material is received from existing Popular/Gospel music. It is closely related to the "Traditional Model" (identified by Nketia, 1964). The "Traditional Model" uses traditional (music) material as a pre-compositional resource, while the "Popular/Gospel model" uses an existing Popular/Gospel, or Classical music material as the precompositional resource.

4 SATB,TTBB,SSA or SAA. (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

3. Theoretical Framework

This paper hinges on the theories of hybridity and mixture. The theory of hybridity comes from the perspectives of Weiss (2014), Bhabha (2004) and Kapchan and Strong (1999); and the theory of mixture form Stewart (2011). My inclination for the choice of these theories aims at understanding the integration of two or more short choral pieces to constitute one meaningful song or to create additions to an existing tune to present it more understandable and appealing to audiences. In this regard Weiss (2014, p. 510) posits that:

> In the simplest sense, hybridity is a mixing or crossing of previously separate elements. Hybridity continues to be a contested term among humanities scholars because of its origins in the biological sciences and its problematic associations with race. However, it is generally preferred over terms, such as "creolization" or "acculturation," to refer to the mixing that occurs in the context of contact between previously separate cultures, such as the colonial encounter, because it avoids the implication of hierarchy. Cultural hybridity can challenge colonial ideology and express postcolonial consciousness through an assertion of cultural differences without hierarchy. Hybridity asserts a more complicated, uncertain world than can be contained through colonial authority

Besides, (Bhabha 2004) theorizes that "hybridity is particularly productive in the public sphere because of its ambiguity; it can be interpreted in multiple ways. Colonial authority is threatened by this uncertain, open question posed by hybridity" (p. 26). As an example, the use of Amu's *yƐn Ara Asase Ni* in the context of the farewell event for the colonial governor illustrates this transcultural mixing: for some people, the sound of indigenous children singing in their own languages in four-part harmony might evoke the success of the colonial project. For others, the syncopation and Pan-African text demonstrates the incompleteness of this project, and the potential for subverting the "truth" of the superiority of European culture that colonizers sought to impose (Terpenning 2016).

On the other hand, Kapchan and Strong (1999) consider the "nature, value, limitations, and dangers of hybridity as both an analytic model and a social practice" (p. 239). In this sense, Kapchan and Strong further define hybrid as "a person produced by the blending of two diverse cultures or tradition" (p. 240). They provide examples of hybridization such as syncretism in Vodun Haitian religious practices. Hybridity here is referred to the merging of two or more varying cultures. Such has been the case with choral music in Ghana, where the blend of two or more songs creates a hybridization.

Stewart (2011, p. 50) postulates several words for mixture. He further defines hybridity as the merging of different elements or systems to form one thing. He further theorizes that hybridity is "now largely synonymous with mixture" (p. 50) which he defines as the "most generic term for blending of distinctive elements in any sphere" (*ibid*.). The mixture in respect to choral music (as Stewart postulates) is merging of two or three different songs to create a single song.

4. Ghanaian Choral Compositional Styles

A generation map reveals four generations of Ghanaian choral music composers. Prominent composers among each generation are as follows: the first consists mainly of Ephraim Amu and Isaac Daniel Riverson; the second generation comprises J.H. Kwabena Nketia and Atta Annan Mensah, while the third generation includes Kenn Kafui and George W.K. Dor; in the fourth generation, there are Samuel Asare Bediako and Newlove Annan.[5] In this regard, Agawu (1984, p. 51) rightly observes:

> One of the strongest influences on the development of most Ghanaian "classical" composers is the Christian church. […] Most composers get their early training by learning to play hymns on church organs so that they can accompany some of the singing during church services. This activity provides a useful outlet for the creative expression in a written, as opposed to an oral tradition. Amu [and his contemporaries] who were brought up within the tradition of the church, and although he later rejected this tradition outwardly, the Christian hymn exerted a strong influence on his music.

In addition, there was a closer inclination of the first generation to the Wesleyan and the Basel churches either as choirmasters or as organists, since the Europeans introduced hymn singing. This favored the use of western idioms they were familiar with in their style of compositions because they practiced the art of accompanying in the church. Their compositions were initially hymn style, until Ephraim Amu and Gaddiel Acquaah broke the monotony of Western style hymn compositions and translated some hymns to local languages such as Fante and Twi. In support of this Amuah (2012, p. 46) writes:

> With the Basel and the Methodist Missionaries' acceptance of vernacular languages as part of their worship, composers began to make efforts in exhibiting their prowess in writing, using the local language. Accordingly, composers such as Gaddiel R. Acquaah translated a number of hymns from the English language to Fante, and also wrote Fante hymns for the *Christian Asɔr Ndwom* (the Fante version of the Methodist Hymn Book). Likewise, Ephraim Amu translated English hymns into the Ewe and Twi languages, prior to composing his own pieces in a western vein.

This has been the reason why the Basel and Wesleyan Missions compelled composers to use local languages in cognizance with tonal inflections of the language for their choral music. Turkson (1973, pp. 1-13) indicates that "African Christian musical compositions appeared very early in the history of Christianity in Ghana. It is probable that the earliest compositions were parodies of African songs". Around 1835, the Wesleyan missionaries encouraged the adaptation

5 All four with their contemporaries composers.

of Fante musical forms such as *adenkum*[6] and *adzewa to* the words of hymns and scripture Turkson (Turkson, 1973, p. 5-6). Rev. Gaddiel R. Acquaah, for example, parodied the Fante national song, *Ɔsahen eyi hɛn efir mbusu mu* (the warriorking has delivered us from evil) into what has now become the popular Akan Christian classical piece, *Ɔsabarima* (Warrior) (Bannerman 2002). By 1899, the singing bands founded by Rev. J.B. Anaman spread throughout most costal places where songs were composed locally. There is also a collection of hymns made by Rev. Anaman between 1893 and 1899 that included *Tsetse Mfantse Ndwom* (Ancient Fante Songs) and *Nananom* (grandparents/ancestors). In the *Tsetse Mfantse Ndwom*, there was a popular song entitled *Bɔ Me Nantsew* (Lead me on) which is still sung by church groups but with several arrangements made by some of the early as well as present-day Ghanaian composers (Boateng 1976).

Related to the different "styles" used on the early compositions, Andoh (2011) declared that "in the preface to volume one of *Amu Choral Works*, Amu states that his choral compositions are of two types: those which take the Western or European form, and those which take the African or the Ghanaian form" (274). Besides, Riverson had a style more likely to the composition types he was used to the Western-hymn compose. He was more homophonic in style, and this style did not change with his studies at the Trinity College of Music. Riverson had also studied the songs of the Akan people to the extent of arranging some of these for choirs but it appears he did not translate the results of these researches into all of his compositions (Andoh 2011).

In the second generation, the practices that prevailed in the Methodist and the Evangelical Presbyterian churches were an upgrade of what Amu, Riverson, and Acquaah had initiated. Composers wrote in a similar fashion. For instance, this is the case of Walter Blege, he wrote the opera *Kristo* using local themes and texts. On this issue Agawu (2003, p. 11) confirms:

> Ambitious musico-dramatic experiments are also part of the church's musical history. Walter Blege, an educationist and prominent musician in the Evangelical Presbyterian Church, has composed a fulllength opera entitled *Kristo*. The plot describes the first arrival of missionaries in Eweland, their battles with African Christianity that blends in equal measure African and European elements.

As well, in the 2nd generation, the orientation to explore further on the use of traditional elements came to stay: Nayo's effort is seen in his work *Mazu Atime* Ɖiɖe (I would become an ant inhabitant in a tree), Ndɔ's *Ku ya Me Veam o* (It is not death which bothers me), and Aggor's *Mido Gbe ɖa Manɔ Agbe Loo* (Pray that I live), (Agordoh 2011).

On the other hand, in the 3rd generation, the compositional trend did not deviate from the second one. The use of traditional elements in choral compositions was very dominant, especially among Badu, Dor and Kafui. They explored *asafo* elements, proverbs, time lines of musical

6 *Adenkum* and *adzewa* are a traditional musical genres performed by the Akan. They are accompanied by a gourd stamping tube of the same name. The music and dance of this musical type are also known as *adenkum* or *adzewa*. Both are predominantly female bands.

types as well as hocket techniques in their compositions: Whilst Badu used vocal performance practices and themes in *asafo* in his *Woana na ɔnye wo sɛ*; Dor utilized *gabada used* time lines in his *GbɔgbɔmenuwO* and proverbial and philosophical themes from his *Đokuibɔbɔ nyo* and *Agbemavɔ menyam' mielɛ* (Amuah 2012); Kafui resorted to the use of hocket techniques in his *Mida akpe na Mawu* and *DzidzɔM*. They never dispensed compositions as it was the case in the first and second generations.

Finally, in the fourth generation, new styles of composition such as the "code switching" and "remix/skirt and blouse" (in addition to the existing ones) emerged. In the code switching, multiple languages are explored in a composition whilst existing tunes are usually tampered with in the "remix/skirt & blouse". Six composers who have been exponents of this style are considered here for the analysis.

5. Analysis of Selected Songs

As said, the basis adopted for this study is both musical and textual: the basic structural framework of the song and the application of additional text. It is within this limitation that form and structure as well as the texture may be successfully studied. Besides -as indicated earlier-, one song from each composers will be explored in this study.

5.1. *Yebeyi Wodin Ayɛ*(We Will Praise Your Name), by Samuel Asare Bediako

Samuel Asare-Bediako is a son of Mr. Christian Asare Bediako and Mrs. Rose AsareBediako. He had his Diploma in Music Education at the National Academy of Music, Winneba in 1986; the B.A (Music) at the University of Cape-Coast in 1997; and a Diploma in Social Service at Toronto Medix School in 2006. Currently, he resides in Toronto, Canada.

The song *Yebeyi Wodin Ayɛ* is a combination of the two existing Pentecostal songs whose original composers are not known.

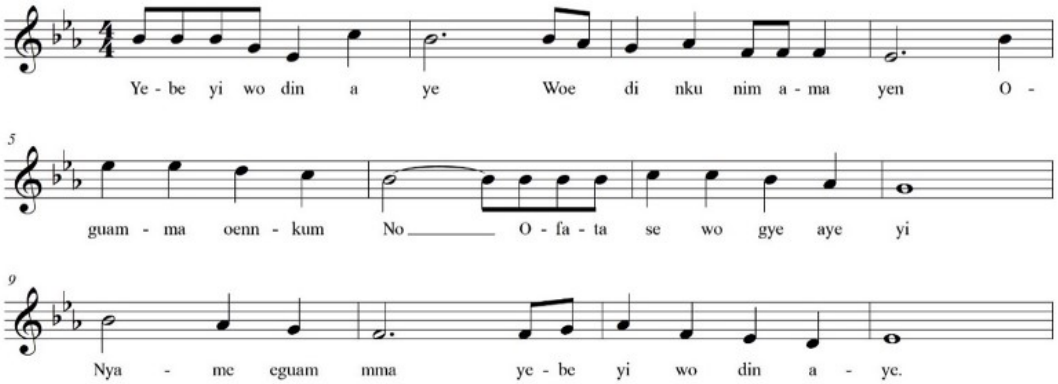


Figure 1. *Yebeyi Wodin AyE* original song[7]

7 All Musical transcriptions by the author.



Figure 2. *Aseda yE Onyame Ne dea* original song.[8]

They are usually performed in church or at church gatherings during the early stages of church service to offer praise and thanksgiving to God. The songs have been adopted by almost all orthodox churches so they are usually sung by the Praises and Worship teams. In the remix, Asare Bediako creates six sections through the combination of two songs which carry together a clear meaning and idea: he introduces a new material as a preamble to the existing tunes -also, the first and second sections are completely new materials in melodic structure and text-; the third section, which has fragments of preexisting songs, is a two part song, an imitation among bass and soprano; the fourth section is a continuation of the preexisting song to end its original form but this time in four part- harmony; the fifth and sixth sections, of the second song, refers to thanksgiving to God complementing the preexisting tunes.

The remix has been done by a combination of the two songs *Yebeyi Wodin Ayɛ* and *Aseda yɛ Onyame Ne dea* devoting the first four sections to *Yebeyi wo din aye* and the last two sections to *Aseda yɛ Onyame ne dea*. The melodies together offer a perfect meaning and present the composition a bit lengthier.

Related to the text, Asare Bediako introduces his own creation *Agya e W'ayɛ bi ama me* (Father, you have made an impact on me), to add to *yebeyi Wo din* ayɛ, in order to create a meaningful statement so in the original source, the act to praise the name of the Lord was not indicated, in this manner Asare Bediako precedes the song with the verse *Agya e W'ayɛ bi ama me* (Father, you have made an impact on me), deserving praises.

The result of the "remix/skirt & blouse" is as follows:

8 The text and a free translation are in appendix 1.



Figure3. *Yebeyi Wodin AyE*, final version.

5.2. *M'aseda yɛ Wo dea* (My Appreciation Belongs to You), by Kras Arthur

Kras Arthur hails from Apam in the Central Region of Ghana. He holds a Master of Philosophy degree in Music Theory and Composition from University of Cape Coast; and he currently teaches at the Methodist University College, Dansoman. He has written a number of choral works which has been performed throughout Ghana and beyond (see Esson, 2013).

In *M'aseda yɛ Wo dea*, Kras Arthur builds on the existing popular tune *Da N'ase* (Thank Him), introducing the original piece with three sections of his own creation, and modifying the existing tune. The variation Kras brings is likened to hymn tunes. Hevesi (2015) describes these variations: "the comparison of the specific texts of hymns shows that certain poetical-rhetorical features (like the number of strophes) are prone to change in a given edition or manuscript not only within one denomination, but even within the same congregation" (p. 6). Kras further uses compound duple as the time signature of his creation for all the three sections that precede the song replacing simple quadruple time signature of the preexisting tune. The import of the text

from the existing song and the original all boils down to thanksgiving to God for wonderful gestures shown to him and his family. The original form is ternary preceded with three more sections A,B,C. The "A" and "B" sections are new creations of the composer, and the "C" is the existing tune. Two reasons account for this action: to present the song a bit lengthier; and to make the text more complete in meaning.



Figure 3. Melody of the existing tune of Da N'ase.[9]

5.3. *M'akoma Ahyɛ Ma* (My heart is filled up), by Newlove Annan

Newlove had his secondary education at Achimota School. Later, he continued at the University of Ghana and travelled to America to accomplish a dual Masters program.

Currently, Annan is pursuing a Ph.D in Ethnomusicology at the Department of Music, University of Ghana, Legon.

M'akoma Ahyɛ ma (My heart is filled up) [10] is a mixture of Mozart's Lacrimossa, Bach's Air on G, and two Ghanaian devotional song: *M'akoma ahyɛ ma* and O*! me kra sɔre yi Ewuradze ayɛw,* that are usually performed in the Pentecostal churches. In this song Newlove Annan, writes three major sections: Baritone solo and piano; Soprano, Alto, Tenor and Bass (S.A.T.B); and 1st Tenor, 2nd Tenor, 1st Bass and 2nd Bass (T.T.B.B).

M'akoma ahyɛ ma, is a 151-bar piece, and opens with an 11-bar piano introduction followed by a baritone solo and piano from bar 15 until bar 69. The baritone solo applies the text of *M'akoma ahyɛ* to the Lacrimossa and Bach's Air on G. The TTBB starts from bar 70 until bar 101. Full SATB enters from the last beat of bar 111 using the text of a second local devotional piece until the end of the piece.

5.4. *Ayaresa Tumi* (Healing Power), by George Mensah Essilfie

George Mensah Essilfie is currently a doctoral candidate at the University of Kentucky, Lexington, KY at the USA. He holds degrees in Music Education from University of Education, Winneba, Ghana; and the Church Music (Lutheran Theological Seminary, Bexley- Columbus, Ohio). He founded the Winneba Youth Choir, and he also became the music director for the Osagyefo Theatre Company, Luton, UK. In 1994, he won the '*World Peace Prayer Society*

9 The lyrics and translation are in Appendix II

10 The text and its translation are in Appendix III.

songwriting contest, organized by World Peace Prayer Society in conjunction with the United Nationsm.

Ayaresa tumi was arranged by George Mensah Essilfie out of an existing Pentecostal song. Here, Essilfie adds two more sections to the original binary form. He precedes the original song with its music with his own composition. Besides, a 15-bar creation to situate the text of the original version firmly on the idea that there is healing power in the hands of God. In the first section Mensah Essilfie states:

Twi Text	English Translation
Ayar'sa tumi nyina kura Wo nsam'	You hold all the power to healing
Ayar'sa tumi nyina kura Wo nsam'	You hold all the power to healing
Ayar'sa tumi nyina kura Wo nsam'	You hold all the power to healing
Ayar'sa tumi nyina kura Wo nsam'	You hold all the power to healing
Yesu ie sam' yareɛ na metumi asom Wo yie	Jesus heal me so that I can worship you better
Agyenkwa brɛfo e, Agyenkwa brɛfoe	Humble Saviour, Humble Saviour
Agyenkwa brɛfo e, Agyenkwa brɛfoe	Humble Saviour, Humble Saviour
Sam' yareɛna metumi asom Wo yie	Heal me so that I can worship you better

In this way Essilfie transforms the existing tune into a chorus of the song, and creates a third section that is a descant to the existing melody. The form of the song therefore is A:B:B1, where A: the new creation by Mensah Essilfie; B: The existing tune; and B1: A descant to the existing melody.

The text of the existing song is as follows:

Twi Text	English Translation
Sam yareɛma me ho ntɔ me medi w'akyi daa	Heal me to be free from ailment, I will follow you always.
Mame meho ntɔ me ; M'adi W'akyi daa	Free me from ailment I will follow you always
Sɛ meho to me a mɛbɔ Wo din akyerɛ aman	If you make me free from ailment I exalt your name to all nations
Sam' yareɛma me ho ntɔ me medi w'akyi daa	Heal me to be free from ailment, I will follow you always

We can observe all these features in the following score:



Figure 4. Full score *Ayaresa Tumi*.

The song concludes with the same text and the same tune but with a descant to be sung by Soprano, whilst Alto Tenor and Bass take the melody.



Figure 5. Descant *Ayaresa Tumi*.

In response to my questions about why the composers adds materials to the original song Mensah Essilfie answered me that, in this case, there are three reasons: the original song is short to be fully enjoyed; the text is deficient in transmitting what God is capable of doing regarding to healing: to heighten interest among audiences and singers.

5.5. When I Remember, by Ohene Adu Nti

Ohene Adu Nti was trained at the Department of Music, University of Education, Winneba. He was a co-founder of *Tema Youth Choir*. Ohene Adu Nti has composed a number of songs that are regularly performed by the choir, exponent of remix technique. He currently lives in London.

In *When I remember*, Ohene Adu Nti creates an opening section to the existing song to complete it in text and form, because, in the view of the composer, the original text does not give a meaningful expression of Gods´s actions. So to the original:

> When I remember what the Lord has done
> I will never go back anymore
> When I remember what the Lord has done
> I will never go back anymore
> No, no, no, no, no, no,
> I will never go back anymore.
> No, no, no, no, no, no,
> I will never go back anymore.

Adu Nti precedes with:

I was still a sinner when my Jesus took me in
He washed my sins and cleansed me and made me white as snow
I was blind but now I see
I was lost but now I am found
Oh yes my Lord has done so much for me.



Figure 6. Final version, *When I remember*.

5.6. *Ayeyi Wura* (The Owner of Praise), by James Varrick Armaah

Varrick Armaah is graduated from the University of Ghana, Legon. He currently teaches courses related to Theory and Composition, Piano and Choral music at the Department of Music, University of Education, Winneba. This composer is the founder and the Executive Director of the *Harmonious Chorale*, a model choral group which has won a couple of international awards in Choral Music.

The arrangement of *Ayeyi Wura* (The Lord of Praise) was done from an existing Pentecostal song. As in the previous case, Varrick crates a new musical introduction with its own lyrics that precedes the song. With these words the composer aims to make the song complete, more meaningful and expressive:

Here is the original text:

Twi Text	English Translations
Ayeyi Wura, ayeyi wura	The Owner of Praise the Owner of Praise
Yeyi W'ayyɛ yɛbɛda W'ase	We praise you, we will thank you
Ayeyi Wura, ayeyi wura	The Owner of Praise the Owner of Praise
Yeyi W'ayɛ, yɛbɛda W'ase	We praise you, we will thank you

Which Varrick introduce with:

Twi Text	English Translations
Woama menyi agye, Woama moho atɔm'	You have made me happy and have set me free.
Munnhun dzea menyɛ munnhun dza mennka	I don't know how to express it
Me annka mennsɛ bi Woama masɛ bi	I have not been counted worthy of anything better
Ayeyi Wurae yeyi W'ayɛ yɛ beda W'ase	The owner of praise, we praise you we will thank you

The melody is presented as follows:

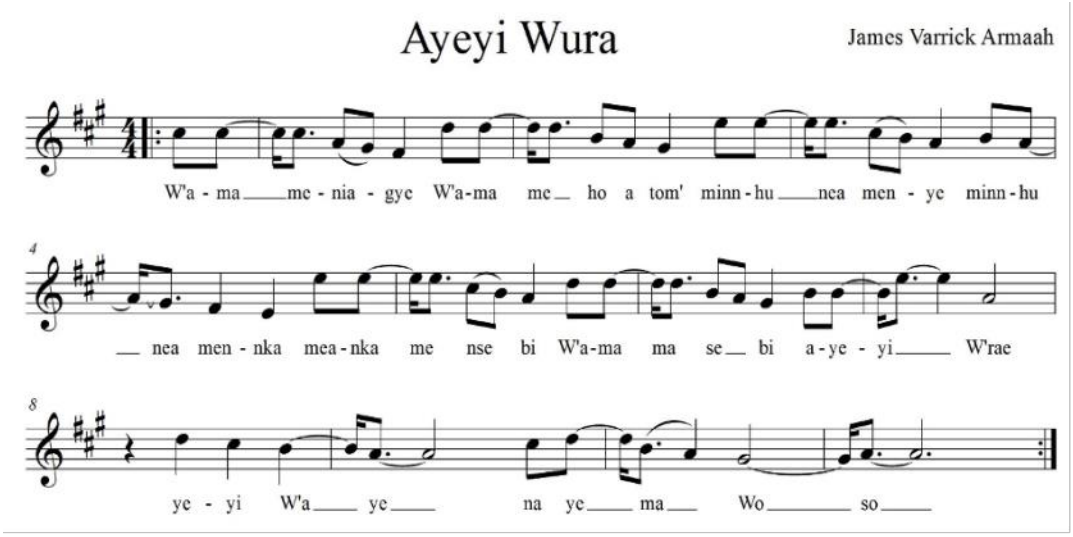


Figure 7. Ayeyi Wura, introduction section.

The composer indicates that the purpose of this song is to praise God but what God has done to deserve praise is missing in the intended message of the song (personal communication). Therefore, Armaah re-arranges it and incorporates this "missing" meaning of the text.

Audicence´s perception: findings

According to the interviews held in field usually composers believe that in most of these Pentecostal songs the underlining features are one-line sentences that do not portray the intended

meaning they are supposed to transmit to audiences; that is, what God is capable of doing. Besides, songs are considered short and lacking deed interests. These were the basic reasons that made composers propelled their musical instincts to remodel the songs under discussions here in the dimensions they have done in their hybridized new musical interpretations.

Audience seem to appreciate the new songs; especially, when they start from an unknown tangent and finally land on a known song. As well, they support composers reasons on remix indicating similar aspects on the original works (that the preexisting songs were two short, and they had only one line or two statements, which did not provoke thoughts and speaking from the hearts). Furthermore, they indicated that they would like most of the Pentecostal songs could be remodeled in the dimensions composers here have done.

In fact, this compositional style has updated the prevailing compositional styles that has been taught and learned by teachers and students respectively. Following Kapchan and Strong (1996) when they assert that "Hybridity is effected whenever two or more holistically separate realms come together in any degree that challenges their socially constructed autonomy" (p. 6). Terpenning (2016, p. 462) adds that "this definition applies to Amu's creative combination of stylistic references that were considered a static work of art, it can also be considered as the culmination of a creative process". In sum, the composers, in applying a creative combination of existing song and an addition of new sections and modifications, have promoted hybridization.

6. Conclusion

The paper deepened on new trends of compositions that younger generations of Choral art music composers are experimenting. These composers have critically evaluated the text (lyrics), the message, and the music of songs in choral art music context, in order to determine whether they carry meaningful messages to its intended audiences. This speaks to up and coming composers to be edifying and holistic in their composition intentions so that their music will address audiences more meaningfully. Besides, the style of new hybridized songs has also provided a new dimension of composition in Ghana scene, where existing short tunes could be transformed into lengthy creations to convey more attachment. Audiences have been taught to listen and appreciate attentively to these pieces of choral music, and they finally reveal that the concept of "remix/skirt and blouse" is a valid and powerful tool, so their testimonies equally agree on the criteria derived from the theory of hybridity and mixture.

Bibliography

- Agawu, K.
  - (2003). *Representing African music*. London. Routledge.
  - (1984). The Impact of Language on Musical Compositions in Ghana: An Introduction to the Musical Style of Ephraim Amu *Ethnomusicology* 28 (1), 37-73.

- Agordoh, A. A. (2011). *The Development of Church Music in Ghana*. Accra: Sundel Services.
- Amuah, J. A. and Wuaku, H. M. (2018). *Use of Proverbs as Communicative Tool in Ghanaian Choral Music Compositions*. Unpublished Paper presented at School of Languages International Conference II. Accra: University of GhanaLegon.
- Amuah, J. A.
  - (2018). *Code Switching: A Compositional Device in the Works of Ghanaian Choral Composers*. Unpublished paper.
  - (2014). Typology of Choral Music in Ghana: Current Perspectives *The International Journal of Humanities & Social Studies*. 2 (2), 85-89.
  - (2012). *The Use of Traditional Music Elements in Contemporary Ghanaian Choral Music: Perspectives from selected works of G.W.K Dor, Nicodemus Kofi Badu and Newlove Annan*. [Ph.D Thesis], Accra:
  - University of Ghana Legon.
- Annan, N. (2008). *M'akoma Ahyɛ Ma* Unpublished Music Score.
- Andoh, T. E. (2011). The Music of Ephraim Amu and Daniel Riverson: 'the
- Known' and 'the not known' Ghanaian Composers. In H. Lauer, N. Aba A. Amfoa amd J. Asabea Anderson (eds.) *Identity Meets Nationality: Voices from the Humanities*, (265-281). Accra, University of Ghana.
- Armaah, J. V. (2014). *Ayeyi Wura*. Unpublished Music Score.
- Asare Bediako, S. (2011). *Yebeyi Wo Din Ayɛ*. Unpublished Music Score.
- Bannerman, J. Y. (2002). *Roots and fruits of Methodist church, Tema*. Accra.
- Center for Indigenous Knowledge Systems.
- Bhabha, H. (2004, [1994]). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Boateng, O. (1976). An Insight into the Musical culture of Africa through Ghana Gates pp. 103.
- Esson, E. (2013). *The Contributions of Ernest C. Bilson jnr. and Kras Kofi Arthur to the Musical Culture in the Methodist Church*. Accra: University of Ghana, Legon.
- Hevesi, A. (2015). *The Hymn Material of 17th Century Unitarian Hymn Books, And The 16th –Early 17th Century Protestant Tradition of Hymn Singing*. Theses of Doctoral Dissertation. Szeged. University of Szeged.
- Kapchan, D. A. and P. Turner. (1999). Theorizing the Hybrid. *Journal of American Folklore*, 112 (445) 239-53.
- Kras, A. (2014). *Maseda yɛ Wo dea*. Unpublished Music manuscript.
- Lwanga, C. (2013). Bridging Ethnomusicology and Composition in the First
- Movement of Justinian Tamusuza's String Quartet Mu Kkubu Rey'Omusaalaba. *Analytical Approaches to World Music* 3.(1), 91-116.
- Mensah Essilfie, G. (1987). *Ayarese Tumi*. Unpublished Music Score.
- Nketia, J. H. K. (1964). Traditional and Contemporary Idioms of African Music.
- *Journal of the International Folk Music Council*, (16), 34-37.
- Ohene, A. N. (2011). *When I Remember*. Unpublished Music Score.

- Schwartz, E. and Godfrey D. (1993). *Music since 1945: Issues, Materials and Literature.* New York: Schirmer Books.
- Stewart, C. (2011). Creolization, Hybridity, Syncretism, Mixture. *Portuguese Studies*, 27 (1), 48-55.
- Terpenning, S. S. (2016). African Musical Hybridity in the Colonial Context:
- An Analysis of Ephraim Amu's "Yen ara Asase Ni" *Ethnomusicology*, 60 (3) pp 459-483.
- Turkson, A. A. (1973). Evolution of Fante Sacred Lyric. *Research Review*, 9 (3), 1-13.
- Weiss, S. (2014). "Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and
- Perceptions of Authenticity in World Music." *Ethnomusicology* 58(3), 506–25

Appendixes[11]

01. *Yebeyi Wodin AyƐ* (We Will Praise Your Name), by Samuel Asare Bediako

Twi Text	English Translation
1st section	**1st section**
Yebeyi Wo din ayɛ,	We will praise your name
Yɛbɛma Wo din no so	We will exalt your name
2nd. section	2nd section
Agya, W'ayɛ bi, W'ayɛ bi, W'ayɛ bi,	Father, You made an impact, You made an impact, You made an impact
Nyame Eguamma, yebeyi Wo din ayɛ	The Lamb of God, We will praise your name
3rd Section	**3rd section**
Yebeyi Wodin ayɛ	We will praise your name
Yebeyi Wodin aye	We will praise your name
Wadi nkunim ama yɛn	You have been victorious for us
Yebeyi Wo din ayɛ	We will praise your name
Wadi nkunim ama yen	You have been victorious for us
4th Section	**4th section**
Oguamma wonnkum No	The lamb was killed
Ɔfata sɛ Ɔgye ayeyi	It deserves to receive appreciation
Nyame Eguamma yebeyi Wo din ayɛ	The Lamb of God, We will praise your name

11 All translations by the author.

5th section	**5th section**
Mo mo mo mo adeɛ a Wayɛ ama me	Good, good, good, good for you have done for me
Mo mo mo mo adeɛ a Wayɛ ama me	Good, good, good, good for you have done for me
Mo mo mo mo adeɛ a Wayɛ ama me	Good, good, good, good for you have done for me
Minntumi nka adeɛ a Wayɛ ama me	I cannot tell what You have done for me
6th section	**6th section**
Aseda ye Nyame ne dea	Thanksgiving belongs to the Lord
Aseda ye Nyame ne dea	Thanksgiving belongs to the Lord
Aseda ye Nyame ne dea	Thanksgiving belongs to the Lord
Minntumi nka adeɛ a Wayɛ ama me	I cannot tell what You have done for me
Mo mo mo mo adeɛ a Wayɛ ama me	Good, good, good, good for you have done for me
Mo mo mo mo adeɛ a Wayɛ ama me	Good, good, good, good for you have done for me
Mo mo mo mo adeɛ a Wayɛ ama me	Good, good, good, good for you have done for me
Minntumi nka adeɛ a Wayɛ ama me	I cannot tell what You have done for me

02. *M'aseda yƐ Wo dea* (My Appreciation Belongs to You), by Kras Arthur

Twi Text	**English Translation**
Section A	
Ao! Me Nyame m'aseda nyina yɛ wo dea oo	Ao! My Lord, all my thanks belongs to you
Mede m'aseda nyina bɛma Wo nkotoo	I give my thanks to only you
Ao! m'Agyenkwa m'ayeyie nyina yɛ wo dea oo	Ao! My Saviour, all my praise belongs to you
Mede m'ayɛyie nyinaa ma Wo nkutoo	I give my praise to only you
Mede m'ayɛyie nyinaa bɛma Wo nkutoo	I will bring all my praise to only you
Section B	
Ɛda bi na ɛyɛ owuo, ɛda bi nso na ɛyɛ yadeɛ,	Someday it is death, someday too it is sickness
Ohia de ne deɛ betwaa mu, na 'brabɔ mu nso yɛɛ dendenden.	Poverty had its share which made life unbearable
Section C	
Sɛ me da so te ase a, mebisa sɛ; hwan na' ɔfata m'aseda yi?	If I am alive, I will ask who deserves this my thanksgiving.

Yesu nkoaa Yesu nkoaa Yesu nkoaa Original	Only Jesus, only Jesus, only Jesus
Da N'ase, da N'ase, da Onyame ase.	Thank Him, Thank Him, Thank the Lord
Da N'ase, da N'ase da Onyame ase	Thank Him, Thank Him, Thank the Lord
Efi sɛ, Oye na N'adɔyɛ dɔɔ so ma yɛn.	Because He is Good His love abounds for us
Da N'ase da Nyame ase da Onyame ase	Thank Him thank the Lord
O! Yesu ye Yesu fata 'seda	Oh! Jesus is good, Jesus deserves thanksgiving.
Oye ma yɛn	He is good for us

03. *M'akoma AhyƐ Ma* (My heart is filled up), by Newlove Annan

Twi Text	**English Translation**
Baritone Solo and Piano	
Oh! M'akoma ahyɛ ma Nyame mu;	Oh my heart is filled up
Oh! Me kra di dɛw wo Nyame mu,	Oh! My soul rejoices in the Lord
Me sunsum di ahurusi Nyame mu	My spirit rejoices in the Lord
Oh me kra to dwom dɛdɛ yi wo Nyame ayɛ daa.	Oh my spirit sing a beautiful song to glorify God
Oh, me mu ade nyinaa, yi wo Nyame ayɛ	Oh!, all in me Glorify God
Fa w'ayɛyɛde yɛ dwomto na yi N'ayɛ daa	Transform all your good things to singing to always praise Him
Onipa ne hwan koraa na Nyame ani ku ne ho?	Who is man that God always monitors?
Ɔhwɛ me so, kyerɛ me kwan, hyira me,	He protects me, directs my path, blesses me
Oh, me kra yi wo Nyame ayɛ,	Oh my soul praise God
Fa W'aseda bra, Nyame a'nim,	Present your thanksgiving to God
Na tow ayeyi dwom ma ne din	And sing praise song to His name
Oh me kra, yi N'a yɛ	Oh my soul praise Him
Oh, m'akoma di ahurusi, na da wo Nyame ase	Oh my heart rejoice and thank the Lord
Fa w'ase da ye' naase, ma w'akoma nyɛ ma mbuso!	Transform your heart as thanks offering, Your heart should be filled up
SATB	
M'akoma ahyɛ ma, M'akoma ahyɛ ma,	My heart is filled up, My heart is filled up
M'akɔtɔ bonsam asrɔkye no mu	I have fallen into waves of the devil

Afei M'ahu Jesus Otumi gye nkwa	Now I have realized Jesus who is able to save
M'a koma, ahyɛ ma, M'a koma abu so	My heart is filled up, my heart overflows
M'a koma, ahyɛ ma, m'a koma, ahyɛ ma,	My heart is filled up, My heart is filled up,
Oh me kra sɔre yi N'ayɛ, fa W'ayeyi dwom brɛ no.	Oh my heart rise up and praise Him, Present your praise song to Him.
Fa w'akoma mu dwom brɛ no, Ɔno na W'a gye wo nkwa	Present to him the songs in your heart. It is He who has saved you.
Ɔno na W'agye wo nkwa; Ɔno na Ɔsaw yare	Oh my heart rise up and praise Him, Present your praise song to Him.
Ɔno na Wapagya wo Ɔno na Ɔdew si yie daa daa,	He has lifted you. It is He who always put you at a perfect place.
W'ahwɛ wo so, gyew' fi nkoasom' De wo nan si botan so	He has protected you, He has redeemed you from slavery and has put your feet on the rock
TTBB	
Oh me kra, yi N'ayɛ, Oh me kra da N'ase,	Oh my soul praise Him, Oh soul thank Him
Oh me kra, tonton no, pagya no, ma no so!	Oh my soul glorify Him, Oh my soul lift Him high and exalt Him!
Ɛyɛ Ɔno n Ɔde ne kra to hɔ ma wo,	It is He who put who put His soul for you.
Sɔre som no, yi n'a yɛ, da N'a se daa!	Rise up and worship Him, Praise and thank Him
Ma kɔtɔ bonsam asrɔkye mu no,	I have fallen into waves of the devil
Afei m'ahu Jesus otum o'gyenkwa,	Now I have Jesus who is able to save
M'akoma, ahyɛ ma, ahyɛ ma abu so	My heart is filled up, filled up and overflows
M'akoma, ahyɛ ma, ahyɛ ma abu so	My heart is filled up, filled up and overflows
Ɔno na W'agye wo nkwa; Ɔno na Ɔsaw' yare;	He has saved you.
Ɔno na W'apagya wo Ɔno na Ɔdew' si yie daa daa,	He has lifted you He has positioned you well
Ɔno na Ɔhwɛ wo so, W'agye wo afi nkoa som mu	He monitors you He has redeemed you from slavery
Na Ɔde wo nan si botan so.	And He has put your feet on the rock
M'a koma, ahyɛ ma, M'a koma abu so	My heart is filled up, filled up overflows
M'a koma, ahyɛ ma, m'a koma, ahyɛ ma,	My heart is filled up, My heart is filled up



V.

Desde la migración de vuelta

From reverse migration

26. The return journey: The impact of African American and Afro-Latin/Caribbean popular performance on anglophone West Africa (1800-1950s)

John Collins.
University of Ghana, Legon.

Abstract

This paper is a revised and updated version of one I presented in Hannover, at the 19th International Biennial Conference of the African Studies Association of Germany (VAD) in 2004. It examines the impact of the popular performance and entertainment of the Black Americas on West Africa during the 19th and up until the mid-20th centuries. The study is contextualized in three Anglophone countries: Ghana, Nigeria and Sierra Leone.

The paper first refers to the effect that American jazz had on local African popular artists during the 1940/50s to later analyze the early 1900s, when minstrelsy tap dancing and ragtime were all the rage in West African urban areas. Going back further in time, the narrative turns to the Black West Indian soldiers, recruited by the British into their West African colonial armies

in mid to late 19th century, and the impact they and their Afro-Caribbean music had on the local brass bands of Sierra Leone, Ghana and Nigeria. It is also around this time that the music of freed Afro-Brazilian slaves influenced West Africa, as some settled there bringing with them their black carnival tradition. The text ends looking at the very earliest evidence of the music of the Black Americas that made the trans-Atlantic 'homecoming' journey to Africa; when some Jamaican Maroons, whom the British repatriated to Sierra Leone in 1800, brought with them their *goombay/gumbe* music and drum-dance, subsequently spread to numerous West African countries.

Introduction

The descendants of African slaves in the Americas made a profound impact on the popular dance-music and performance idioms in the 19th and 20th centuries. Such influence includes ragtime, jazz, blues and soul music of the United States, the calypsos, meringues, sons, rumbas and zouk of the Caribbean and the samba and bossanova of Brazil. This paper focuses on the movement of some of these "Black New World" performance styles back across the Atlantic to Africa, constituting what the Ghanaian musicologist Atta Annan Mensah calls a 'round trip' (1971/2) and I call a 'Black trans-Atlantic cultural-musical feedback cycle' (see figure 1). Relatively recent examples of this 'homecoming' of Black Diasporic performance to Africa are probably familiar. For instance, there was the 1970s' impact of American soul, funk and R&B on the Nigerian Afro-beat of Fela Kuti and Afro-rock of the Ghanaian *Osibisa band*. Also, there is the influence of Bob Marley and Jamaican reggae on Alpha Blondy of the Cote d'Ivoire, Kojo Antwi of Ghana, Majek Fashek of Nigeria and Lucky Dube of South Africa. More recently, has come the African variants of American rap, hip-hop and Jamaican dancehall, such as the 'naija rap,' 'hiplife' and Afro-dancehall of Ghana and Nigeria[1]. But, here I push the story of this homecoming of Black American popular performance to Africa much further deep in time by working backwards from the 1940/50s to the early 1800s. I begin with the Second World War and the early African independence period.

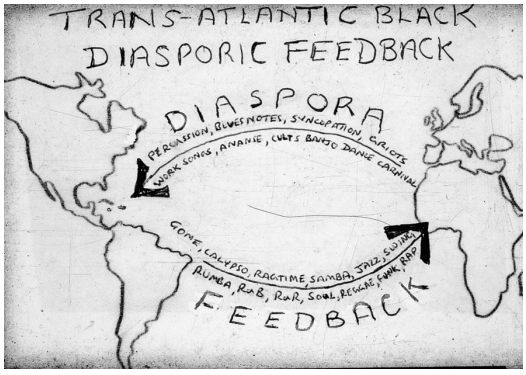


Figure 1. The 'Black trans-Atlantic cultural feedback cycle'. By the author.

1 For details of the Ghanaian genres see Collins 2018, chapters 37 and 38, pp. 40-45.

1. The impact of the Second World War: swing, calypsos, Afro-Cuban music and Louis Armstrong

During the Second World War, Anglophone West African music was greatly influenced by the wartime swing style of jazz music as well as calypsos (especially after the Andrew Sisters', *Rum and Coca Cola*, record hit) and Afro-Cuban music and instruments[2]. It became particularly important because the American and British soldiers who were stationed in these countries brought records and films of these musical styles with them. In Ghana, these foreign servicemen impacted both music and night-life. For instance, E.T. Mensah, the leader of the most important post-war Ghanaian highlife dance band *The Tempos*, refers to a Scottish Sergeant Leopard, who had been a professional dance-band saxophonist in Britain. In 1940, Leopard formed a band in Accra called *The Black and White Spots*. It consisted of foreign service-men and some local musicians, including Mensah[3]. It was the American soldiers who began coming to Ghana in 1942 (after Pearl Harbour), who particularly stimulated the growth of local drinking spots in Accra such as the Weekend-in-Havana, the California and Kalamazoo where swing-jazz and Latin records were played. Another band was the 'Fireworks Four' which was formed by four Ghanaians, including the drummer Kofi Ghanaba (then called Guy Warren) and saxophonist Joe Kelly. However, the most important of these wartime swing-jazz bands was *Tempos* band, founded in 1940 by the Ghanaian pianist Adolf Doku and an the English engineer and saxophonist Arthur Harriman who recruited two more members of the armed forces stationed in Accra. Later, musicians E.T. Mensah, Joe Kelly and Kofi Ghanaba joined the band.

After the Second World War white army personnel departed and the *Tempos* became totally Ghanaian as did its audience. Not surprisingly, the group added highlife to its repertoire but with a strong swing influence. Highlife was an early form of urban popular music created in the early 1900s by southern Ghanaian Akans and Ga. However it was the result of two other musical ingredients that made this band's version of highlife so successful. These were Afro-Cuban percussion and the Trinidadian calypso, both introduced to *Tempos* by Kofi Ghanaba who spent some time in London in the late 1940s as bongos player for Kenny Graham's Afro-Cubists (modelled on Stan Kenton's band). He was also the *compère* of a BBC radio calypso program.

As a result of these innovations and under the leadership of E.T. Mensah, the *Tempos* became the most successful West African dance-band of the 1950's. Its small swing combo line-up of alto and tenor saxophones, trombone, trumpet, trap-drums, Afro-Cuban percussion, double-bass and amplified guitar; became the model for many other Ghanaian bands like the *Rhythm Aces*, *Stargazers*, *Rakers*, *Joe Kelly's Band*, *Red Spots* and later the *Broadway*, *Ramblers* and the *Uhuru*

2 Afro-Cuban sons and rumbas were even introduced to Africa before the war, after Don Azpiazu and his *Havana Casino Orchestra* released the son composition 'Peanut Vendor' ('El Manicero') for the American Victor Record Company in 1930, and then again in 1933 for the British HMV record company's GV, 'Grabado (pressed in) Venzuela', series that distributed Latin sambas, tangos and Afro-Cuban music in the British African and Indian colonies.

3 See Collins ,1986, pp. 5-6.

dance band.[4] *The Black Beats* was another important highlife dance band influenced by *Tempos*. It was formed in 1952 by King Bruce and Saka Acquaye. This band was particularly influenced by the 'jump' swing-music of Louis Jordan and by the Trinidadian calypsonian Lord Kitchener.

These sophisticated urban dance bands also affected the low status highlife guitar bands of the period (most important being E.K. Nyame's group) that began to use dance-band instruments (trap-drums, bongos and double-bass); and incorporated swing, calypsos and rumbas into their repertoires as well. Both the dance band and the guitar band type of highlife became the 'sound-track' of the Ghana's independence movement. Naturally, Ghana's first leader Kwame Nkrumah used inter-ethnic highlife music[5] as a vehicle to project national identity and what he called the 'African Personality'[6].



Figure 2. E.T. Mensah (seated middle) and his Accra based *Tempos* dance-band in 1954[7]

As in Ghana, British and Americans servicemen stationed in Nigeria interacted with the local musicians in Lagos. According to Chris Waterman (1986), it was during this time that the *Eastern Progressive Swing Band*, the *Harlem Dynamites*, the *Delux Swing Orchestra* and other dance-bands were established in the city. The most important dance-band leader of the period

4 See for instance, Collins 1976b and 1986.

5 Highlife music was not only a product of Akans and Ga's, but also to a lesser degree Ewe people and, moreover, early highlife also incorporated elements from Liberia (the Africanized guitar plucking technique of Kru sailors) and the ashiko/assiko music of Sierra Leone and Nigeria.

6 See my paper on Nkrumah and Highlife (Collins, 2009/2010).

7 Unless otherwise stated, all photos in this article come from the J. Collins/BAPMAF African music archives, Accra.

was Bobby Benson who was part of the British navy; and who used to entertain foreign wartime troops[8]. Benson was consequently influenced by wartime dance fashions. In 1948, he founded the *Modern Theatrical Group* that played ballroom dances, rumbas, sambas, calypsos and the boogie-woogie whilst, according to Nigerian dramatist Ebun Clark (1979), Benson danced the *jitterbug* and *kangaroo* wearing a 'zoot suit'[9].

Unlike the Ghanaian dance-bands, the Nigerian ones did not play much local African music, but after tours of Nigeria from 1951 by E.T. Mensah's *Tempos*, Bobby Benson and other Nigerian dance-band leaders (Rex Lawson, Sammy Akpabot, A..C. Arinze, Bill Friday, Zeal Onyia, Victor Olaiya, etc.) soon began playing and developing Nigerian variants of this music. As in Ghana, highlife provided a signature tune for rising nationalist sentiments. In fact, at the insistence of the Nigerian Union of Musicians, local highlife bands featured prominently at the official celebrations that marked Nigeria's independence in 1960[10].



Figure 3. Nigeria's Bobby Benson (kneeling at front with sax) and his Lagos based dance-band in the early 1950s.

Sierra Leone's nightlife also felt the wartime musical impact because Freetown was a military base for both the British Royal Navy and Airforce. As a result, swing-jazz and Afro-Cuban GV records were introduced by Allied troops[11]. Consequently, local bands were set up in Freetown

8 Williams, 1983.

9 Popular attire of African American musicians and swing dance-fans during the 1930/1940s.

10 Collins, 2016, pp. 141-142.

11 Although it is not the focus of this paper, Afro-Cuban music was also popular in French West Africa, and after independence in1958-1960 this music influenced the development of the 'Afro-Manding and 'mbalax' urban popular music of Guinea, Mali and Senegal. See for instance Collins forthcoming Codesria book, Chapter 5 on the 'Latin Tinge' of Francophone West African popular music.

that, according to the Sierra Leonean musicologist Christian Dowu Horton (1985), included the *Mayfair Jazz Band*, the *Cuban Swing Band*, the *Blue Rhythm Band*, the *Melody Swingers* and *Charles Mann's Jazz Band*. By the late 1940s, the calypso records of Trinidadian artists like Lord Kitchener, Lord Beginner and Lord Invader also became popular in the country. Renditions of this West Indian music were provided by the local bands of Tejan Sie, of the banjo player Famous Scrubs and of the singer Ali Ganda. In fact, by the late 1950s, Ali Ganda became acclaimed the country's 'calypso king'.[12] Another artist influenced by the Freetown calypso craze was the Krio guitarist Ebenezer Calendar who, from the late 1940s, was combining this Trinidadian music with the homegrown 'maringa' music that he was pioneering. The themes of local Freetown music reflected the nationalist sentiments of the times just as highlife did in Ghana and Nigeria, and so to celebrate Sierra Leone independence in 1961 Ali Ganda released his calypso record 'Freedom Sierra Leone', whilst at the same time Ebenezer Calendar released his maringa song 'April 27, 1961'[13].

During the 1950s and early 60s, another wave of jazz swept across West African. It followed the swing jazz introduced by wartime Allied soldiers, namely the "New Orleans style" that Louis 'Satchmo' Armstrong introduced through two African trips he made in 1956 and 1960/61, visiting Nigeria, Ghana, Togo, and Sierra Leone, as well as the DR Congo and Zimbabwe. In 1956, Armstrong, his *All Stars Band* and the singer Velma Middleton made a three-day trip to Ghana. It was organized by the Columbia Broadcasting System who were filming the movie 'Satchmo the Great.' When Armstrong first arrived at Accra Airport, he was welcomed on the tarmac by local dance-band musicians who greeted the Americans with the old highlife song 'All For You' which was originally composed in Ghana back to the late 1920s[14]. Armstrong said he recognized the melody as a turn-of-the-century Creole song from Louisiana. Consequently, there was a newspaper controversy at the time as to whether this song was an American one brought by African-Americans, or an old African melody taken to America. In fact, the melody of 'All For You' is identical to that of the folk calypso 'Sly Mongoose' first recorded in the 1920s by the West Indian musicians Lionel Belasco and Sam Manning, with later renditions of it being released (according to the American musicologist Steve Feld) by Ella Fitzgerald and Benny Goodman. Whatever the original source of the 'All For You' tune may be, it demonstrates a close and long established musical contact between three black cultures: those of the United States, the Caribbean and West Africa.

On the 1956 trip, Armstrong met Prime Minister Nkrumah who performed before an Accra crowd of around one-hundred-thousand. Nkrumah jammed with *Tempos* dance-band at E.T. Mensah's *Paramount* Nightclub in Accra. Satchmo's trumpet playing made a deep impression on Mensah and other local dance-band musicians who began copying the American's phrasing and incorporating songs like 'Tiger Rag' and 'Saint Louis Blues' into their repertoires. This type of

12 Bender, 1987, pp. 21-3.

13 Bender, 1987, p.18.

14 An instrumental version of this tune by the West African Instrumental Quintet was released in 1929 by the British Zonophone record company under the title 'Tinka Tinka.'

jazz influence was strengthened at least in Ghana when the All Stars clarinetist, Edmond Hall, returned to Ghana to run a jazz band for a time at the Ambassador Hotel in Accra[15].



Figure 4. Louis Armstrong in Ghana in 1956 with the Nigerian musician-clown Ajax Bukana and E.T. Mensah of *Tempos* band on the extreme left.

2. Dance orchestras, minstrelsy and ragtime of the early 1900s

We now move backwards a generation to First World War times when large dance orchestras of almost symphonic composition were established by western educated Anglophone West Africans to play music for the local westernized elites, introduced via sheet-music and early recordings. They played a range of music, from light classical pieces to ragtime, banjo songs[16], negro spirituals, early jazz and calypsos. They also played western ballroom dances which included African-American/Caribbean/Latin derived genres such as the one-step or turkey-trot, foxtrots, sambas, tangos and congas. Sierra Leonean ensembles that played this sort of repertoire in Freetown were the *African Comedy Group* that operated in 1915. Later in the 1920s, it was followed by Henry Smart's *Triumph Orchestra*, Collingwoode Williams' *Dapa Jazz Band* and the *Danvers Orchestra* that included the pianist David Christian Parker[17]. Parker was an outstanding ragtime pianist of the time was Lawrence Nicol of the *Dapa Jazz Band*. Both, according to Horton (1984), played in the 'classic' or 'Missouri' ragtime style of the famous Black American Scott Joplin. From the late 1930s, swing-jazz and Afro-Cuban son, rumbas

15 See Collins, 2016, pp.65-66.

16 The banjo itself is derived from the West African lute that was taken by slaves to Martinique in the 17th century and thence to the United states where it was modified: a fifth string was added, a metal rather than gourd body resonator was used and it was covered with drum vellum rather than animal skin. Frets were also added.

17 See Nunley, 1987, Horton, 1984 and Ware, 1978.

and mambos became popular in Freetown, resulting in the foundation of bands like *the Cuban Swing Band*, the *Melody Swingers* and others that played in the 1940's.

Nigeria's first recognized dance orchestras that played western ballroom music, ragtime and Latin numbers appeared in the 1920s. These outfits were popular with the local elites and in Lagos included the *Maifair Orchestra*, the *Lisabi Mills Orchestra* and the *Lagos City Orchestra*. Another band formed in 1927 was the *Chocolate Dandie*s and the pianist Fela Sowande played with them. In 1932, Sowande went on to form his own *Triumph Dance Club Orchestra*. Similar outfits in Calabar at this time were *the Sunnyside Hotel Ballroom Orchestra* and the *Cope Orchestra*[18] whilst Port Harcourt had its *Broderick Orchestra*, *Onitsha its Bethel Orchestra* and Kano its *Victory Brass Band*. According to the Nigerian musicologist Tunji Vidal (2015), there were twenty-three ballroom outfits operating in Nigeria from 1920 to 1940.

In Ghana, the earliest dance orchestras were the *Excelsior Orchestra* and the *Jazz Kings* that were formed respectively in Accra in 1914 and 1916[19]. These bands were followed during the 1920s and 1930s by a dozens of others that played at prestigious local venues such as the *Raga-jazzbo Orchestra*, the *Accra Orchestra*, the *Cape Coast Sugar Babies*, the *Winneba Orchestra*, the *Ashanti Nkramo Orchestra*, the *Koforidua Casino Orchestra*, the *Sekondi Nanshamak Orchestra* and the *West African Instrumental Quintet*.[20] Incidentally, it was in the context of these Ghanaian high-class orchestras that the name 'highlife' was coined as a catchphrase local people used (early 1920s) when they heard orchestrated renditions of their own local street melodies being played inside the exclusive venues catering for local 'high-ups'[21]. in Ghana, 'highlife' later became the generic word for its popular music. This word and the Ghanaian style of dance band music were first taken to Nigeria between 1937 and 1938, when the *Cape Coast Sugar Babies* toured that country and some local ballroom orchestras began to add an occasional highlife to their repertoires; a trend greatly augmented when the Ghanaian *Tempos* began playing in Nigeria (1951).

As in Sierra Leone, ragtime piano playing became popular in Ghana during the 1920s as well. Lawrence Nicol of the Freetown *Dapa Jazz Band* was actually based in Accra for a while. Ghana's most famous ragtime pianist, Squire Nmai Addo, was a member of the previously mentioned *Jazz Kings*, formed in Accra (1916). According to the Ghanaian drummer Kofi Ghanaba (aka Guy Warren), Squire Addo also played in the 'stride piano' style of James P. Johnson and of Fats Waller that developed in Harlem in the 1920s from ragtime piano playing[22]. It is

18 See Waterman, 1986 and 1990; and Bassey, 1984, pp.14-15.

19 This band included the pianist Caleb Quaye who relocated to the UK where, around 1920 and under the name Ernest Mope Desmond, he played with the *Five Musical Dragons* and the *Southern Syncopated Orchestra* that at one point included the American soprano-saxophonist Sidney Bechet.

20 This was a mixed West African group that sang in Fanti and recorded in the mid-1920s. This music was re-released on the Heritage CD 16 UK in 1992.

21 See my interview with Yebuah Mensah, the leader of the 1930s *Accra Rhythmic Orchestra* (Collins, 1986, p. 10).

22 This information is from Ghanaba's auto-biographical 'The Testaments' that I helped edit in 1975 through our mutual publishing friend James Moxon.

because of the popularity of ragtime in Ghana that Atta Annan Mensah (1972) believes some of the early highlife's features such as the use of dominant sixths; chromatic runs; breaks and riffs, come from this syncopated African American music.



Figure 5. The Ghanaian Winneba Orchestra in 1932: Note the battery of banjos

The ragtime pianists Lawrence Nicol and Squire Addo were members of Sierra Leone and Ghanaian dance orchestras, which not only supplied local African elite audiences with ballroom music, but were also associated with local versions of American vaudeville and British music-hall acts, that included tap-dancing and comic 'blackface' minstrel routines.[23] Indeed, the *African Comedy Group* that, as mentioned previously, was operating in Freetown in 1915 may have been such a minstrel outfit[24]. As it will be further discussed, Ghanaian ballroom orchestras and their members also played music for local vaudeville-minstrel shows that go back to 1918; shows that later became known as 'concept parties.' However, it should be noted that the first evidence of blackface minstrel shows in West Africa goes back further, as Ebun Clark (1979, p. 127) declared such shows were being patronized by the African elites of Lagos in the late 19th century[25].

23 Blackface minstrelsy is a proletarian American musical theatre that goes back to the 1830s and was based on white artists wearing black makeup and drawing on the humour, dialect, dances and syncopated banjo music of black slaves. After the American Civil War the genre divided into two streams; these being the 'coloured' minstrel groups of African American artists, and the increasingly racist white 'Yankee' form. Elements of minstrelsy also became absorbed into American 'vaudeville' and British 'music-hall' (see Toll 1974, Emery 1972, Boskin 1986 and Baraka 1963).

24 According to Nunley (1987 chapter on Milo Jazz), the reference to this local comedy group in the Sierra Leone comes from the Guardian Weekly of 21st May 1915.

25 Also see Leonard, 1967.

It should be added on this topic of minstrelsy in Africa the documented evidence that this American entertainment was taken to South Africa much earlier than to West Africa. Between 1840 and 1860, white minstrel groups played for South African white audiences[26]. But, more importantly was the fact that the African American 'coloured' minstrel group the Virginia Jubilee Singers led by Orpheus McAddo which toured South Africa several times in the 1880s and 1890s played for black as well as white audiences[27]. Consequently, whereas white minstrel group made no impact on the local African population McAdoo's group introduced 'coon songs'[28], ragtime, comic sketches', negro spirituals' and the cakewalk dance to urban Africans. Moreover, some members of McAdoo's African American group settled permanently in South Africa and helped to set up local Black South African minstrel outfits there[29]. These local minstrel and ragtime groups subsequently played an important role in the growth of South African transcultural music of the 1920s, namely local versions of the spirituals, called *makwaya* (choir) music, and the ragtime influenced bar-room *marabi* music. These innovations were South Africa's very first distinct home-grown forms of urban popular music. American minstrelsy also motivated the annual 'Cape Coon Carnivals' of the 'coloured' population of Cape Town, who began wearing 'blackface' in 1907, and continue to do so today; although since the end of the apartheid system (1991), these performances have been rebranded as 'Cape Minstrel Carnivals'[30].

Before turning to the Ghanaian concert party, I should add that besides tours, sheet music and 'tin pan alley'[31]gramophone records another way that elements of blackface minstrelsy were introduced to West African was from silent movies that were shown at elite venues such as Glover Hall in Lagos (1904), Azuma House in the Brazilian Jamestown part of Accra (1908), and Wilberforce Hall in Freetown (1925)[32]. Also, according to the Ghanaian dramatist Efua Sutherland (1970), silent movies influenced the earliest Ghanaian blackface comic called Teacher Yalley. By 1918, Yalley accompanied by a trap-drummer and harmonium player was staging comic sketches and dance routines of ragtime, foxtrots, quicksteps and waltz's for his Tarkwa School Empire Day festivities. Sutherland also states (1970) that his early concert party shows were in English and the tickets were very expensive, so Yalley's audience consisted mainly on educated African 'elites'.

26 Coplan, 1985, p. 38.

27 Orpheus McAdoo's Virginia Jubilee Singers toured South Africa five times in the late 1880s and 1890s, (See Coplan, 1985, p. 39, and Erlmann, 1988).

28 This expression comes from the offensive word 'coon' used by racist whites in the late 19th century for African Americans, and which they also applied to the blackface minstrel songs that "whites" performed and recorded in the 1880s and 90s. This word 'coon-song' was superseded by the word 'ragtime', that was a musical forerunner of jazz (see Oliver *et. al.*, 1986).

29 For instance, McAdoo's pianist, Will P. Thompson, founded the *Diamond Minstrels* with local artists (Coplan, 1985, p. 40-41).

30 See Battersby, 2013.

31 Tin Pan Alley was a New York street, that between 1885 and the 1920s was the popular music publishing center of the world.

32 Collins 2009:163.

A little later, the African-American (or possibly American-Liberian) man-and-wife vaudeville team of 'Glass and Grant' worked for two years in Ghana. These two blackface performers were brought from Liberia in 1924 by the Ghanaian film distributor Alfred Ocansey, before they moved to Nigeria in 1926[33]. In Ghana, they were based at the Palladium Cinema that Ocansey owned in James Town Accra, where a triple entertainment package was put on for local African elites. It consisted of silent movies, ballroom dances and comic minstrel acts. At the Palladium, the Ghanaian comic duo of 'Williams and Marbel' and the Sierra Leone one of 'Williams and Nicol' (the same Collingwoode Williams and Lawrence Nicol who worked together in the Freetown *Dapa Jazz Band*) understudied *Glass and Grant*.

As noted, the early concert parties of teacher Yalley, Williams and Marbel were largely imitative and performed in English. During the 1930s, this genre was 'hijacked' from the local African elites by groups like Bob Johnson's *Two Bobs* and the *Axim Trio* that took their popular musical drama, what I have also called 'comic opera' (Collins, 1976a), on extended tours into the provinces and rural areas. Consequently, these low-class 'concert parties' multiplied and became 'progressively indigenized'[34] to cater the tastes of their poor and rustic audiences. Therefore, these touring concert parties staged their musical plays in local languages, incorporated traditional folk characters[35] and gradually replaced ragtime with local highlife music. By the late 1940, the concert parties were so aligned with the colonised subaltern classes that they were putting on pro-independence plays, some of which were banned by the British authorities.[36]

It may be surprising that blackface minstrelsy, that is so much tainted with racism in the USA and Europe, could resonate among West Africans and Black South African performers and audiences, and even make a contribution to their evolving popular performance. However, and as mentioned, the performers who came to Africa belonged to the African-American 'coloured' minstrel tradition that sprang up after the 1860-65 American Civil War, and although performed in blackface, it was not racist as was the white or 'Yankee' version of minstrelsy with its demeaning 'Sambo,' 'Zip Coon' and 'Jim Crow' stereotypes[37]. In contrast, Coloured minstrelsy downplayed the negative features of these Sambo and other racial stereotypes and drew rather on more positive minstrel stage characters[38], introducing genuine African American forms of music and dance instead of ludicrous white caricatures of them[39]. Therefore, Coloured min-

33 Personal communication with A.A.S. Williams (of Williams and Marbel), July 1973, James Town, Accra.

34 This is the expression I use for the reverse acculturation or artistic decolonisation of various types of what were initially imitative and westernised forms of African trans-cultural popular culture, that surfaced during the colonial era (see Collins, 2005).

35 For example, the blackface comic 'Bob' stage-character invented by Bob Johnson, drew on the mischievous character of the Akan spider trickster folk-hero, Kwarku Ananse.

36 See Barber, Collins and Ricard, 1997. Also Collins 2005 and Cole 2001.

37 Jim Crow even gave its name to the 'post reconstruction' racial segregation laws of the late 19th century USA.

38 Such as, 'Mammy', 'Old Ned', 'Uncle Remus', the mischievous 'Ole Cuff' and the rebellious 'Nat' who was based on Nat Turner who led a slave revolt in 1831 (see Oakley 1983, Harris 1956, Boskin 1986 and Toll 1974).

39 Such as banjo and piano jigs, ragtime, 'negro spirituals', the 'cakewalk', 'breakdown', 'essence' and 'soft-shoe' dances, and early forms of jazz (see Emery, 1972, Oliver *et. al.*, 1986, Southern, 1972, and Davidson, 1952).

strelsy and its travelling tent show became the launching pad for some of the stars of the first Black Broadway productions of the 1890 to 1920s[40], whilst many blues artist passed through the minstrel tent shows like W.C Handy, Ma Rainie, Bessie Smith and later Louis Jordan[41]. Furthermore, it was the African American minstrel and Black Broadway shows that popularized the black dances of the 'roaring twenties' like the 'black bottom,' the 'shimmy', tap-dancing and the 'lindy hop' (1928) that paved the way for the 'jitterbug' dance of jazz-swing music in the 1930's. [42]

So, despite the racist overtones and undertones of American blackface minstrelsy, on the African continent and particularly when introduced by 'coloured' minstrel performers, it helped develop a new urban and cosmopolitan musical culture and identity. Indeed, as far as Africans were concerned, blackface make-up was simply the uniform of the imported ragtime and early jazz that they so much enjoyed. These African musicians and performers selectively drew on minstrelsy's black core of syncopated music and dance, and discarded its racial overlay. Consequently, elements of minstrelsy, like those of later jazz, became absorbed into new forms of African popular dance music such as West African highlife and South African marabi.

3. Black West Indian soldiers of the mid/late 19th century

Moving further back in time, we come to the 19th century when the fife-and-drum and brass-bands of West Indians Regiments began to make a notable musical impact on the coastal areas of Anglophone West Africa. They acted as a catalyst in the formation of local popular performance styles. In the case of Sierra Leone, Christopher Fyfe (1962) indicates that the militia of the British Sierra Leone Company set up a drum-and-fife band in Freetown as early as 1790. Then when the British government (1808) took over the administration of this colony for freed slaves, they stationed five companies of West Indian soldiers there in 1819. According to Flemming Harrev (1987; 1993), by the 1860s, the marching band of this West Indian regiment began giving public Sunday concerts of European songs and hymns for the Krio (i.e. Creole) elites who were descendants of freed slaves repatriated from the UK, the United States and Jamaica; and who became the core of countries Krio elites[43]. As a result, and as the Sierra Leonian musicologist Christian Dowu Horton points out (1985, p. 3), by the late 1800s local brass bands

40 These began, for instance, with 'The Creole Show' and 'Clorindy and the origins of the Cakewalk' and were followed in the 1920s by Black Broadway musicals such as 'Shuffle Along', 'The Chocolate Dandies' and 'The Blackbirds' that are associated with the outpouring of the black artistic and literary expressions of the 'Harlem Renaissance' (see Hill, 1980).

41 Some other were Mamie Smith, Ida Cox and Ethel Water, (see Oliver *et. al.*, 1986; and Oakley, 1983).

42 See Emery, 1972.

43 The Krio population was augmented from 1807, when Britain banned the slave trade and groups of freed slaves, who were captured from slaving ships by the British anti-slaving naval squadron were settled in Freetown.

began springing up that consisted of Krios who played ballroom music for the 'dignity balls' of the local western educated elites.

Naomi Ware (1978) notes that between the two World Wars (1920s and 30s) the regimental band of the Royal West African Frontier Force (many of whose members were West Indians) provided popular music for dances and concerts. Moreover, it was these Caribbean soldiers who provided one route for the introduction of calypso music that influenced the local 'maringa' popular music. This genre that surfaced in Sierra Leone during the 1940s was popularised by the guitarist Ebenezer Calendar[44] whose father, according to Wolfgang Bender (1987), was a Barbados member of the West Indian Regiment that settled in Freetown.



Figure 6. A Ghanaian/Gold Coast regimental band in the early 1900s

In Ghana[45], a 'native' military band was established by the 1840s at Cape Coast Castle. It played both martial and popular English tunes[46] but not local music. This all changed with the coming of the West Indian Rifles Regiments in the early 1870's, that were stationed by the British at Cape Coast and at the neighboring *El Mina* Castle to fight in the 1873-1901 'Sangreti' or 'Ashanti Wars.' Lt-Colonel Aboagye (1999) states that during these thirty years, between five and seven thousand West Indians were sent in batches to these two forts every three years, to help the British in their war against the inland Ashanti kingdom. These West Indians, mainly from English speaking Jamaica, Trinidad and Barbados, made an enormous impact on local Fanti[47] brass band musicians. This is because in their spare time these black colonial soldiers would play their own Afro-Caribbean music that included early forms of calypsos (or 'cariso')

44 See Horton, 1985, Bender, 1985 and 1987, and Collins mid 1970s interview with the Freetown Krio musician Samuel Olu King in Collins, 1985, pp. 39-44.

45 Ghana was known as the 'Gold Coast' during colonial times.

46 See Beecham, 1841.

47 A sub-group of the Akan people of southern Ghana and south-eastern Cote d'Ivoire.

and related Jamaican mento folk-music that's syncopations, offbeats, call-and-responses, percussive attack and improvised nature partly drew on their African slave heritage.

Besides just marching in the strict onbeat 2/4 time of British soldiers, these black colonial troops also marched, when off-duty, in the syncopated offbeat style typical of Black Caribbean and African processional music (what African-Americans call the 'second line'). The syncopated percussive rhythms used by these off-duty West Indian marching bands included ones like the '*tresillo*'[48] and its *cinquillo* variant, that were used in popular black-derived 19th century dance music styles, such as the Cuban habanera, the Brazilian maxixe and samba, the Argentinian tango, Louisiana creole country dances, and the 'Spanish tinge' of early jazz. Another syncopated clave 'time-line'[49] popularized in the Caribbean was the five-pulse 4/4 time pattern used in the son and rumba dances that emerged respectively in eastern rural and northern urban Cuba during the late 19th century.[50]

The Black West Indian regimental brass band musicians paraded around the streets of Cape Coast and El Mina during the late 19th century and did so in marches, based on their own Caribbean rhythms. This in turn provided an alternative template for local African musicians and music fans, as the imported Afro-Caribbean style resonated with them. So as it contained musical and dance features that drew on the African heritage the style was familiar to the Africans 'back home'.

In contrast, there was the formal regimental band's music of the British, based on synchronized marching to a duple 'oom-pah' beat. This western style of music and movement did not have such a creative impact on Ghana as did that of the West Indian soldiers whose informal music acted as a catalyst for the emergence of *adaha*, Ghana's first homegrown urban popular music that paved the way for highlife. *Adaha* used both the imported 4/4 time Afro-Caribbean clave rhythm, and home grown ones based on the local 'triple offbeat'.[51] In addition, *adaha* bands began to play their "proto-highlife" in a style based on the 6/8 polyrhythmic bell patterns from traditional music.

48 The *tresillo*, for example, is a short repeated duple 2/4 time percussion, clave or handclap pattern composed of three pulses. It begins on the first onbeat, is followed by a syncopated pulse that falls an eighth or quaver note before the second onbeat, and is completed by an offbeat pulse played after the second onbeat.

49 In much sub-Saharan African music, the bell, handclaps or sticks supply a short ostinato rhythm that musicologists call the 'time-line' from which the other instrumentalist, singers and dancers take their cue. The various Afro-Cuban clave patterns are New World extensions of this African practice.

50 The son and rumba clave rhythm consists of a three-pulse tresillo pattern followed by another 2/4 pattern that is composed of an offbeat that follows its first onbeat, and then a pulse on the second onbeat. This resulting five pulse (i.e. 3 +2) pattern can also be played the other way around (i.e. as 2+3), although it is the 3+2 variant that is found in many forms of African popular music, interestingly, the 3+2 grouping is similar to an ubiquitous traditional African bell-clap rhythm (see e.g. A.M. Jones, 1959), but whereas the African version in played in a polyrhythmic context, the Cuban son and rumba claves are played in a 4/4 one.

51 The 'triple offbeat' is the expression I use for one of the most typical 4/4 time rhythms of adaha and highlife (other than the Afro-Caribbean 5-pulse clave pattern) and it draws on traditional Akan music. It consists of three bell or clave offbeat pulses that occur before the third onbeat, the fourth onbeat and the first onbeat of the next cycle of this ostinato pattern.

Furthermore, in addition to the syncopated marching music, the local musicians also adopted and adapted Afro-Caribbean popular dance songs from Jamaican and Trinidadian soldiers in which syncopated duple and quadruple time clave patterns were used. According to the Ghanaian musicologist, Atta Annan Mensah (1969, 1970) the melody of one of these imported Caribbean tunes was used by Ghanaians for one of the first highlife songs called 'Everybody Likes Saturday Night.' A later example occurred in the 1920s when Ghanaians turned the melody of the calypso 'Sly Mongoose' into their highlife song 'All for You.'[52]

The British were not happy with their orderly martial music being turned into local syncopated *adaha* street music, and objections came from the missionaries who disliked this 'heathen dance'. The British district commissioner of Cape Coast even (1808) tried to ban the 'objectionable native tunes' of the town's five local brass bands, as he considered they led to drinking and the obstruction of roads[53]. Nevertheless, Fanti *adaha* music and the uniformed brass bands that played this 'proto-highlife' subsequently spread from Fantiland to become popular throughout the rural and urban areas of southern Ghana Moreover. Around 1930, a 'poormans' or rather 'poorboys' version of uniformed *adaha* march and dance music, called *konkoma* or *konkomba* evolved in the Fanti towns and villages. The Ghanaian musicologist Chrys Sackey (1989) says that this youthful genre employed local frame-drums and voices, instead of expensive imported brass band instruments.[54] Subsequently during the 1930s, this low-class *konkoma* form of highlife disseminated throughout southern Ghana and into southern Nigeria[55].

This brings us to the fact that Black Caribbean regimental marching bands also made a significant influence on southern Nigerian popular music. Both Bode Omojola (1995) and Godwin Sadoh (2004) refer to the creation of brass bands in Lagos, Calabar and Onitsha from the 1860s. Waterman (1990) refers to the late-nineteenth-century brass bands in Lagos of the Royal West African Frontier Force, the West India Regiment and the Hausa Police. However, whereas these army bands played solely western music, Waterman (*ibid*.) goes on to say that, by the 1930s, local brass bands were operating in Lagos that had Nigerian songs in their repertoires, and which included Nigerian forms of highlife[56], known as 'palmwine music' and 'native blues.'[57] These Nigerian marching bands band were collectively known as 'Calabar brass bands' and, according to Waterman, the most famous of these was the Lagos-based Calabar band,

52 It is interesting to note that as the Fantis had no indigenous mask-making tradition, it is likely that the festive Fanti masked street parades that go back to around 1900 and which are still popular in Fantiland today, may stem from the Jamaican and Trinidadian soldiers who not only brought with them there popular music but also their 'Jon Konu' or 'John Canoe' masquerading.

53 See Collins, 2018, p. 10, referencing Boonzajer Flaes, 1999.

54 Also see Collins, 2018, pp. 242-245.

55 See my 1975 interview with the Lagotian musician Segun Bucknor (Collins,1985, p. 137). Also see 'Biofun Jeyifo (1984: preface), whilst Charles and Esther Aluede (2013-2014) note that konkoma influenced the Bini 'odide' drum-dance music of Edo State.

56 The word 'highlife' itself was invented in Ghana in the early 1920s and was popularised in Nigeria between the 1930s and 1950s by touring outfits like the Cape Coast Sugar Babies and Tempos dance-band led by E.T. Mensah. (See Collins 2018, pp.67-8) .

57 See Alaja-Browne 1985 and 1987, and Waterman 1990:47 and 1986, pp. 130-137.

which in the 1930s played at elite parties and weddings, but were also 'steaming' (i.e. parading) around town, playing local songs in both syncopated and polyrhythmic time. The Nigerian writer Ajayi Thomas (1992) states that this brass band was led by Azukwo Bassey and consisted of Calabari members, who had moved to Lagos from the Calabar region (today Cross River State). Finally, Omofolabo Ajayi-Soyinka (2008) notes that these local Calabari type brass bands were the forerunners of the later Nigerian highlife dance bands.

4. freed slaves - the Brazilian influence from the mid 19th century

An important group of freed African slaves that made an early impact on African popular entertainment were the Afro-Brazilians who settled in many West African coastal towns, particularly Lagos in Nigeria, and Porto Novo in the Republic of Benin (formerly Dahomey). Although this influx began in the 1830s, it increased dramatically after Brazil emancipated its slaves in the 1880s, so Brazilian family names like Souza, Silva, Olympio, Ribeiro, Azuma, Costa, Barboza, etc. are common in these areas. These 'Brazilians' introduced architectural and other technical innovations[58] to the 'Brazilian quarters' of Lagos, Porto Novo and other coastal West African towns, as well performing arts that included 'carata' fancy dress, the elaborate 'calunga' masquerades and the 'bonfin' festival. Also they brought the *samba da rodo* dance and the small rectangular hand-held 'samba' frame-drum[59]. Frank Aig-Imoukhuede (1975) points out that the samba drum was introduced to the Benin Republic in the late 19th century and it was associated with an orchestra set up by Francisco de Souza to participate in the Brazilian *bonfin* festival.

In Lagos, the Afro-Brazilian influence was particularly strong. By the 1880s, these 'emancipados,' many originally of Yoruba extraction, constituted ten percent of its population. They were known as the 'Aguda', mainly a Catholic educated and skilled artisan elite group that lived in the Brazilian quarter of the town. Also, these immigrants helped to introduce the western type concert and theatre. According to Michael Echeruo (1962) they established a 'Brazilian Dramatic Society' that put on *Grand Theatre* that introduced humorous pieces and songs for violin and guitar in the 1880s. Echeruo (*ibid.*) noted some of the important Brazilian-Aguda concert performer names: J.J. de Costa, J.A. Campos, L.G. Barboza and P.Z. Silva.

As mentioned, the *Aguda* also introduced the rectangular hand-held samba drum that began to be used by Lagotians. This instrument resembled the 'ashiko' drum, that itself was originally part of the 19th century goombay frame-drum kit of Freetown (Sierra Leone). As a result, the ashiko frame-drum in Lagos also became known as the 'samba'. In fact, during the very early 1900s the two names were interchangeable. By the 1920s and 30s, the samba/ashiko drum was incorporated into Nigerian palmwine music, 'native blues' and very early versions of Yoruba 'juju' guitar music (Waterman 1990).

58 Such as carpentry skills tailoring, baking, metal-smithing and the processing and drying of cassava (manioc) into what West Africans call 'gari' or 'eba.'.

59 See Waterman (1986, p. 58), and Alaja-Browne (1987, p. 3).

In Ghana, a small community of Afro-Brazilians known as the 'Tabom' people settled in the Jamestown area of Accra from 1836. Even today, one can still find Brazil Lane and Azuma House in this part of the city. The Brazilians intermingled with the local Ga community and became known as the 'Tabom' because 'esta bom' or 'its alright' is the Portuguese reply to the greeting of *¿como esta?* or how are you?[60]. According the Ghanaian ethno-musicologist Benjamin Amakye-Boateng (2014), the Tabom did not come directly from Brazil, but via Nigeria, and like the Aguda of Lagos the Tabom, were expert artisans. They also brought music with them to Ghana which, however, was not Afro-Brazilian but rather Nigerian. They call this music 'Agbe' and it was sung in Yoruba. Until today, the Tabom play their *Agbe* drum-dance music for recreation, marriage and funeral purposes, as well as their ceremonies dedicated to the Yoruba deity Shango. Consequently, they may have brought this Yoruba cult music directly from Brazil, as many of the slaves come from the Yoruba extraction, and/or borrowed this music during the few years they stayed in Nigeria before coming to Ghana[61].

5. Gumbe/goombay music brought to Africa in 1800, by the maroons of Jamaica

The very earliest case of black American music and dance influencing Africa is *gumbe*, *gumbay* or *goombay* (it has numerous spellings) which is a Jamaican drum-dance of freed rebel 'Maroon' ex-slaves. It was played in syncopated quadruple time, and used for recreational purposes in Jamaica, from where it spread to Bermuda, Barbados, central Cuba, the Virgin Islands and North Carolina. According to Kenneth Bilby (1985), it was also used sometimes in Jamaica for *myelism*, a neo-African healing cult associated to the Maroons. The musical instruments of *Gumbe* are: European bass and snare drums and a large square frame-drum that often has feet attached to it and so can be played between the performers legs or played on the ground.

The first reference to *Gumbe* in Jamaica dates to 1774 and, according to Harrev (1987), it was taken on a ship in 1800 to the West African port town of Freetown by 550 Maroons. This followed the Maroon rebellion of 1795, when 'white' fears towards a Haitian 'black' revolution in Jamaica pushed the British to give to some of the surrendering rebels the option of going to Freetown, to join other groups of freed slaves who had begun to settle there years before.

On the other hand, the first Freetown references to *goombay* are from 1820/1821 and 1834. Harrev (1987) mentions that the Maroon drumming had so scandalized the Krio elite that the local church Mission Society published a newspaper article, warning people that "gumbay is the cause of many vices." These earliest Krio elite consisted of the Christianised 'Nova Scotians', who had fought with the British against the Americans during the 1775–1783 War of Independence, whilst the Jamaican Maroons were the least Christianised, and so they and their music had a lower status in the Krio elite hierarchy. However, *goombay*, *gumbay* or *gumbe* is still played

60 See Diaz (2016).

61 Personal communication with Ben Amakye in 2014 when I was going through the introduction to his Ph.D. Thesis entitled 'An Ethnomusicological Study of the Music of the Tabom.' .

in Sierra Leone's capital Freetown, to accompany masked dancers for what the Krio calls 'Jolly Masquerades.' The instruments include a large goombay drum that, unlike the Jamaican one, is turned sideways so that the player can sit on it and use pressure from the heel of the foot to modify its bass tones. Other members of the *gumbe* percussion-set are smaller hand held frame-drums, rattles, a bell, and sometimes a 'musical saw' that is bent and scraped with an iron rod. A variant of this *gumbe* music evolved in Freetown around 1900 named 'asiko' (or *assiko*, *ashiko*) music, that shortly afterwards also became popular in Ghana and Nigeria and was played on hand-held gumbe type frame-drums, guitars, accordions and sometimes a musical saw[62].

Despite the opposition of some Christian Krios, *goombay* drumming and dancing continued to flourish in Freetown and it was subsequently disseminated to many other African countries by migrant workers. According to Rachel Jackson (2012, p. 10) from Freetown *gumbe* spread to fourteen West and Central African countries: namely Senegal, Guinea Bissau, Gambia, Guinea, Liberia, Ivory Coast, Ghana, Togo, Benin, Nigeria, Cameroon, Angola, Gabon and Equatorial Guinea.

Next, I will provide information to what happened to *gumbe* in some of these countries, beginning with Ghana in some detail, as I am familiar with 'gome' which is what the Ga people of Accra call this drum-dance[63].



Figure 7. John Collins and his Bokoor Band that used a Ga gome drum, at the Seaview Hotel Jamestown, Accra in the mid-1970s.

The Ga people still play this music and use two types of 4/4 time bell/clave patterns, most often the five pulse 3+2 one (similar to the Caribbean son, discussed earlier) and less often the local 'triple offbeat', associated with highlife music. It is accompanied by a flirtatious dance between a man carrying a carpenter's toolbox and a women wearing a large bustle on her behind.

62 See Cootje van Oven, 1982, p. 7;10; 27.

63 I was using the gome drum in the 1970s to supply the bassline for my Bokoor highlife band, that I was operating in James Town, Accra. At first, I presumed it was a local Ga drum, but only later, by talking to elderly Ga musicians and communicating with Kenneth Bilby and Flemming Harrev did I discover its full and complex Pan African history.

The Ghanaian musician Squire Addo told me[64] that *gome* was first introduced to the country around the 1900 by Ga carpenters and blacksmiths, returning from the Belgian Congo, where they had been working for 'big firms'. I later discovered that these people were working alongside Sierra Leone artisans, as these two groups of skilled West African workers as well as Nigerians were employed between 1885 and 1908 in building the docks and infrastructure of the then Congo Free State, the private and ruthlessly run the personal domain of King Leopold of Belgium, who trained no local Africans to do such work[65]. A later wave of *gome* music was introduced to Accra in the 1940's from Fernando Po, by Ga migrant fishermen returning home[66].

The *gumbe* or 'kumbeh' drum is also found in Nigeria, that was either introduced in the 19th century by Nigerian contract labourers who had worked in the Congo Free State, or by 'Saro' (i.e. Sierra Leone) people, that is the descendants of Yoruba recaptive slaves who had been liberated on the high seas by the British navy, and settled in Freetown in the early 19th century with some returning back home later in that century to Nigeria.

Gumbe or 'gube' was also popular in the Malian capital Bamako, between the 1930s and 50s, where it gave its name to a multi-ethnic associations of young people. Likewise in the Côte d'Ivoire 'le goumbe' was connected with the urban multi-ethnic youth associations of Abidjan, during the 1940s.[67] Isabela De Aranzadi (2009, 2010) who has done recent research into the *goombay* of Equatorial Guinea and Fernando Po, notes that it is known there as 'cumbe' and 'kunki' respectively.

To close this discussion on *gumbe*, I will present some examples of how this drum and dance impacted on some forms of 20th century trans-cultural West Africa music, both of the popular urban dance music style and of new forms of traditional drum-dances. In the case of popular performance, *gumbe* influenced two early types of highlife that utilized frame-drums: one being the previously mentioned poormans 'konkoma', popular in Ghana and Nigeria between the 1930 and 50s. The other the 'guitar bands' of the 1940s and 50s that emerged from the earlier 'palmwine groups', that performed at dockside bards and used a few light percussion instruments and a guitar and played in a distinctive West African two-finger plucking style[68]. The later highlife guitar bands employed more percussion instruments than the earlier palmwine groups, utilizing at first three local frame-drums later replaced with instruments coming from the Black Americas. As the pioneering of Ghanaian guitarist E.K. Nyame told me, whilst his

64 I Interviewed this Ga pianist, who had been a member of the *Jazz Kings* band set up in Accra in 1916, at his Accra house in James Town on two occasions in 1974, together with the musician E.T. Mensah who introduced me to this elderly blind musician.

65 Sierra Leone and Ghanaian contract labourers and clerks, who worked in the Belgian Congo Free State, were part of the five thousand Anglophone West African (and some West Indian) 'coast-men' employed by King Leopold (see Cournet, 1958).

66 Both Atta Annan Mensah (1969, 1970) and Barbara Hampton (1983) mention Fernando Po as a source of Ga *gome*. However, there is still a Sierra Leone connection, as Fernando Po was seized from the Spanish by the British during the Napoleonic War, who settled some Freetown people there in the town of Malabo.

67 For Malian 'gube' see Meillasoux, 1968; and for 'le goumbe' of Abidjan see Lloyd, 1968.

68 This style was developed in the late 19th century and spread around the West African coast by West African sailors, and particularly the Kru people of coastal Liberia. See my paper on 'African Guitarism' (Collins 2006).

first guitar band was backed by bass, tenor and alto gome drums, by 1951 he had replaced these with the plucked double bass, 'jazz' (i.e. trap) drums and 'Spanish' i.e. Afro-Cuban bongos[69].

As *gumbe* was first introduced to Freetown, it is not surprising that it also influenced Sierra Leone's popular music which it did in three main ways. First, as previously mentioned, *gumbe* affected the *ashiko* (*assiko*) music (1900) that later became a popular Pan West African musical style that spread to the coastal towns of Senegal, Ghana, Nigeria and the Cameroons[70]. Another offshoot of *gumbe* was '*maringa;*' a street music that emerged in Sierra Leone during the1940s, employing an eclectic collection of instruments such as guitars, concertinas, small frame-drums, the 'congama' hand-piano, triangles, musical saws, and some brass instruments. As mentioned earlier, this was a calypso influenced music, popularized by the Krio guitarist Ebenezer Calendar, who began his musical career in a *gumbe* street band playing the gumbe drum[71]. A third type of Freetown urban street music influenced by *gumbe* was 'milo jazz' which was created by the singer 'Dr. Oloh' (Olorunfeh or Olufemi Cole) in the1960s. According John Nunley (1987), Dr. Oloh utilized goombay drums, agogo bells (of Yoruba extraction), shakers, harmonica, trumpet and local ethnic Mende, Temne and Limba drums.



Figure 8. Sierra Leone's Ebenezer Calendar (middle with guitar) and his Freetown maringa band in 1947 (photo from Wolfgang Bender and Bayreuth Studies Series 9, 1989).

69 See my interview with this famous Akan guitarist /singer in May 1975 (Collins 1985, p. 21-26 and 2018, p. 103-108).

70 The pioneering Fanti guitarist Kwaa Mensah told me that *ashiko* was being played at this time in Cape Coast (Collins, 1985, p.15), whilst the ashiko drum was also then being played in Lagos where, as noted, it was sometimes called a 'samba drum.' *Ashiko* was also popular in the Cameroonian coastal town of Douala in the1930s (Collins, Chapter 21 of forthcoming Codesria book), and according to Rachel Jackson (2012), it was also, until the1950s, the favorite music of the urban youth of Dakar, Senegal.

71 See my interview with the Krio percussionist Samuel Olu King (Collins,1985, p. 41)

Gumbe music and dance also influenced some of the new or neo-traditional drum-dances that sprang up during the 20th century, particularly in Ghana, the Benin Republic and neighboring western Nigeria. I define 'neo-traditional' as follows:

Neo-traditional music styles are modern forms of traditional recreational music and drum-dances that have been influenced by African and other forms of popular music and dance, but draw strongly on traditional resources and primarily utilize local instruments. Moreover neo-traditional music has evolved within the social context of ethnic music and music-making, although sometimes it is featured at regional and national festivals, as well as on the commercial stage of hotels and clubs. (Collins, 2019, p. 120-138)

In the case of Ghana, there is the neo-traditional 'simpa' and 'kolomashie' that were both created during the 1930s by the youth of northern and southern Ghana respectively. *Simpa* is a drumdance of the Dagbon Kingdom of northern Ghana and it is still played today for recreational purposes. It was created almost a hundred years ago by the youth of Tamale and Yendi, who combined traditional Dagbon percussion instruments with gumbe/gome frame-drums to create a style that used the quadruple beat of highlife. Both *gome* and highlife were introduced to Dagbon from southern Ghana and this is reflected in the very name 'Simpa' which is the old local name for the southern Fanti town of Winneba[72]. Likewise, the handheld gome type frame-drums were used by the Ga of southern Ghana for their 'kolomashie' processional music of the 1930s to 1950s, that paved the way for the 'kpanlogo' of the Ga youth who substituted frame-drums with local Ga peg-drums[73] in the early 1960s. An Akan neo-traditional recreational drum dance that utilized three handheld frame-drums as well as local percussion instruments was, according to Professor J. H.K. Nketia (1973, p. 66.) 'assadua' (sweet berry) that was very popular with village youngsters during the 1950s and early 1960s.

Another case of a neo-traditional style affected by gumbe is 'gahu' that comes from the south-eastern area of the Benin Republic and neighboring southwest Nigeria. According to the Ghanaian drummer and musicologist Kobla Ladzekpo (in Collins, 2018), this drum-dance was created in the 1930s by Egun/Gun speaking people of the Benin Republic who had been playing *gumbe*, but then indigenized it into *gahu* by using local peg-drums and dances. *Gahu* recreational music spread to the Nigerian coastal town of Badagary, from where it was brought to Ghana in 1950 by Anlo-Ewe fishermen. It is still today played in south-eastern Ghana.[74] Like *gumbe*, *gahu* is not played polyrhythmically, but rather in a syncopated quadruple time with a bell timeline rhythm similar to the five (3+2) pulse one, but with the last fifth pulse delayed by an eighth or quaver note.

72 Collins, 1985, pp. 33-38.

73 Collins, 2018, pp. 251-255.

74 See Collins, 2018, p. 238 and C.K. Ladzekpo 'Gahu Dance-Drumming of the Anlo-Ewe people of Ghana' at http://ladzekpo.com/Gahu%20Song%20Book.pdf

Conclusions

As stated before, the *goombay* or *gumbe* drums, rhythms and dances of the Jamaican Maroons arrived at Freetown in 1800 spreading later to many West African countries. These styles caused a significant musical impact in both ethnic neo-traditional drum-dances and popular trans-cultural urban dance music. This Jamaican drum-dance represents the first documented example of the dance music of the Black Americas being brought to Africa and affecting its popular performance; thus completing a trans-Atlantic musical cycle that began in the days of slavery, and across the centuries made a return journey to Africa. This 'homecoming' continued during the 19th century with the performance impact of Afro-Brazilian freed slaves and Black West Indian soldiers. Then in the early 1900s came minstrel songs and dances, ragtime and early jazz through 'tin pan alley' records and visiting artists, later followed by the introduction of swing-jazz, calypsos and Afro-Cuban music of the Allied soldiers stationed in Africa during the Second World War. This performance 'homecoming' continued after the 1950s with the impact on Africa of soul, funk, R&B, 'hot gospel', reggae, zouk, salsa, and even more recently hip hop, rap, ragga, dancehall, neo-soul and contemporary R&B. Therefore, for over two centuries and all the way back to Jamaican *gumbe*, some of those musical styles lost to Africa in the days of slavery have been returned and repatriated to Africa, where they played and are still playing a key cultural role in the emergence of a Black Atlantic and cosmopolitan African identity.

Bibliography

- Aboagye, L. (1999). *The Ghanaian Army*. Accra: Sedco Publications.
- Aig-imoukhuede F. (1975). 'Contemporary Culture'. In A.B. Aderibigbe (ed), *Lagos The Development of an African City*, (pp 197-226). Lagos: Longman Nigeria.
- Alaja-Browne, A.
  - (1985). *Juju Music: A Study of its Social History and Style*. [Ph.D dissertation]. Pittsburg: University of Pittsburgh.
  - (1987). *From `Ere E Faaji Ti O Pariwo' to `Ere E Faaji Alariwo': A Diachronic Study of Change in Juju Music*. Paper read at the Fourth International Conference of IASPM (International Association for the Study of Popular Music) held in Accra, Ghana 12-19th August.
- Aluede, C. O. and E. Omone. (2013/14). Ujie Music and Dance of the Esan: A Nigerian Genre on the Wheels. *Journal of Performing Arts, University of Ghana* 4 (4), 103-114.
- Ajayi-Soyinka O. (2008). Calabar. In C. B. Davies (ed.), *Encyclopedia of the African Diaspora*, Los Angeles: ABC-CLIO.
- Baraka, A. (1963). *Blues People*. New York: William Morrow and Co.
- Barber K., J. Collins and A. Ricard (1997). *West African Popular Theatre*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bassey, I. (1984). *Jazz in Nigeria: An Outline Cultural History*. Lagos: Radical House Publications.

- Battersby, J. (2013). Coon Carnival. In P. L. Mason (ed.), *Encyclopedia of Race and Racism*. Detroit Gale/Cengage Learning Publishers.
- Beecham, J. (1841). *Ashanti and the Gold Coast*. London: John Mason.
- Bender, W.
  - (1985). *Sweet Mother: Moderne Afrikanische Musik*. München: Trickster-Verlag.
  - (1987). *Sierra Leone Music: West African Gramophone Records Recorded at Freetown in the 50s and early 60s*. Berlin: The Sierra Leone Broadcasting Service and Zensor Musikproduktion.
- Bilby K. M.
  - (1985). *The Caribbean as a Musical Region*. Washington D.C: The Woodrow Wilson International Centre for Scholars.
  - (2010). Africa's Creole Drum: the Gumbe as Vector and Signifier of Trans-African Creolization. In R. Baron and A. Cara (eds.), *Creolization: Cultural Creativity in Process*, (137-177). Jackson: University Press of Mississippi.
- Boonjazer-Flaes, R. and F.Gales. (1991). *Brass Bands in Ghana*. [Unpublished manuscript with BAPMAF archives]. Accra.
- Boonjazer-Flaes, R. (1999). *Brass Unbound: Secret Children of the Colonial Brass Band*. Amsterdam: Royal Tropical Institute.
- Boskin, Joesph. (1986) *Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, E. (1979). *Hubert Ogunde: The Making of Nigerian Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- Cole, C. (2001). *Ghana's Concert Party Theatre*. Bloomington: Indiana University Press.
- Collins, E. J.
- (1976a). Comic Opera in Ghana. *African Arts, University of California and Los Angeles*, 9 (2),50-57.
- (1976b). 'Ghanaian Highlife.' *African Arts, University of California and Los Angeles*, (19), 62-68 and 100.
- (1985). *Music Makers of West Africa*. Washington DC: Three Continents Press.
- (1986). *E.T. Mensah the King of Highlife*. London: Off The Record Press.
- (1987). Jazz Feedback to Africa. *American Music*, 5 (2), 176-193.
- (1992). *West African Pop Roots*. Philadelphia: Temple University Press.
- (1996). *Highlife Time*. Accra: Anansesem Press.
- (2005). The Decolonisation of Ghanaian Popular Entertainment. In, T. Falola and S. Salm (eds). *Urbanization and African Cultures*, (pp.119-137). North Carolina: Carolina Academic Press.
- (2006). African Guitarism: 100 Years of West African Highlife. *Legon Journal of the Humanities*, (17), 173-196.
- (2009). Popular Dance Music and the Media. In K. Njogu and J. Middleton (ed.). *Media and Identity in Africa*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- (2009/2010). Highlife and Nkrumah's Independence Ethos. *Journal of Performing Arts*, 4, (1), 93-104.

- (2016). *Highlife Giants; West African Dance Band Pioneers*. Abuja: Cassava Republic Press.
- (2018). *Highlife Time 3,* Accra: Dakpabli Press.
- (2019). Ghanaian Neo-traditional Performance and Development: Multiple Interfaces between Rural and Urban, Traditional and Modern. In H. Yitah and H. Lauer (eds.). *Philosophical Foundations of the African Humanities through Postcolonial Perspectives*, (120-138). Leiden/Boston: Brill Rodopi.
- (Forthcoming). *West African Popular Music: A Textbook for African Colleges*. Dakar: codesria.
- Collins, J. and Richards, P. (1989). Popular Music in West Africa. In S. Frith (ed.) *World Music, Politics and Social Change*, (12-47). Manchester: Manchester University Press.
- Coplan, D. (1985). *Township Tonight: South Africa's Black City Music and Theatre*. Johannesburg: Ravan Press.
- Cournet, R. (1958). *La Bataille Du Rail*. L. Cuypers: Brussel.
- Davidson, F. G. (1952). *The Rise, Development, Decline and Influence of the American Minstrel Show.* [Ph.D Thesis for the School of Education]New York: New York University.
- De Aranzadi, I.
  - (2009). *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*, Madrid: Apadena.
  - (2010). A Drums Transatlantic Journey from Africa to the Americas and Back: Annobonese and Fernandino Musical Cultures. *African Sociological Review*, 14 (1), 27-40.
- Diaz, J. D. (ed.) (2016). *A History of the Afro-Brazilian Community of Ghana in Their Own Words,* Accra: Brailian Embassy.
- Echeruo, M. J.C. (1962). Concert and Theatre in Late 19th Century Lagos. *Nigeria Magazine*, (74), 68-74.
- Emery, L. F. (1972). *Black Dance in the United States from 1619-1970*. Los Angeles: National Press Books.
- Erlmann, V. (1988). A Feeling of Prejudice: Orpheus,McAdoo and the Virginia Jubilee Singers in South Africa 1890-9. *Journal of Southern African Studies*, 14 (3), 331-350.
- Fyfe, C. (1962). *A History of Sierra Leone*. Oxford: Oxford University Press.
- Hampton, B. (1983). Towards a Theory of Transformation in African Music. In Pearl T. R. and Elliott P. (eds.), *Transformations and Resiliences in Africa* (pp. 211-229), Washington DC: Howard University Press.
- Harrev, F.
  - (1987). Goumbe and the Development of Krio Popular Music in Freetown Sierra Leone. Paper read at the 4th International Conference of IASPM, Accra, Ghana, 12th-19th August.
  - (1993). The Origin of Urban Music in West and Central Africa. Paper read at 23rd World Conference of the International Council for Traditional Music, Berlin, June 16-22.
- Harris, R. (1956). *Jazz*. London: Pelican books.
- Hill, E. (ed). (1980). *The Theatre of Black Americans,* Volumes 1 and 2,. New Jersey: Spectrum/Prentice Hall Books.
- Horton, C. D. (1985). Popular Bands of Sierra Leone, 1920 – Present. *Africa Research Bulletin,* 14 (2), 32-52.

- Jackson, R. (2012). *The Trans-Atlantic Journey of Gumbé: Where and Why has it Survived?*, [Unpublished M.A. Thesis]. London: School of African and Oriental Studies.
- Jeyifo, 'B. (1984). *The Yoruba Popular Travelling Theatre of Nigeria*. Lagos: Nigeria Magazine.
- Jones, A. M. (1959). *Studies in African Music*, Vol 1. and 2. Oxford: Oxford University Press.
- Leonard, L. (1967). *The Growth of Entertainment of Non African Origin in Lagos from 1866-1920*. [unpublished Ph.D Thesis]. Ibadan: University of Ibadan.
- Lloyd, P.C. (1968). *Africa in Social Change: West African Societies in Transition*. New York: Freder Paraeger.
- Meillasoux, C. (1968). *Urbanisation of an African Community*. Seattle: University of Washington Press.
- Mensah, A. A.
  - (1969/70). 'Highlife'. Unpublished manuscript with John Collins/BAPMAF Archives.
  - (1971/2). *Jazz the Round Trip*. Graz: Internationalen Gesellschaft Für Jazzforschung.
  - (1972). African Popular Music. Paper read at the Symposium on African-American Music, Institute of African Studies, University of Ghana, Legon, March 1st-6th.
- Nketia, J.H. K. (1973). *Folk Song of Ghana*. Accra: Ghana Universities Press.
- Nunley, J. W. (1987). M*oving with the Face of the Devil: Art and Politics in Urban West Africa*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Oakley, G. (1983). *The Devils Music: A History of the Blues*. London: Ariel Books.
- Oliver, P., Harrison, M. and Bpscpm, W. (eds.) (1986). *The New Grove Gospel Blues and Jazz*. New York: W.W. Norton and Co.
- Omojola, B. (1995). *Nigerian Art Music*. Nairobi: Institut Français Recherche en Afrique.
- Sadoh, G. (2004). *The Organ Works of Fela Sowande: A Nigerian Organist-composer*. [Unpublished Ph.D dissertation]. Baton Rouge: Louisiana State University.
- Sackey, C. K. (1989). *Konkoma: A Musical Form of Fanti Young Fishermen in the 1940's and 50's in Ghana West Africa*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Southern, E. (1972). *Black American Composers and Performers up to 1920*. Paper read at the Symposium on African and African American Music, held at Institute of African Studies, University of Ghana, Legon, March 1-6.
- Sutherland, E. (1970). *The Original Bob: The Story of Bob Johnson Ghana's Ace Comedian*. Accra: Anowuo Educational Publications.
- Toll, R. C. (1974). *Blacking Up: The Minstrel Show in Mid 19th Century America*. New York: Oxford University Press.
- Thomas, A. (1992). *History of Juju Music*. New York: Thomas Organisation.
- Van Oven, C. (1982). *Supplement to An Introduction to the Music of Sierra Leone*. Culemborg: Ministry of Development Cooperation of the Netherlands.
- Vidal, T. (2015). *Africanism and Europeanism in Popular Music: West African Highlife Music and Culture in Retrospect*. Paper presented at the Jim Rex Lawson International Highlife Music Conference, University of Port Harcourt, January.

- Ware, N. (1978). Popular Music and African Identity in Freetown Sierra Leone. In Bruno Nettl (ed.), *Eight urban Cultures: Tradition and Change*, (pp. 196-319). Champaign: University of Illinois Press.
- Waterman, C.
  - (1986). *Juju: The Historical Development, Socio-Economic Organisation and Communicative Functions of West Africa Popular Music*. [unpublished Ph.D. Thesis]. Champaign: University of Illinois.
  - (1990). Juju: *A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, J. (1983). Obituary for Bobby Benson. *New Africa*, 51.

27. Music and memories: Tabom's agbe in perspective

Ben Amakye-Boateng.
University of Ghana, Legon.

Abstract

In this paper, I examine three Tabom historical epochs that are revealed in song texts and musical enactments. The Tabom people are Afro-Brazilians that came to the West Coast of Africa During the late 18th century and early 19th. The musical enactments, known as *Agbe*, where among the few surviving possessions of the Tabom after their days of slavery in Bahia, Brazil. The Tabom arrived in Ghana with their music among others. While it is evident that over the years, the people have lost most of their cultural baggage due to assimilation, same cannot be said about their music. After close to two centuries of re-location from Brazil to Ghana, these people still hold clear images about their ancestors' stay in Brazil, and about events and personalities through their musical enactments. Based on fieldwork among the Tabom in Accra, this paper focuses on the contextual performances of the Tabom's music, and how it engages their memories of the diaspora. It is framed in Shelemay's argument that, "the music that symbolizes identity maintains strong links with the past or with an original homeland".

Keywords: Tabom, *Agbe*, music, Ghana, Brazil.

Introduction

During the late 18th century and early 19th century some Afro-Brazilians migrated from Brazil to settle along the west coast of Africa (Amos & Ayesu, 2002). Some of them were freed slaves who returned to Africa after gaining manumission. Others returned during the aftermath of the Islamic Revolt in Bahia, Brazil in 1835. Another group of Afro-Brazilians arrived after slavery had been abolished in Brazil in 1888. The Afro-Brazilian ex-slaves formed communities in their host countries, acquiring names that helped to distinguish them from their hosts. For example, those who settled in Togo were identified as *Bresiliens*, while those in Benin and Nigeria were identified as *Agudas* and *Amaros* respectively. Those who settled in Ghana were identified as the *Tabom* (also spelt Tabon).

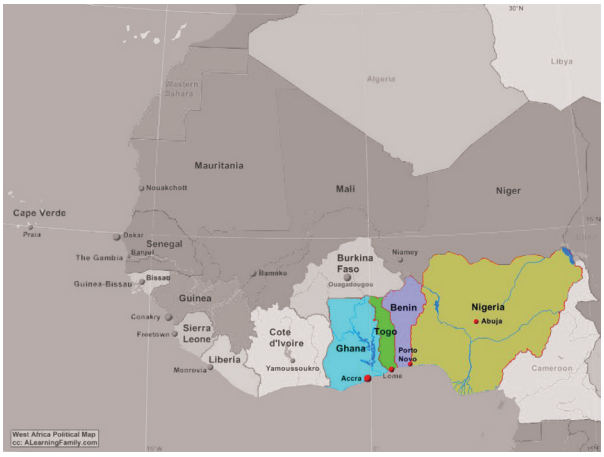


Figure 1. West African Countries that hosted the Afro-Brazilians.[1]

Among the reasons given to how they became known as the Tabom, (Schaumloeffel, 2008) asserts that upon their arrival in Accra they could speak only Portuguese. The Ga people often heard them use the Portuguese greeting "*como esta?*" (How are you?), to which the reply was "*ta bom*" (it's fine). Schaumloeffel concludes that consequently, the Ga people of Accra started to call them the Tabom people in order that they would be distinguished from the local people at that time.[2]

The Tabom were warmly welcomed, and given parcels of land within Accra for building and cultivating purposes, since the group that arrived in Accra included agriculturalist as well as artisans. The Tabom in turn used the skills acquired from Brazil to help in the development of the Ga state. This reciprocal gesture thus helped them to negotiate their settlement and become an integral part of the Otublohum division of the Ga state. The Tabom, since then, have

1 All maps, photos and musical transcriptions are by the Author.

2 This denomination, according to Schaumloeffel (2008, p.17) in a certain way reflects acceptance and at the same time a way of distinguishing them, determining their past and origins, even though the group completely integrated with the inhabitants of James Town of Old Accra.

integrated into the Ga culture, the terms of which were partly shaped by their adoption of Ga ways (Quayson, 2014).

Conversely, they still held on to certain cultural personas, which they inherited from Bahia, for they were proud of them. According to Quayson (2014), the Tabom's heritage from Bahia must be understood as formed recursively by the African retentions in the New World that were constantly augmented by cultural flows from Africa itself and then subsequently returned to Africa. Additionally, he states that the process of becoming Ga did not completely obliterate certain features brought from Bahia that were incorporated into Ga ritual to make the Tabom variants of Ga ritual that were essentially ciphers of cultural memory (*ibid*.).

These traits helped them to negotiate their identity among the Ga society, as well as bring them memories of their days in Bahia. For example, the Tabom still held on to their mode of organising funerals and worship of their Ṣángò god, which they brought along with them to Ghana. These social activities, and others of the Tabom, where never organized without the performance of *Agbe*, which accounts for why *Agbe* remains one of the few things that they have been able to transmit in a global and changing world. Music thus became one of the inheritances from Bahia, which remains crucial in defining their identity. The performance of *Agbe* featured prominently as part of the activities that identified them as a people, which include their funeral ceremonies, religious rites, marriage ceremonies and at times, recreational activities. It must be emphasized here that the performance of *Agbe*, comprises of music, song and dance and each of these components plays an important role in the holistic presentation. It is the rhythms that provide the basis for the songs to flow, as well as bring out the movements required of the dancer.

Today, the descendants of the Afro-Brazilian returnees are connected to Brazil through narratives told by their ancestors. These narratives have strengthened the current generation of Tabom's resolve to uphold and buttress their Brazilian heritage. This is within the view that they have never set foot in Brazil. The historical narratives have been presented mainly through oral tradition, which are historical sources of a special nature deriving from unwritten sources couched in forms suitable for oral transmission. The preservation of these sources depends on the powers of memory of successive generations of human beings (Vansina, 1985). It is worth noting that some of these narratives are encoded in the musical enactments of the Tabom, which they carried along from Brazil due to its portability. The naratives encoded in Tabom musical portrayals are supported by Gbolonyo's assertion that traditional music contributes to historical documentation and education through the authority and memory embedded in songs (Gbolonyo, 2005). The Tabom, thus rely also on music to aid their memory, even as it serves as a means of documentation and repository of historical events.

Music and Memory

During my interactions with the Tabom, it became evidently clear that some of them had scant knowledge of their history, and were as nosey as I was. Some of them had searched for the opportunity to find out more about their history, which had been passed on to them, as we said, through oral tradition. The opportunity to know a little bit more of Tabom historical events

presented itself in observing Tabom musical representations, as some of the songs presented had historical connotations. Music, generally, is a great avenue for exploring memory, and according to Storr (1992, p.21), "its power to remind is still evident in modern culture".

From the above statement, it is evident that music is an effective means of enhancing memory, as well as stimulating memories of one's past which becomes re-constructed again in the present. These re-productions of the past are often constructed similarly among groups that share common features and/or experiences, which could range from individual experiences to group experiences. Communities like the Tabom, are much involved in maintaining links with their past, using music as a means for stimulating memories of the past, and revealing historical events to the listener.

In the search for one's past and the familiar, it is often the shared past, the collective memory that is so powerful (Bryant, 2005). The Tabom, share a common identity because of their shared past experiences, which permits them to identify as a group.

In addition to being a subject for historical scrutiny, music has acted as a powerful vehicle for the transmission of memory. It has played an important part in Tabom cultural ceremonies. At these ceremonies, music has overwhelmingly been used to promote Tabom narratives. *Agbe* songs, which are largely the products of oral tradition, constitute a rich repository of communal knowledge, meaning, and identity, and offer a lens through which to consider the experiences of ordinary people in the African Diaspora. Songs used in public ceremonies, political gatherings, documentaries, and a variety of other contexts help to focus attention on particular aspects of the Tabom's history, and can also -because of their immense power in rousing group sentiment- evoke an emotional sense of pride.

A theoretical suggestion

The value of music's role in time past, and its subsequent value for the historian, according to Gilbert (2005) can, for purposes of discussion, be explored in terms of several theoretical categories, although in practice these inevitably overlap and cannot easily be separated. Gilbert further reveals that the first broad category, relating to one of the most important functions that music fulfilled at the time, is documentation. While song texts provided spaces where detailed accounts of what people were experiencing could be chronicled; melodies served as useful mnemonic devices, and made oral distribution easier and more effective. Whereas some songs chronicled individual stories, others addressed the experiences of larger groups and communities. The *Agbe* repertoire is complete with examples of songs, which have documentation of specific events that involved the Afro-Brazilians. The documentations could address either individual or group experiences. The *Agbe* songs were, and have been efficient in preserving and disseminating historic events. These songs also helped to reconnect individuals to their past, or provided opportunities for imaginative getaway into a time in their history. In addition to strengthening past identities, they were a means of producing and communicating meaning about the diasporic experiences they went through. In this context melodies were recognized as a useful mnemonic device, allowing people to record experiences in a way that could be easily remembered.

Musical Enactments of the Tabom

The central locus of *Agbe* is typically during Tabom funeral and religious activities in honor of Ṣángò. However, in recent times, its use has gone beyond these two avenues. It can also be performed during child naming ceremonies, durbars, and other social gatherings, such as marriage ceremonies. Wherever and whenever *Agbe* is performed, it becomes an important medium by which the Tabom people connect to their past.

The prevailing conception of *Agbe* performance is one that integrates music with other arts like dance, drama, and visual elements (Nketia, 1974)[3]. Most often than not, these other arts are an integral part of the musical performance, playing complimentary roles in the holistic presentation. The presence of these other arts in *Agbe* musical performances thus confirm Nketia's assertion that while "some performances in African settings emphasize only the music, others combine music and dance" (Nketia, 1974, p. 231). All the components of *Agbe*, at one time or the other, communicate historical events to the listener and or observer.



Figure 2. *Agbe* Instrumental Ensemble.

The *Agbe* ensemble usually consists of idiophones and membranophones. The idiophones include the double bell (*agogo*), and a number of rattles (*shekere*), while the membranophones consist of two (at times three) small drums called *malinwo*. The idiophones are typically limited to playing fixed rhythmic patterns that often work as the time line of *Agbe* music. The two

3 visual elements such as costume and decorations on some of the musical instruments used in the ensemble.

membranophones come in varied pitches, one being lower in pitch than the other. Usually, the lowest pitched drum assumes the principal role of master or lead-drum.

The ensemble's performance is usually controlled or conducted by the *Agbetsɛ* (Master drummer). Besides, the *agogo* is assigned mainly the role of time line in an *Agbe* performance, however, is not confined to it, but also, is sounded as part of the music and regarded as an accompanying rhythm and a means by which rhythmic motion is sustained. One of the drums, (*malinwo*) plays the same pattern as the *agogo*, whilst the other drum plays lots of improvisation based on what Anku (2000) refers to as a "stock of generative rhythmic vocabulary" which they have in store.

One very important component of *Agbe* is its vocal accompaniment. The mode of singing is mostly *call*-and-*response*, requiring the dexterity of a cantor, while the rest of the ensemble members and spectators complete the chorus. This form falls into one of the four types of vocal music in African setting which according to Nketia (1974), includes one that emphasizes the role of a lead singer or cantor, or a number of cantors, with a supporting chorus.



Figure 3. A dancer performing *Agbe*.

An *Agbe* performance session incorporates a dance component, which forms an integral part of the performance as a whole. In the course of performance, close collaboration is always required between musicians and dancers because of the relationship between the structure of the music and the design of the dance (Nketia, 1974). The *Agbe* dance could be performed by any of the musicians (both instrumentalist and singers), or any member of the audience who is called upon by the musicians through special coded or symbolic songs. People who wish to dance normally alternate over and over again to put together a complete performance session which can last for several hours. The performance duration for each dancer is suggested either by the length of a song, or at the discretion of the *Agbets*ɛ. On the other hand, a dancer could also indicate to the musicians, by sending a signal to show that he/she has ended his/her dance session.

Tabom Musical Enactment and Memory.

The performance of music, according to Shelemay (2006) enables us to transmit memories of people, places and events. It also aids in commemorating people and events as well as reconcile the past with the present. To the Tabom, the performance of *Agbe* is no exception. Each *Agbe* performance is held in honor of persons or the Ṣángò deity during specific events. For instance, during Tabom funeral celebrations, *Agbe* is performed in commemoration of the deceased. During such performances, several acts enfolds which help the Tabom to transmit individual and collective memories. For example, members gathered could perform the *Agbe* dance that is reminiscent of the dance movements of an ancestor, thus bringing memories to the gathering. Also, songs that are 'raised' by any member of the ensemble or the congregation possibly would bring memories of an ancestor's bravura of leading songs during such events.

One plausible reason for the survival of *Agbe* till date has been due to the process of recalling. Just as other traditional expressive arts, *Agbe* has existed only in the memory of the Tabom. Its performance, according to the Tabom, comes out of inspiration, hence the acknowledgement of the gods and ancestors before any performance. *Agbe* has also enhanced the Tabom's memory by helping to recall historical events, as well as evoke memoirs of prominent Tabom personalities. In this regard, the role of its song texts and general presentation cannot be over emphasized. Significantly, *Agbe* song texts and melodies can remind us of people, places and events.

Memory of Events

Ashanti toobi, eba me wo ku jure are examples of songs that remind the Tabom of their early epochs among the Ga in Accra, focusing on a particular event that the Tabom got involved in. According to Naa Riza Nelson[4], the Tabom arrived in Ghana at the time when the Ga had suffered many defeats in the hands of the Ashanti. So, in line with one of the philosophical sayings

4 Personal conversation with Naa Riza Nelson (July 2014).

of the Ga *-ablekuma a ba kuma wo-*, they heartily welcomed the Tabom to live among them and to join them in their quest for freedom at the hands of the Ashanti. The Tabom, at that time, had one man as their spiritual head who, according to Naa Riza Nelson, could see beyond the ordinary eye, and could communicate with external forces. During the battle between the Ga and the Ashante, Mahama communicated with a bird that hovered around the battle ground to release vital information about the Ashanti's hide out to the Ga. The Ga, thus, took the Ashanti by surprise and pounced on them unawares, dragging them like fishing nets. According to Naa Riza Nelson, and supported by Eric Morton, the Ashanti where beaten well well, given birth to the song *Ashante otoo bi*:

Ashante'otobi	These Ashanti people,
Kole bawa she,	Are small in our eyes;
Kole bawa jija, jija,	As such, they can't stand us.
Kole bawa san san san	Let's scare them away[5].

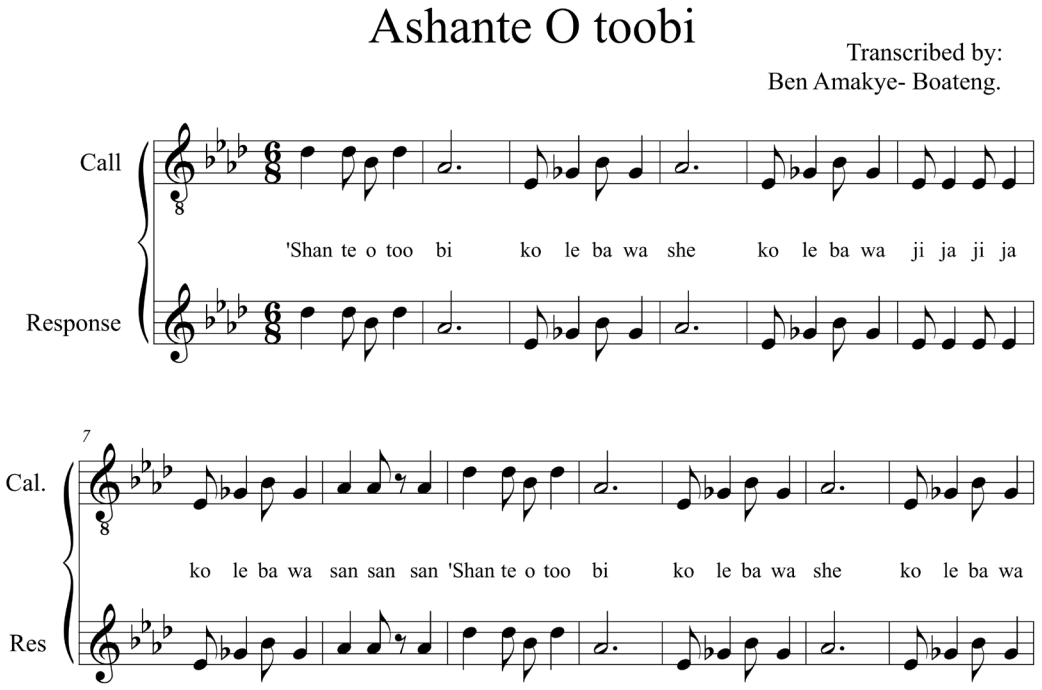


Figure 4. Ashante O toobi transcription.

The arrival of the Tabom was therefore a relief to the Ga, since they (the Tabom) were men of stature and skilled in war.[6] With the help of the Tabom, the Ga defeated the Ashanti in the Awuna war (1866)

5 Translation by Memuna Anago on 17th June 2015.
6 Personal conversation with Naa Riza Nelson (July 2014)



Figure 5. Tabom song about the *Ashante* of Ghana.

This historical event has been transmitted from generation to generation because it has been encoded in the Tabom's musical enactment. Present day Tabom and non Tabom alike get to know this history whenever and wherever this song is performed.

Memory of Places

A significant memory encoded in Tabom's musical enactments is the memory of places. The Tabom either sing about a place or appear in costumes that link them to their origin. The Tabom have three national identities namely; Ghana, Nigeria and Brazil. But the Tabom prefers to call themselves Brazilians. During performances, the Tabom mostly appear in costumes that link them to Brazil and Nigeria. It is essential to state that, features of Nigerian clothing style can be found at *Agbe* performance gatherings. Whiles some wear the *buba* attire; others use the veils, Nigerian hat, and *coolimi* hat. Also, during other social gatherings such as the *chale wote* festival, one is sure to see the Tabom's *Agbe* performers in yellow and green colours to depict their Brazil affiliation.



Figure 6. Tabom Musicians in Nigerian styled clothing

At a funeral ceremony held in honour of Mamuna Cofie, the *Agbe* ensemble's mother, one could see the erecting of the Brazilian flag on one of the canopies provided to give shelter to friends and sympathizers. The sight of the flag sets visitors asking questions about why the Brazilian flag should be hoisted at the funeral of a Tabom. In this way, the Tabom tell their Brazilian story in performance.



Figure 7. Brazilian Flag hoisted at the funeral of a Tabom.

One other song that commemorates places is the *dabi m'beru Agbe* which is translated literally to mean "we have started the *Agbe* performance". In this song, mention is made of the Ijesha tribe of the Yoruba of Nigeria. According to Eric Morton, the *Agbetse*, the Tabom made a stop-over at Ijesha on their way to settle in Ghana. It is from Ijesha that they brought *Agbe* to Ghana. The origin of *Agbe* is confirmed by Shanco Bruce, who himself is a Tabom and a former minister of state. However, he claims that the Tabom came to Ghana before going to going to Nigeria to return with *Agbe*.

Lyrics (Yórùbá language)	**Literal translation**
Call: *Dabi m'beru Agbe, kim be wa jo*	We have started the *Agbe* performance
Response: *Yee! dabi m'beru Agbe, kim bewa jo eee*	So come and dance
Call: *To eba m'beru Ijesha, koni gbagbe*	Yes, we have started the *Agbe* performance
Response: *Yee! dabi m'beru Agbe, kim be wa jo eee*	So come and dance
	This performance was brought from Ijesha
	Yes, we have started the *Agbe* performance
	So come and dance

The text of this song admonishes the fearless to join in the performance of *Agbe*. It also informs the audience that this musical type was brought from Ijesha by the fore fathers who hailed from there. It is said that anyone who does not fear Ijesha, does not fear any other thing.



Figure 8. *Dabi m'beru Agbe* musical transcription…

The Tabom's perception of Brazil as their home is made evident during the funeral rites of a member of their community. Close to midnight, the *Agbe* Ensemble begins to perform series of songs in a build up to their ritual for the dead. After these, all members of the *Agbe* ensemble, led by the *Agbetse*, process into the room where the corpse has been laid to perform the *aadwaplete*[7] (breaking of plate) ceremony. Once the ensemble enters the room, they begin to sing the *Viva Viva* (a Portuguese word translated literally to mean live alive) song, as they go around the corpse. Incidentally, this is the only song in the *Agbe* repertoire with Portuguese text. Aside the drummers, each person in the room at the time of the *Viva Viva a* song must be seen carrying something on the head[8]. One can see the singers carrying the *shekeres*, as well as folded cloths. Others could place their hands on their head representing a load they are carrying.

7 According to the Tabom, this ritual signifies the parting of ways with the dead. This is a ritual imported from Brazil by the Tabom.

8 The Tabom believe that on the demise of one of her members, that person travels back to Brazil to join their ancestors. The act of carrying things symbolizes the group members helping the deceased with his/her luggage as he/she travel to Brazil.

As they file past the corpse amidst the *Viva Viva* song, one of the elders, who has in his/her possession a ceramic plate and a metal spoon, gets close to the dead body, and hits the ceramic plate hard with the metal spoon till it breaks and the particles drop on the dead body. According to Odarkwei, the breaking of plates signify separation between the deceased and the living. This act signifies the end of the *Viva Viva* song.

The performance of *Viva Viva* helps the Tabom to uphold their Brazilian inheritance. According to them, the song helps to transport the soul of the departed back to Brazil, which is the home of their ancestors.

Viva viva lyrics
Viva viva3x
Viva yaa ya
Temi le she le'o 4x
Aya bu ko ee buko , Aya ko sa eee
Aya buko ee, aya kosa ee
Aya Zinabu ke leo (e ya)4x



Figure 9. Viva Viva song musical transcription.

The ensemble then sings '*ile oo ile oo*' (a song that bids farewell to the deceased) as they recess to take their original seats. This song also makes reference to Brazil as the ensemble report to the audience that 'he/she (the departed) is gone' (straight to Brazil).

Aside the use of songs to narrate the Tabom's acquaintance with Brazil, there are certain scenes and utterances that help the Tabom to sustain their memories of Brazil. During the initiation of the Ṣángò Priestess, she purposely appeared in green and yellow costumes, spelling out allegiance with Brazil. During her possession, one could hear her communicating in English language, although it was not used in their everyday discourse. In an answer to a query by the *Agbetse* as to where he/she had come from, the response was that "I have come from Brazil"[9]. This answer reveals the origin of the Tabom deity, Ṣángò.

The above discourse has focused on how the Tabom commemorate historical places in their musical enactments. Using songs and other artistic forms, they mention places like the Yoruba's Ijesha as well as Brazil as they tell their unique stories to listening and watching audience.

Memory of People

The Tabom have songs that celebrate individuals for their exploits in one thing or the other. Singing such songs therefore reveals the names of the said individual and helps to tell their story from generation to generation. One such song is "*Quarcoopome Kushere ooo*" translated literary to me "Quarcoopomes, thank you". This song is sung by the Tabom in appreciation to the kindness of the Quarcoopomes towards them.

According to the Tabom, Ṣángò was handed over to the Quarcoopome family, who were privy to Ṣángò's generosity and protection to its worshippers. This started a lasting relationship between the Tabom and the Quarcoopomes. The Tabom have two stories explaining how Ṣángò got into the possession of the Quarcoopomes. They alleged that, due to the benevolence of Ṣángò to them, they became so wealthy and started to misbehave in the society. This brought a stigma to them as a people, and in order that they will be free from this canker, they decided to get rid of Ṣángò into the sea. Since the Quarcoopome knew the benefits of following Ṣángò, they asked to keep it, and the Tabom agreed.[10]

Another reason is that due to Christianity, certain rites that needed to be performed for Ṣángò periodically were ceased. Thus, Ṣángò was handed over to the Quarcoopome family, who assumed ownership. Ṣángò extended its benevolence to them, and made them prosperous as well. The Ṣángò ritual was performed twice a month, but in some cases, thrice if the first is at the beginning of the month (Schaumloeffel, 2008). Besides that, there were regular meetings every Saturday morning. Currently the meeting with Ṣángò is limited to as and when one needs to make an inquiry into his/her spiritual life, or when one wishes to communicate with an ancestor.

9 This happened during the initiation of the Ṣángò priestess July 2014.

10 Personal Conversation with Terlo, August 2010.

Other occurrences where the memories of individuals could be sustained are through dances and euphoria that surrounds a particular *Agbe* performance. The Tabom begin every performance with an invitation to the gods and ancestors via the offering of libation prayers. It is of no wonder that ancestors indeed visit them during performance. A dancer could be showing dance moves and acts that are likened to the dance movements of an ancestor, thus bringing memories of that ancestor. Also, the rapid mode of "raising" songs during performances could be ascribed to the presence of a particular Tabom who had passed on.

Final Discussion

Music is a particularly powerful carrier of memories because of the active roles it plays in so many settings, and the ways in which it is associated with complicated texts and events that helps to transmit them over long periods of time. When we participate in or hear a musical performance, we experience a moment similar to the moment when a memory was first generated. Through repeated performances over a period of time and in diverse settings, *Agbe*, like other forms of music, draws on a partly subconscious bank of memories, sometimes triggering recollections and emotions long forgotten (Shelemay 2006). Thus music, through its content and through the physical act of performance, can bring our past into the present even when we have long forgotten the occasions of which they were a part. *Agbe* has long preserved the memory of specific historical moments and documented the lives of important individuals in Tabom history.

The Tabom's *Agbe* is an example of the ability of music to convey memories of particular places, people, and events. In *Agbe*, memories are encoded mainly in the song text, as well other visual elements that make up a holistic performance. The repertoire of *Agbe* songs conveys deep historical connotations for the Tabom community. The connotations embedded in these songs over time and through performance intricately link with remembrance. It brings the past into the present through both its content and the act of performance, while also serving as a device through which long forgotten aspects of the past and information unconsciously carried can be evoked, accessed, and remembered.

Bibliography

- Amos, A. M., & Ayesu, E. (2002). 'I am Brazilian' history of the Tabon, afro-brazilians in Accra, Ghana. *Transactions of the Historical Society of Ghana*(6), 35-58.
- Anku, W. (2000). Circles and Time. *Music Theory Online, 6* (1),1-8.
- Bryant, L. O. (2005). Music, memory, and nostalgia: collective memories of cultural revolution songs in contemporary China. *China Review*, (2) 151-175.
- Gbolonyo, J. S. K. (2005). *Want the History? Listen to the Music! Historical Evidence in Anlo Ewe Musical Practices: A Case Study of Traditional Song Texts*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

- Gilbert, S. (2005). *Music in the Holocaust: confronting life in the Nazi ghettos and camps*. Oxford: Oxford University Press on Demand.
- Nketia, J. K. (1974). *The music of Africa*. New York: WW Norton.
- Quayson, A. (2014). *Oxford Street, Accra: City life and the itineraries of transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- Shelemay, K. K. (2006). *Soundscape. Exploring music in a changing world*. New York: WW Norton & Co.
- Storr, A. (1992). *Music and the Mind*. New York: The Free Press.
- Vansina, J. M. (1985). *Oral tradition as history*. Madison: University of Wisconsin Press.

28. Movimientos afroatlánticos desde América y su reflejo en la música de Guinea Ecuatorial en los siglos XIX y XX

Isabela de Aranzadi.
Universidad Autónoma de Madrid.

Resumen

El centro de esta investigación se sitúa en el aporte a la música africana desde diferentes grupos culturales vinculados en la costa atlántica del continente africano, principalmente el de los criollos negros de Guinea Ecuatorial, quien refleja un punto de encuentro de culturas afroamericanas, caribeñas y africanas. En esta franja costera, como una vía de ruptura con la tradición europea colonial, se desarrollaron, paulatinamente, modelos culturales autóctonos y una búsqueda de nuevas fórmulas de expresión, vinculadas en su origen al fenómeno de la esclavitud, más tarde al comercio oceánico y, posteriormente, al abolicionismo. Progresivamente, se produjeron movimientos de población afroamericana "de vuelta" al continente africano, así como múltiples trayectorias interculturales de los sujetos afroamericanos.

Dentro del contexto descrito, en este capítulo ahondamos en tres género musicales principales: el *cumbé*, la *maringa* y el *bonkó*, en ellos analizamos diversos aspectos que nos permitirán disponer de una visión panorámica de lo acontecido en cuanto al ámbito sonoro/musical y su entorno social y cultural: prácticas musicales; instrumentos musicales; modos de irradiación por el continente a través de danzas, o instrumentos como la guitarra; y los intercambios culturales producidos entre diferentes grupos culturales afroamericanos y africanos.

Palabras clave: Guinea Ecuatorial, *Cumbé*, *Bonkó*, *Maringa*, colonización, afroamericano.

Abstract

The core of this research is focused in the contribution to African music by different cultural groups linked to the Atlantic coast of the African continent, mainly that of the black Creoles of Equatorial Guinea, who reflects a meeting point of African-American, Caribbean and African cultures. In this littoral, as a way of breaking with the colonial European tradition, own cultural models and new forms of expression gradually were developed, originally linked to the phenomenon of slavery, later to the oceanic trade and, finally, to abolitionism. Progressively, there were movements of the Afro-American population "back" to the African continent, as well as multiple intercultural trajectories of the Afro-Americans.

Within this context, in this chapter we deepen in three main musical genders: *cumbé*, *maringa* and *bonkó*, in them we analyze some aspects that will allow us to have a panoramic vision of what happened in terms of the sound/musical sphere and it social and cultural environments: musical practices; musical instruments; musical genres; different ways of cultural propagation across the continent through dances or instruments, as the guitar; and the cultural exchanges that took place between different groups of Afro-Americans and African people.

Keywords: Equatorial Guinea, *Cumbé*, *Bonkó*, *Maringa*, colonization, African-American.

Introducción

> *"Una perspectiva transatlántica nos permite comprender que, más allá de la óptica de Europa hacia sus colonias, encontramos sistemas socioeconómicos, políticos, ecológicos y culturales interconectados, surgidos del encuentro colonial mismo" (Prádanos y Anderson, 2017).*

La música de raíz africana gestada en Latinoamérica supone no solo una aportación importante en el continente americano sino también un legado en el continente africano. En un viaje de vuelta, el lenguaje musical afroamericano es reconocido como propio y adoptado en África. Ello constituye una vía de ruptura con la tradición europea, al desarrollar modelos culturales autóctonos en una búsqueda de nuevas fórmulas de expresión, en géneros musicales vinculados

a la experiencia de la esclavitud, al movimiento abolicionista y a los inicios de la colonización africana.

El poder europeo, legitimado por los estudios académicos, ha situado a los "otros" continentes en el pasado de Europa, o al margen de la historia. Se ha obviado o silenciado el protagonismo de grupos que han transitado en los itinerarios surgidos a partir del colonialismo, llevando consigo una riqueza cultural propia. Intentamos contrarrestar este silencio inserto en lo que Dussel (1999) denomina el "mito eurocéntrico de la modernidad". Proponemos, a través del estudio de tres de los géneros musicales más representativos en Guinea Ecuatorial, el *cumbé*, la *maringa* y el *bonkó*, un análisis de la historia colonial hispánica en Guinea Ecuatorial, que considere el intercambio transoceánico, aproximándonos a unos Estudios Globales coloniales en el mundo Ibérico y, de este modo, entender los entramados del diseño global que une estas "historias fragmentadas de opresión y dominación como historias compartidas, repetidas y sufridas por millones de seres humanos, en diversas partes del mundo, y no como un mosaico fragmentado de relatos sin conexión" (Marrero-Fente, 2018, p. 41).

Africanos, afroamericanos, afro-latinoamericanos, afrocaribeños, afro-hispánicos y afro-británicos bajo la opresión de Occidente, y desde la modernidad hispánica y británica, han establecido un diálogo de la cultura musical africana en complejas trayectorias, contribuyendo al surgimiento e irradiación de géneros musicales que se encuentran hoy en la base de las músicas populares modernas africanas y europeas. Entre estos grupos, el de los criollos negros de Guinea Ecuatorial constituye un punto de encuentro y un crisol de estas culturas afro-atlánticas.

Uno de los ángulos en esta encrucijada es el de la identidad africana, transportada en el Atlántico, e irradiada por el continente africano, al encuentro de otras formas africanas de hacer música. Las epistemologías "negras", ocultadas por la imposición del discurso europeo, se han incorporado en el *hábitus* de los dominados en las colonias hispánicas. No obstante, en el análisis de los géneros musicales "de vuelta"[1], como el *cumbé*, la *maringa* y el *bonkó*, observamos una ruptura de esta "invisibilización de la simultaneidad epistémica del mundo", que según Castro-Gómez (2005, p. 26) trajo consigo la colonialidad.

Estos géneros musicales pertenecen al imaginario sonoro de los criollos y a los annoboneses, en Guinea Ecuatorial. Los criollos o *crió* se han conformado como una comunidad negra descendiente de esclavos liberados llegados de Freetown (colonia creada por el abolicionismo), fundando el primer asentamiento en 1827 en la isla de Fernando Poo (hoy Bioko), acompañando a los ingleses como trabajadores para levantar la ciudad. En las siguientes décadas adquirieron gran poder en la isla, sobre todo con una segunda oleada migratoria en 1840, llegando desde Sierra Leona, con cierto poder económico, erigiéndose en Bioko como una de las pocas burguesías "negras" en el continente africano. En Guinea Ecuatorial, a estos denominados "sierraleonas",[2] se sumaron krumanes y otros africanos migrantes de otras regiones costeras que, llegados

1 Así denominados por originarse en las culturas afroamericanas y "volver" a África con nuevos significados.

2 En Bioko los sierraleoneses son denominados "sierraleonas" por influencia británica (*Sierra Leonean*). Esta segunda oleada es mencionada en Ndongo (1977, p. 29), y sus apellidos permanecen.

para trabajar el cacao, fueron artífices de numerosos intercambios musicales cuyas influencias se desplazaron posteriormente a sus mismos lugares de origen.

Las lenguas y las culturas criollas han sido consideradas "impuras, híbridas o mezcladas", con un apreciación de "lo puro" herencia de la mirada romántica (Eriksen 2003)[3] y una falta de interés en los estudios lingüísticos, hasta hace dos décadas. Apenas es referida la cultura criolla africana en las fuentes coloniales, dejando un vacío en la historia. Sin embargo, los criollos africanos han jugado un papel relevante en los inicios de la colonización, y son parte importante de la historia de África. En el seno del grupo de criollos negros, tanto en Bioko como en Sierra Leona, se negocia la identidad en base a un cierto *status*, o una estratificación interna, en relación con una "pureza" percibida por el grupo en diferentes grados.

Encontramos este "purismo" entre los *krio* de Freetown y entre los *crió* de Malabo, lo que hemos podido constatar en el trabajo de campo en los últimos años y durante una estancia en Sierra Leona en 2012. La ausencia de influencia local (o nativos) es el termómetro de esta denominada pureza, especialmente entre los que salvaguardan la tradición *krio*, desde la Krio Descendants Union (KDU). Aquí los grupos considerados de más estatus son los afroamericanos: los Black Loyalists (denominados *Nova Scotian Settlers*, al proceder de Nueva Escocia) y los cimarrones jamaicanos deportados a Freetown. En Bioko la percepción de un núcleo considerado "cien por cien" criollos persiste en la actualidad, situándose Sierra Leona en el origen de dicha pureza, y los matrimonios más valorados son los que se dan entre los "sierraleonas".

Por otra parte, provincia de Guinea Ecuatorial desde su indepedencia en 1968 (colonia española desde 1778) es la isla de Annobón -de 17 km2, a unas 350 millas de Guinea Ecuatorial continental. Los annoboneses viven con muy poca presencia de europeos durante siglos. Desde la colonización portuguesa, en el siglo XVI, son descendientes de esclavizados traídos de Angola y Santo Tomé. También Bioko es el hogar de muchos annoboneses que se trasladan allí en busca de trabajo.

1. *Cumbé*

El *cumbé* es un instrumento (tambor cuadrado con patas y doble marco), un género musical y una danza neotradicional annobonesa, con origen en el entorno multiétnico de Malabo (capital de Guinea Ecuatorial), exportándose a Annobón a principios del siglo XX, siendo reinterpretada y adaptada al estilo annobonés. Hoy el *cumbé* se toca y se baila en Palé, la única y pequeña ciudad de la isla de Annobón, con unos 2.000 habitantes, y también en la ciudad de Malabo (Aranzadi 2009) en la isla de Bioko. Como apuntamos, su origen se encuentra en población esclavizada llevados a la isla en el siglo XVI por los portugueses, desde Angola y otros lugares de las costas. Han sido esclavos que no llegaron a cruzar el Atlántico.

3 Abrahams (2003, p. 73); Baron y Cara (2003, p. 5). El concepto de *Creolization* aplicado al Caribe (Munasinghe, 2002, Palmié, 2006), se ha extrapolado a otros lugares como África (Hannerz, 1987).

1.1. Panorama histórico del *cumbé* y de géneros musicales caribeños y africanos afines

El *cumbé* es el resultado de complejas trayectorias atlánticas. Los cimarrones jamaicanos trasladados en 1800 a Freetown llevaron el tambor cuadrado *gumbe* (Bilby, 2011) que da nombre al posterior género musical. Desde Freetown los "sierraleonas" lo introdujeron en Bioko. Por su influencia, los annoboneses lo tocan hasta hoy (Aranzadi, 2020).

En Freetown, hacia 1830, el *gumbe* se extendió a otros grupos étnicos (Sibthorpe, 1970 [1868], p. 52). A mediados de siglo se menciona como género musical, catalogado de baile «inmoral» (Hutchinson, 1861, p. 112). Desde entonces, el término designa al instrumento musical y al género asociado a él. Posteriormente, hubo una diáspora de los krio o criollos de Sierra Leona a otros lugares de África, como Ghana, Nigeria, Congo, Gabón, Camerún y Guinea Ecuatorial (Aranzadi 2016), y el género jamaicano *goombay* o *gumbe* se irradió en el siglo XIX, en una encrucijada de géneros y estilos raíces de la música popular (Collins 2007).

Tras la decepción a su llegada a África por el incumplimiento de las promesas de los abolicionistas, estos afroamericanos, esclavos liberados "devueltos a África", viajaron en una diáspora temprana a otros lugares en África, como trabajadores de oficios o, en algunos casos, como los "sierraleones", asentándose y formando élites.

Respecto al término que identifica al género, existen versiones similares a ambos lados del Atlántico: *gumbe*, *goombay*, *goomba* (Bahamas, Trinidad, Jamaica), *goombay*, *gome* (Ghana), *gumbay*, *gumbe* (Sierra Leona), *gube* (Malí), *goumbé* (Costa de Marfil), *kumbeh* (Nigeria), *maringa* o *malinga* (Gabón) y *patenge* o *maringa* (Congo).

Por otro lado, como instrumento, el tambor *cumbé* de Annobón es prácticamente igual al *gumbe* o *gome* de Accra y al *goombay* o *gumbe* de Freetown, y comparte el mismo tipo de construcción que el *gumbe* de Jamaica, con doble marco y patas, descrito por Helen Roberts en 1924. En Sierra Leona, Ghana, Gabón, Congo y Guinea Ecuatorial, el tambor tiene la misma forma y se toca con el músico sentado a horcajadas sobre el tambor, golpeándolo con las manos y el talón del pie (Aranzadi, 2016) [4]. En Freetown, también se toca colocándolo entre las rodillas, el modo en que se ejecuta en Jamaica.

Trabajadores de Accra (carpinteros y herreros) que se encontraban en Congo y Camerún, por el contacto con los "sierraleonas" que allí laboraban, introdujeron en Ghana, en torno a 1900, el tambor cuadrado con patas y doble marco *gome* o *gumbe* (Collins 2007, p. 183). El tambor cuadrado llegó a Bioko con los "sierraleonas" y es denominado *kunki*.[5]

El *kunki* en Bioko era un baile femenino como el *koonken* en Freetown en 1830. Aquí, respecto al ámbito instrumental, la guitarra se incorporó al intrumento *kunki* en el siglo XX,

4 Según Lema, músico congoleño en Kinshasa en la década de 1960, el *patenge* o tambor de *maringa* en Congo se tocaba a horcajadas. Comunicación personal (2016). Martin (1995, p. 131) y Wheeler (2005, p. 43) recogen igualmente el *patenge* tambor cuadrado tocado entre las piernas.

5 De hecho, en Freetown, en las primeras décadas del siglo XIX, encontramos la danza femenina koonking o koonken (Rankin 1936, Vol. I, p. 283) entre los colonos de Nueva Escocia (Nova Scotian Settlers). Estos negros liberados y asentados en Freetown eran los Black Loyalists, soldados de la corona británica en la guerra de la independencia americana, llevados a Nueva Escocia al finalizar la guerra. En 1892 los envían a Freetown como negros libres, predicadores y maestros bien preparados.

introducida por los españoles. Para los cantos se empleaba el idioma *pichi*, derivado del pidgin de Freetown,[6] hoy extendido como lengua franca en Malabo. Este género dejó de practicarse en 1976, durante la dictadura del primer presidente Macías Nguema, cuando muchos criollos huyeron hacia Nigeria (Aranzadi 2012, p. 194). Por influencia de los criollos, los bubis,[7] autóctonos de Bioko, y los annoboneses lo adoptaron. El *cumbé* de Annobón tiene el mismo ritmo que el *gumbe* de Freetown.[8]



Figura 1. Clave rítmica del cumbé.

1.2. Danza e instrumentos musicales en el *cumbé*.

Desde el género, el *cumbé* es conocido por la elegancia al bailar y su ritmo lento y cadencioso. Es una danza lenta en círculo y en parejas, ejecutada en días festivos. Las canciones que acompañan a la danza se interpretan en idioma *fa d'ambô*, criollo africano portugués de Annobón, y son compuestas por un miembro de la comunidad, integrándose en el repertorio tradicional. Las letras hablan de acontecimientos cotidianos o históricos, del sufrimiento, del aislamiento en Annobón, de la represión bajo la dictadura de Macías (1968-1979), etc. Se disponen en estilo recitativo, medio hablado, medio cantado, con vocalizaciones ascendentes y descendentes sobre las sílabas ʻa-yéé, de manera similar a los lamentos utilizados en el flamenco. Es un canto responsorial, alternando solista y coro.

Desde el instrumento, el *cumbé* es un tambor cuadrado de doble marco y cuatro patas, de 40 a 50 centímetros de ancho. El marco interior empuja la piel y la tensa mediante un sistema de cuñas, y se toca con las manos y el talón del pie (Aranzadi 2009, p. 145). También se ejecuta el *tambalí*, un pandero cuadrado con doble marco, de 20 a 25 centímetros y en varios tamaños,[9] tocado con las manos y uno o dos palos finos denominados *opa tombol*. Para tocar la clave rítmica se utilizan o una botella de cristal, una sierra de carpintero o el *katá* (dos palos entrechocados). Otro instrumento empleado es el *chin*, una lámina de hierro que cuelga de una cuerda, golpeada por un cilindro de hierro para ejecutar polirritmias. Respecto a este último instrumento, existen similitudes en otros territorios: en Jamaica, en los mercados, se utilizaba una hoja de hierro sobre una cuerda como instrumento musical (Roberts, 1924, p. 242); en Sierra Leona, el *angul* es una pieza de metal en forma de U golpeada con un palo de metal (Horton 1999), utilizada por los krió en el conjunto de *Milo jazz* (Van Oven 1982, p. 8), una variación de la música *gumbe*. En Jamaica, la palabra *katá* designa los palos que acompañan al tambor en las ceremonias de Kumina (Bilby y Bunseki, 2015, p. 496).

6 Kofi Yakpo compara ambos pidgin africano-inglés, uno en colonia española y otro en colonia inglesa (2021).

7 Hay panderos cuadrados en 1950 entre los bubis. Véase Manfredi (1950, p. 150) y Crespo Gil-Delgado (1949, pp. 104-108).

8 Véase el *cumbé* cantado por Desmali en Annobón: https://www.bbc.co.uk/programmes/p019j2zl.

9 En Ghana, encontramos el pandero cuadrado tamalin (una posible corrupción de la palabra «tambourin», según John Collins [comunicación personal]).



Figura 2. Tomás Ronda afinando el cumbé, mediante la presión de las cuñas sobre el marco interior y Juan Murcia con el tambalí en la mano y los palos finos. El chin cuelga a su izquierda.[10]

1.3. Identidad annobonesa y *cumbé*.

El *cumbé* es símbolo de la tradición y una parte importante de la identidad en Annobón. Las canciones de *cumbé* expresan la identidad annobonesa. Los annoboneses han adoptado, reinterpretado e integrado en la idiosincrasia annobonesa, algunos elementos «importados» de Bioko (términos en *pidgin*, letras de canciones, formas rituales, danzas, géneros e instrumentos), asociados a un estatus superior al considerarla como la «metrópoli».

Este género influye, hoy día, en la música popular -por ejemplo, en el conjunto Desmali y Dambo, en el álbum *Luga da ambo-*. Desmali está considerado como uno de los mejores músicos contemporáneos de Guinea Ecuatorial. Según el autor, los pasos cortos y el caminar en fila al inicio de la danza, reflejan su historia como esclavos llevados a la isla de Annobón hace siglos.

2. El *bonkó* o *ñánkue* en Bioko y Annobón.

El rito-danza del *bonkó* o *Ñánkue* se practica desde mediados del siglo XIX en Bioko. Tiene una influencia directa de la sociedad secreta *Ekpe* de Calabar, y una influencia indirecta desde Cuba de la sociedad secreta *Abakuá*. Los esclavos carabalí (de la región de Calabar, en la actual Nigeria) llevaron el *Ekpe* a Cuba, fundando la sociedad secreta *Abakuá* en 1836. En la segunda mitad del siglo XIX sus miembros, los *ñáñigos* o *abakuá*, fueron deportados a Bioko.

El *bonkó* tiene lugar en el periodo navideño. Comienza el 24 de diciembre y finaliza el 7 de enero. Hay una preparación con ensayos de las canciones desde noviembre hasta principios de diciembre, organizada por la Asociación del *Bonkó* o Asociación del "Ñíñigo Ñánkue". El inicio tiene lugar en la madrugada de la nochebuena a las puertas del cementerio. Todas las tardes, por las calles de Malabo, salen en procesión las máscaras *ñánkues*, que representan a los espíritus, acompañados de los músicos y el coro de mujeres (Aranzadi, 2009).

10 Todas las fotografías, a menos que se indique lo contrario, son de la autora.

2.1. Danza e instrumentos musicales del *bonkó* o *Ñánkue*.

La danza del *ñánkue* se realiza, principalmente, con pequeños pasos hacia atrás y hacia adelante, moviendo alternativamente en las manos una rama y un bastón. Varios son los personajes que participan en la representación: El personaje principal, *ñánkue*, lleva un traje de tela con rafia en el pecho, y pañuelos en la parte trasera; el, *Black* (*ñánkue* vestido de negro) quién en la noche del 24 de diciembre espera en el cementerio la llegada de los miembros de la asociación desde la ciudad, para iniciar el rito y rendir honores a los antepasados; el *Sekonmunin, que* viste en blanco y negro, como símbolo del paso de la oscuridad a la luz y baila sobre las tumbas de los ancestros y se comunica con ellos. Se produce una lucha entre el bien y el mal simbolizado por dos ñánkues: *Black* y *Sekonmunin*. El *Black* no aparece nunca más, como símbolo de que el mal no se introducirá en la ciudad, permaneciendo su actividad en el cementerio donde se quema la máscara (Aranzadi, 2009).

En las puertas del cementerio se canta un lamento por la muerte de un cofrade, denominado *solem*. Cuando finaliza el homenaje a los antepasados, la comitiva camina hacia la ciudad durante la mañana del veinticinco de diciembre, visitando a las familias en las que un miembro ha fallecido ese año. El *Sekonmunin* no reaparece hasta la madrugada del 31 de diciembre, para rendir homenaje a los ancestros, cuando llora tumbado sobre el lugar del antiguo cementerio ubicado actualmente bajo el asfalto en una calle de Malabo (Aranzadi, 2010).

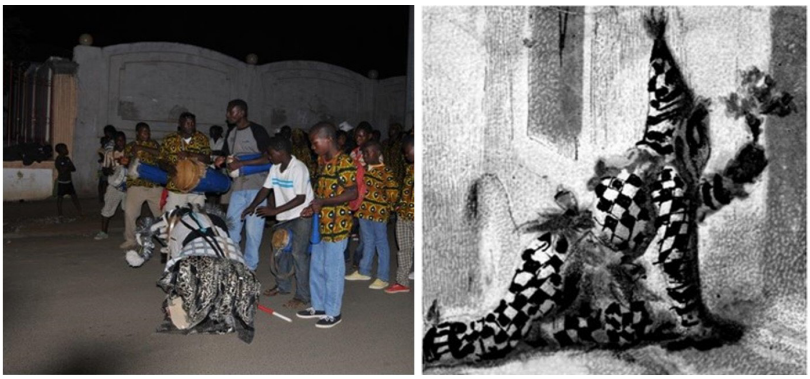


Figura 3. Ñankué Sekonmunin funerario en el rito-danza del bonkó en Malabo (2008). A la derecha, el ñáñigo arrastrado en el rito abakua en Cuba (fuente, Fernando Ortíz, 1950).

Como apreciamos en la anterior imagen, sus movimientos sobre el suelo son los mismos que los del íreme cubano funerario *Anamangui*, de la sociedad *abakuá*, en la ceremonia funeraria de *nlloró*. El uno de enero por las calles de Malabo, baja la procesión hacia la bahía, con los músicos, el coro y los ñánkues. Mientras caminan, amanece en la isla. Por último, saludan al presidente del país bailando ante su palacio.

Respecto a los instrumentos, se emplean cinco tambores: *Tin-tak, Ansa, Rolin, Secon ansa y Secon Rolin*. Son membranófonos de golpe directo, troncocónicos, abiertos, con cuñas. Actualmente los cubren con sistema de tensión moderno, utilizado en las congas cubanas. Se tocan con los músicos de pie colgados del hombro con correas, durante la procesión. Tienen 25-50 cm de diámetro y 30 -70 cm de altura. Como vemos en la siguiente figura, la métrica que marcan

es de subdivisión ternaria, mientras se canta al unísono con figuras más largas. El rito se inicia con los tambores. Inmediatamente después, suenan las voces y a continuación la campana *(bell)*.



Figura 4. Transcripción del ritmo y voces en el bonkó (por la autora).

También se emplean idiófonos en el conjunto: el *kon-kón*, el *sheek-sheek* y el *katá*. El *kon-kón* es un idiófono de golpe directo, vaso de percusión, campana simple con percutor independiente con el que se toca la clave rítmica. El término tiene influencias de los efik de Nigeria donde se denomina *a-kañ-kañ* (Goldie, 1862, p. 4) y de los cubanos *abakuá*, donde se le denomina *ekón*, y se utiliza para marcar la clave rítmica, clave de son, que tanto ha influido en la rumba cubana, raíz de la música popular en Cuba y presente en la música popular urbana africana actual.[11]

El *sheek-seek*, es un idiófono de golpe indirecto sacudido de cavidad globular. Son como dos maracas con mango para acompañar.[12] Existen numerosas referecnias a este término en otras culturas: en Freetown, en 1830, el término también se refiere a dos maracas unidas por un cordel, utilizadas en una sola mano (Rankin, 1836, Vol. I, p. 200, 310); en 1816 encontramos en Jamaica el término *shaky-shekies* (Epstein, 2003 [1977], p. 52) y podrían haberlo llevado a Santiago de Cuba los jamaicanos según Fernando Ortiz, quien también recoge el término *nsak*, vocablo efik de Calabar; "*Shaky-shaky* se llamaba la maraca en Jamaica y *shake-shake* en Trinidad" (Ortiz, 1996 [1952], p. 216).

Por último, *el katá* es un idiófono de golpe directo. Son dos palos de entrechoque para apoyar la clave rítmica (similar al de los annoboneses, entre los cuales ya hemos descrito su origen en Jamaica y Cuba).

2.2. Legado africano y afrocaribeño en el *ñánkue* de Guinea Ecuatorial

La tradición oral entre los criollos atribuye el origen del *ñánkue* o *bonkó* a la conexión con los efik de Nigeria, y específicamente con la sociedad secreta *Ekpe* de Calabar. Encontramos en el sistema *Ekpe* diferentes representaciones una de ellas es el *Nyampkpe* (Talbot 1912, p. 41), otro el *Bonkó* (Miller 2007).

La influencia de Calabar llegó a Guinea Ecuatorial a través de la familia criolla de apellido Kinson que compartió con la población los secretos de *Ekpe*. Posteriormente, según fuentes de tradición oral, los cubanos aportaron algunos elementos al *bonkó* o *Ñánkue* en Bioko. De hecho, una investigación comparativa etnográfica y archivística, realizada desde 2007, con diversas estancias en Guinea Ecuatorial y Cuba, nos ha permitido descubrir estos legados atlánticos de ida

11 Que, por otro lado, es la misma clave que lleva el *gome* de Ghana.

12 Los annoboneses lo denominan *shaja-shaja*.

y vuelta, a través de los deportados *ñáñigos* o miembros de la sociedad secreta *Abakuá*, fundada en Cuba, como dijimos, por los esclavos carabalíes (de Calabar), conservando, a pesar de las persecuciones y prohibiciones, la lengua, las canciones, así como símbolos e instrumentos musicales (Miller, 2009[13]).

En la comparativa entre las tres áreas (Calabar, Cuba y Bioko) hay numerosos elementos comunes: las tres sociedades son jerárquicas; los **íremes** *abakuá* representan a los ancestros con diferentes funciones (Cabrera 2005 [1959], p. 9, 16, 261), al igual que los **ñánkues** en Malabo; los instrumentos son considerados sagrados tanto en Cuba (Ortiz, 1994, p. 7) como en Calabar y Bioko; la danza-ritual finalizaba en la época de la colonia con el saludo a las autoridades. El día de Reyes se pedía el aguinaldo al Gobernador en la Habana (Trujillo y Monagas, 1882, pp. 365-366) ante quien cada cabildo africano mostraba sus danzas. Del mismo modo se hacía en la isla de Fernando Poo, hoy Bioko.

Por otro lado, la duración del periodo de este rito danza, durante la época de navidad, y el hecho de que el rito de inicio en el cementerio, puede posiblemente haber recibido la influencia de otros ritos caribeños como el *jankunu*, o el *gumbay* de Bahamas, Trinidad o Jamaica, investigados por Kenneth Bilby (2007).

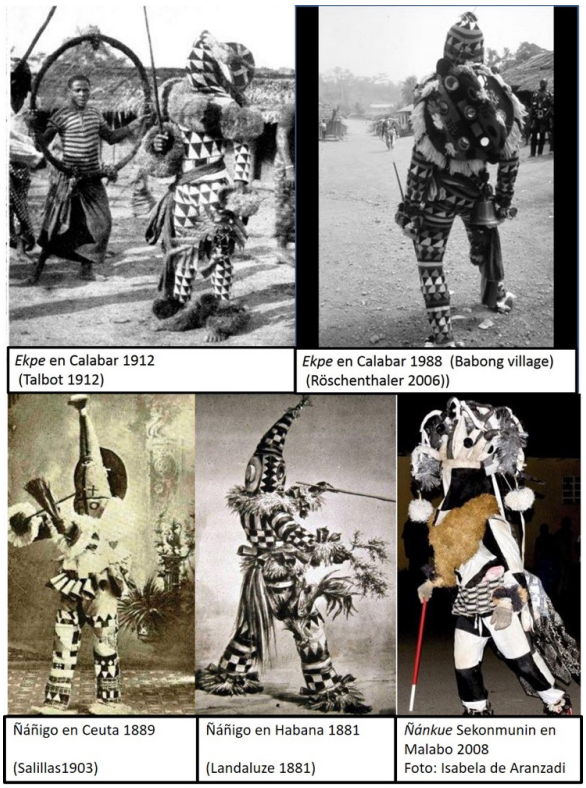


Figura 5. Comparativa Calabar/Cuba/Bioko/Ceuta. Ekpe/Abakuá/ Ñánkue.

13 Ivor Miller, investigador en el Centro de Estudios Africanos de la Universidad de Boston quien ha publicado sobre los *abakuá* y la relación entre Calabar y Cuba (2009) ha realizado un reencuentro entre Cuba y África en 2004, en Calabar, coincidiendo miembros de *Ekpe*, quienes comprendieron las palabras y reconocieron los ritmos tocados por los cubanos *abakuá*.

El sentido de lo sagrado, la búsqueda de una africanidad, el carácter espiritual y la conexión con los ancestros, es común a ambos lados del Atlántico. Los objetos (tambores, campanas, bastones, atuendo, etc.) y los gestos y movimientos de la danza, forman parte de este contenido simbólico y ritual. Prosiguiendo con los nexos entre orillas del Atlántico: en Cuba el íreme *Enkríkamo* llevaba pañuelos de seda en la cintura (Ortiz, 1950, p. 83), al igual que el *ñánkue* de Bioko; los cantos en los ritos *abakuá* son responsoriales (León, 1964), como en las canciones del *bonkó* (Aranzadi, 2009); otros elementos comunes son el bastón (en Malabo en pidgin, *stik wɔkin*) o la escoba amarga, que ostentan los personajes participantes, utilizada en las tres áreas; los cencerros *bell*, colgados de la cintura de los ñánkues, denominados *nkaniká* en Calabar y Cuba; por último, el tambor de fricción simbólico representa en Calabar y Cuba la voz del espíritu (Aranzadi 2020), y en Bioko emplean el tambor de fricción *crai egbo*, en ceremonias privadas funerarias. El elemento sonoro, en el umbral, actúa como bisagra entre ambos mundos.

2.3. Identidad otorgada por el bonkó o ñánkue en la comunidad negra de los fernandinos criollos o *crió*.

La comunidad *crió* dedica muchas horas a las canciones, la vestimenta y la organización del rito-danza. Sus ensayos duran más de un mes, reuniéndose todas las tardes. Hoy constituye un símbolo de la ciudad de Malabo. En algunos poblados bubis, cercanos a los dos focos criollos (Malabo y Luba), bailan el *bonkó*. Los criollos lo consideran "folklorizado" y "desritualizado" al realizarse de modo festivo y sin conocimiento de algunas ceremonias secretas.

En Annobón el *bonkó* que llaman *mamahe*, se celebra en Navidad y cuenta con una Asociación y un presidente elegido (hoy es Santos Pecua), que coordina el desarrollo de la danza. Tienen elementos rituales adaptados al carácter humorístico annobonés y canciones en fá d'ambô, así como ritmos propios. Los fang del continente que fueron a trabajar el cacao a la isla de Bioko reinterpretaron el *ñánkue*, que llaman *abakuya* (véase la similitud con el término abakuá), y las canciones en pidgin. Aún hoy lo bailan en algunos poblados fang.

3. La *maringa*. Género en África Occidental y Central

El término *maringa* se utiliza en varios países africanos para designar un tipo de danza, un género musical y en ocasiones un instrumento. Constituye un elemento fundacional en el desarrollo de las músicas populares africanas. Los documentos en Guinea Ecuatorial sugieren su aparición entre el siglo XIX y principios del siglo XX. Las raíces del género se encuentran en el proceso histórico por el que, como consecuencia de la trata de esclavos, se dio un complejo mestizaje de influencias africanas en América, que regresaron a África al inicio de la colonización. En este caso, destacamos la relación de Cuba con Guinea Ecuatorial, planteando la posibilidad de que la *maringa* emergiera en el siglo XIX por influencia cubana, pudiendo irradiarse a otros países africanos. Los documentos sonoros más tempranos de Ebenezer Calender, en l940 en Sierra Leona, y las grabaciones conservadas en el ILAM[14], así como la *maringa* escuchada en Guinea Ecuatorial,

14 International Library of African Music.

comparten un influjo afrocaribeño, además de influencias autóctonas; en Sierra Leona es similar al calipso, mientras que en Congo y Guinea Ecuatorial es parecida a la rumba.

La *maringa* está vinculada al tambor *gumbe*.[15] Por ejemplo, en Gabón el término *maringa* designa el tambor cuadrado (Pepper 1958, p. 49) al igual que en Congo, donde también es conocido como *patenge* (Tchebwa 1996, p. 48) constituyendo la *maringa* la semilla de la rumba congoleña (Mukuna 2000, 112). Al final de la Primera Guerra Mundial se tocaba en Congo (Fosu Mensah 1987, p. 238), creciendo a partir de 1920 (Stewart 2000, p.16).[16] En Ghana, la *maringa*, junto con el *gumbe* y el *asíkó*, fue posteriormente absorbida por el estilo musical, y movimiento cultural, *highlife* (Collins 2007). En Nigeria la *maringa* también es precursora del *highlife* (Waterman 1990, 45-46). En Douala, Camerún, habría sido introducida por los ghaneses en el siglo XIX[17], siendo estrictamente regulada desde 1932 por los europeos en los bares africanos (Schler 2002).

3.1. Panorama histórico de la *maringa* en Guinea Ecuatorial

Las fuentes documentales más tempranas encontradas de la *maringa* en Guinea Ecuatorial son de 1907, desde una noticia "oficial" donde esta música es interpretada por la Banda de la Marina, celebrando el natalicio del primogénito del rey Alfonso XIII, y bailada por krumanes (kru) y fernandinos (criollos). De la misma época, data otra información referida a una *maringa* "pecaminosa" interpretada por los autóctonos en la isla de Corisco (Aranzadi 2016, p. 105). Así, encontramos una maringa interpretada por las bandas coloniales y otra maringa autóctona, prohibida recurrentemente.

Existían variantes de la *maringa* (Sialo, 1954). En este sentido, la incorporación de un techado vegetal, transformando el espacio en un lugar "semicerrado",[18] y las relaciones interétnicas -también con el baile en parejas, formando un círculo o una fila-, reflejaban un modo de vivir diferente, consecuencia de una nueva mentalidad.

Encontramos descripciones de la *maringa* en Gabón (Desvallons, 1903), y en Congo donde, también considerada inmoral, fue prohibida en 1920 por la iglesia kimbanguista (Fosu-Mensah, 1987). A principios del siglo XX, Jones (1962), la detalla en las fiestas populares y un artículo en la prensa indica "que recuerda con menos brío a un pasodoble" (Blanco Belmonte, 1913). También se menciona la influencia cubana (González Echegaray 1964), y la encontramos acompañada por el acordeón en las fiestas de Evinayong (Nguema Efuá, 1960).

Actualmente, hay un estilo de *maringa* cantado y bailado y otro estilo acompañado por la guitarra. Durante décadas aparecen testimonios de ambos "tipos" de *maringa* como última pieza de los conciertos dominicales de la guardia colonial y como género tocado y bailado por los criollos fernandinos[19]-. En ocasiones también se acompaña con acordeón.

15 Véase Harrev (2001)

16 Los ancianos congoleños, cuando dialogaban con los músicos jóvenes, afirman que "la verdadera rumba es la *maringa*" (Jean de Dieu Madangi congoleño de Kisangani en comunicación personal 2015).

17 (Doumbe-Moulongo, 1969), citado en Harrev (1993).

18 Ya que las danzas tradicionales son ejecutadas al aire libre.

19 Saavedra y Magdalena (1910, p. 110), Madrid (1933, p. 225) y Rodríguez Barrera (1931, p. 64) mencionan que la bailaba algún blanco, lo que continuó sucediendo posteriormente en la colonia.

3.2. Influencia de Cuba en la *maringa*

Rastrear la historia de *la maringa* requiere explorar la experiencia de una antigua colonia hispánica africana (Guinea Euatorial) vinculada a otra colonia hispánica en el Atlántico (Cuba), con múltiples trayectorias de intercambio, y la música como medio de conexión.

Respecto al devenir histórico: los británicos abandonaron Bioko en 1835, y los españoles no colonizaron de forma efectiva la isla hasta principios del siglo XX, por lo que, sin ocupación colonial, los criollos fernandinos se hicieron con el comercio y las plantaciones de cacao en Bioko. Sin embrago, desde 1859 hasta 1898, la Guinea Española tuvo una dependencia económica y administrativa de La Habana, con una presencia importante de militares y barcos procedentes de Cuba. A ello se sumó la llegada de cientos de deportados cubanos entre 1862 y 1898 (Aranzadi 2012). German de Granda (1985) denomina "antillano" a este periodo, donde Cuba desempeñaba un papel de "centro del Imperio" en Ultramar, respecto a la isla africana situada en la "periferia".

Se podría hablar de una base musical afrocaribeña, anterior a una segunda vuelta, cuando se empiece a escuchar la rumba cubana en Congo. La *maringa* sería un ritmo europeo re-africanizado de influencia cubana: una música afro-hispánica guineana de raíz afro-hispánica cubana.

La primera banda de música llega desde Cuba en 1859, con la Compañía de Infantería. El personal militar continuó llegando desde Cuba.

Los indígenas emancipados cubren las bajas por enfermedad de los europeos, superándolos en número (Sequera, 2006), continuando este fenómeno en la Marina desde 1869 y en la Guardia Colonial desde 1908 (Granda Orive, 2009). De los 200 cubanos emancipados que llegan en 1862, cerca de 50 se alistaron en la compañía (Granda Orive 2009, p. 61), que en 1868 gobernaba un capitán del ejército cubano.[20] El *número proporcional de cubanos (en una población de unos 800* a 1000 habitantes) y la escasez de peninsulares tendrían un peso decisivo, no solo en el español que hoy se habla en Guinea, sino también en danzas, ritos, y en la gestación de géneros como la *maringa*.

Las mezclas de temas europeos con ritmos locales han sido habituales en otras partes de África[21]. El contacto de los africanos con músicos afrocaribeños, en las bandas de música de la guardia colonial en África dio lugar a géneros precursores de las músicas populares, y Guinea Ecuatorial no fue una excepción: durante más de seis décadas la *maringa* fue tocada por las bandas de música coloniales.

Existía también una banda en la Misión de Banapá -integrada por población autóctona que incluso recibían clases de solfeo[22]-. En su fundación, en 1888 (Pujadas 1968, 146), cubanos deportados trabajaban en ella, elaborando cigarros de tabaco, por lo que, probablemente, también pertenecerían a la banda (Aranzadi 2013).

20 *Memorial de Infantería*, 10 de mayo de 1868. Dirección General de Infantería. Mis agradecimientos a Javier Granda Orive.

21 Roberts (1998, p. 260); Stapleton y May (1987); Agawu (2003).

22 *La Época*, 11 de agosto de 1890. También en *La Controversia*, 29 de julio de 1890, p. 492.

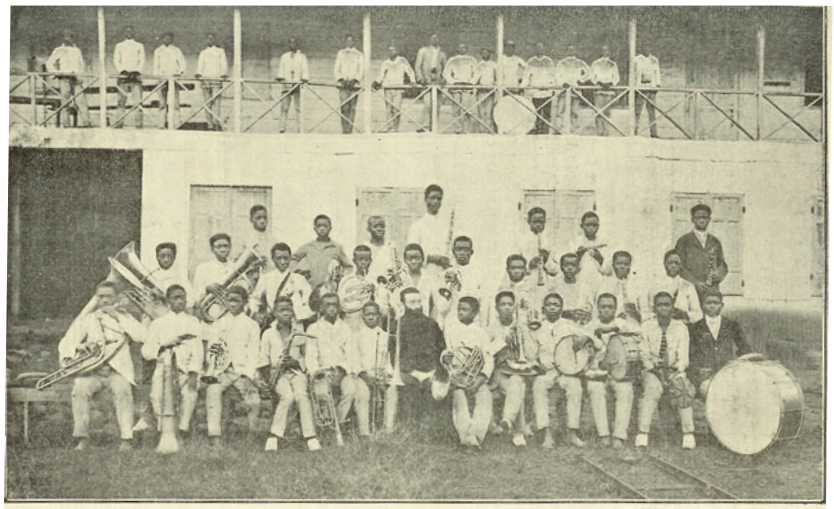


Figura 6. La Banda de la Misión de Banapá a finales del siglo XIX.
Fuente: Coll (1899).

La banda de música de la Guardia Colonial hereda el repertorio tocando la *maringa* como última pieza y como pieza final de los conciertos dominicales,[23] lo que corroboran los testimonios de la última época colonial, incluyendo también en el programa pasodobles, valses, temas de teatro lírico y zarzuela, retretas militares, etc.[24] En la actualidad existen dos bandas de música militares herederas de la colonia, una en Malabo y otra en Bata. Tocan himnos y marchas militares en los actos oficiales, aunque en el archivo conservan partituras de las piezas de entretenimiento como pasodobles.[25]

3.3. Dos estilos hoy en la *maringa* guineana:

En Guinea Ecuatorial Se presentan principalmente, dos estilos, o formas de interpretar la *maringa*: al final del *bonkó* y tocada con guitarra. En el primer caso, la *maringa* cada tarde pone punto final a la procesión y danza del ñánkue o *bonkó*. El ritmo cuaternario de la *maringa* anuncia el final del *bonkó*, lo que contrasta con el ritmo ternario característico de este último. La *maringa* descrita entre 1895 y 1905 (Más, 1919, pp. 96-97) -como baile de gala entre la élite criolla utilizando miriñaques desde el siglo XIX-, es similar a la de Annobón, formando una fila en círculo y nos recuerda a la conga.

En el segundo caso, se acompaña con la guitarra en Bioko y Annobón -en el periodo colonial también se tocaba en la parte continental-. Se utiliza la técnica de punteo con dos dedos presente en otros países africanos. Las melodías de guitarra a dos voces (en intervalos de sexta), son sincopadas y acompañan a la voz o como interludios. Emplean la escala diatónica y armonía europea, con progresiones en modo menor. Se canta a dos voces paralelas por terceras y cuartas.

.....

23 Noticias de la Colonia. Fiestas de San Carlos. *La Guinea Española*, (568), 10 de mayo de 1924, p. 13.

24 Noticias de nuestra colonia. La banda colonial. *La Guinea Española*, (17), 10 de septiembre de 1910, p. 136.

25 Silverio Esawon, bombardino en la Banda de Música de Bata (comunicación personal, abril de 2020). Debido al Covid-19 no puede visitar dicho archivo.



Figura 7. Desmali y el grupo D'ambô de la Costa. Barrio de Elá Nguema, Malabo, 2007.

Conclusiones

A través de los géneros musicales *cumbé*, *bonkó* o *ñánkue* y la *maringa* presentes hoy en Guinea Ecuatorial, nos aproximamos al conocimiento de la variedad y riqueza musical de un país en el que han tenido lugar numerosas trayectorias atlánticas. Se trata, principalmente, de un espacio de encuentro entre dos islas atlánticas, una en Ultramar (Cuba) y otra en la periferia hispánica (Fernando Poo, hoy Bioko). Existe así, una relación directa con el caribe hispánico. Indirectamente llegan otros influjos desde el caribe británico a través de Sierra Leona, con los primeros colonos afroamericanos, los "sierraleonas" asentados en la isla de Bioko. Aquí se producen préstamos musicales, reflejo de una africanidad conservada, en un doble viaje en el Atlántico, insertos en procesos de auto representación y pertenencia. Encontramos sistemas culturales interconectados, en un proceso de reconfiguración de la cultura atlántica, con un complejo estado de relaciones sociales en el que pueblos africanos y afroamericanos confluyen en el continente africano, aportando una riqueza cultural esencial en una situación de dominación colonial. En estos itinerarios, la música de raíz africana genera modelos culturales autóctonos, en una búsqueda de identidad necesaria tras la experiencia de la trata esclavista. Ello conforma una parte imprescindible del patrimonio cultural en el continente americano y en su viaje "de vuelta", nuevas fórmulas de expresión en géneros musicales africanos.

Bibliografía

- Abrahams, R. D. (2003). Questions of Criolian Contagion. *Journal of American Folklore*, 116 (459), 73-87.

- Agawu, K. (2003). *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge.
- Aranzadi, I. de.
  - (2009). *Instrumentos de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Apadena.
  -
  - (2010). A Drums Trans-Atlantic Journey from Africa to the Americas and Back after the end of Slavery: Annobonese and Fernandino musical cultures. *African Sociological Review/Revue Africaine de Sociologie*, 14 (1), 20-47. DOI : 10.4314/asr.v14i1.70227
  - (2012). El legado cubano en África. Ñáñigos deportados a Fernando Poo. Memoria viva y archivo escrito. *Afro-Hispanic Review*, 32 (1), 29-60.
  - (2013). Memoria abakuá en Fernando Poo. El rito-danza del Bonkó o Ñánkue en Guinea Ecuatorial. *Catauro. Revista Cubana de Antropología*, (27), 5-32.
  - (2016). La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas en África desde 1800 | The Congolese rumba in the afro- Atlantic dialogue. Caribbean influences in Africa from 1800. *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 4 (1), 100-118. DOI: http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.108.
  - (2020). La máscara acústica en las sociedades secretas de África Central y sus trayectorias atlánticas en Aranzadi, J. y Álvarez Chillida, G. (coord.) *Guinea (des)conocida, (Lo que sabemos, ignoramos, inventamos y deformamos acerca de su pasado y su presente)*, Volumen II, pp. 351-387.
- Baron, R. y Cara, A. (2003). Creolization and Folklore-Cultural Creativity in Process. *Journal of American Folklore,* 116 (459), 4-8. DOI :10.1353/jaf.2003.0002
- Bilby, M. K.
  - (2007). Masking the Spirit in the South Atlantic World: Jankunu's Partially Hidden History. Ponencia presentada en: *Ninth Annual Gilder Lehrman Center International Conference*. Chicago. Center for Black Music Research, 1-3 de noviembre.
  - (2011). Africa's Creole Drum. The Gumbe as Vector and Signifier of Trans-African Creolization en Baron R. y Cara A. C. (eds.), *Creolization as Cultural Creativity*, pp. 137-177. Jackson University Press of Mississippi.
- Bilby K. y Bunseki, F. K. (2015). Kumina: A Kongo-based tradition in the New World. En Coester, M. y Bender, W. (eds.), *A Reader in African-Jamaican Music, Dance and Religion*, (pp. 473- 528). Kingston /Miami: Ian Randle.
- Blanco Belmonte, M. R. (1913). El Imperio de España. En el África Occidental 2. *La Ilustración Española y Americana*, (31), 112-115.
- Cabrera, L. (2005). *La sociedad secreta Abakuá narrada por viejos adeptos*. [1ª ed., 1959]. Miami: Universal.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Cali: Universidad del Cauca.
- Coll, Padre A. (1911). *Segunda Memoria de las Misiones de Fernando Póo y sus dependencias*. Madrid: Imprenta Ibérica de Estanislao Maestre.
- Collins, J.

- (2007). Panafrican Goombay drum-dance music: its ramifications and development in Ghana. *Legon Journal of the Humanities,* (1), 179-200.
- Crespo, Gil-Delgado, C. (1949). *Notas para un estudio antropologico y etnologico del bubi de Fernando Poo*. Madrid: C.S.I.C.
- Desvallons, G. (1903). Musique et danse au Gabon (Congo Français). *La Revue Musicale*, (5), 215-218.
- Doumbe-Moulongo, M. (1969). Musique et danse chez le Douala. *Abbia* (Yaoundé), (22), 89-108.
- Dussel, E. (1999). Más allá del eurocentrismo: el sistema-mundo y los límites de la modernidad en Castro-Gómez, S. (ed.) *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, pp. 147-161, CEJA.
- Epstein, D. J. (2003). *Sinful tunes and spirituals: Black folk music to the Civil War.* [1ª ed. 1977]. Urbana Champaign: University of Illinois.
- Eriksen, T. H. (2003). "Creolization and Creativity". *Global Networks* 3 (3), 223–237.
- Fosu-Mensah, K. *et al.* (1987). On Music in Contemporary Africa. *African Affairs*, 86 (343), 227-240.
- Goldie Goldie, H. (1862). *Dictionary of the Efik Language*. Dunn and Wright.
- González, Echegaray, C. (1964). *Estudios guineos* (*Vol. II. Etnología*). Madrid: CSIC.
- Granda, G. de. (1985). Un caso de transferencia léxica intercolonial: Cuba-Fernando Poo (Bioko). *Anuario de Letras* (México), (23), 131-159.
- Granda Orive, J. de. (2009). Aproximación histórica a la compañía de infantería de Fernando Poo. *Ejército,* (825), 54-65.
- Hannerz, U. (1987). The world in Creolisation. *Africa*, (57), 546-559.
- Harrev, F. (1993). The Origin of Urban Music in West and Central Africa. Comunicación presentada en la *3rd World Conference of the ICTM*, Berlín, 16-22 de junio.
- Harrev, F. (2001). The Diffusion of Gumbe *Assiko* and *Maringa* in West and Central Africa. Comunicación presentada en el *12th Triennial Symposium on African Art by the Arts Council of the US African Studies Association*, St Thomas, Islas Vírgenes, 25-29 de abril.
- Horton, C. D. (1999). The role of the Gumbe in Popular Music and Dance Styles in Sierra Leone en J. C. DjeDje (ed.), *Turn up the Volume! A Celebration of African Music*, pp. 230-235). Fowler Museum of Cultural History.
- Hutchinson, T. J., (1861), *Ten years wanderings among the ethiopians*. London: Hurst and Blackett, Publishers.
- Jones Mathama, D. (1962). *Una lanza por el Boabí*. Barcelona: Casals.
- León, A. (1964). *Música folklórica cubana*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.
- Madrid, F. (1933). *La Guinea incógnita: vergüenza y escándalo colonial*. Madrid: España.
- Manfredi, D. (1950). *Ischulla (La Isla)*. Madrid: C.S.I.C.
- Marrero Fente, R. (2018). De los estudios coloniales latinoamericanos a los estudios coloniales globales en el mundo hispano: un modelo para armar. *Surandino monográfico*, (4), 39-49.

- Martin, P. (1995). *Leisure and Society in Colonial Brazzaville*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Más, J. (1919). *En el país de los bubis. Escenas de la vida en Fernando Poo*. Madrid: Sanz Calleja.
- Miller, I. (2007). Voice of the Leopard, Ivor Miller talks to Ned Sublette. https://afropop.org/articles/interview-ivor-miller-2007
- Miller, I. (2009). *Voice of the Leopard. African secret societies and Cuba*. Jackson: University Press of Missisipi.
- Munasinghe, V. (2002). Nationalism in hybrid spaces: the production of impurity out of purity. *Ethnologist*, 29 (3), pp. 663-692. DOI :10.1525/ae.2002.29.3.663
- Mukuna, Kazadi wa. (2000). Latin American Musical Influences in Zaïre en Stone R. M. (ed.), *The Garland Handbook of African Music*, (1), pp. 383-388. New York: Taylor and Francis.
- Ndongo, D. (1977). *Historia y tragedia de Guinea ecuatorial*. Madrid: Cambio 16.
- Ortiz, F. (1950). La tragedia de los **ñáñigos**, *Cuadernos Americanos*, (52), 79-101.
- Ortiz, F. (1994): *Los instrumentos de la música afrocubana. Los tambores Ñáñigos*. La Habana: Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1996). *Los instrumentos de la música afrocubana*. [1ª ed., 1952]. Madrid: Música Mundana.
- Palmié, S. (2006). Creolization and its discontents. *Annual Review of Anthropology*, (35), 433–456.
- Pepper, H. (1958). *Anthólogie de la vie africaine. Congo-Gabon* [libreto de grabación]. París: Disques Ducretet Thomson, 320 C 126/127/128.
- Pradanos, L. y Anderson, M. (2017). Transatlantic Iberian, Latin American, and Lusophone African Ecocriticism. ©*Ecozon@* 8 (1), 1-27.
- Pujadas, T. L. (1968). *La Iglesia en la Guinea Ecuatorial. Río Muni*. Iris de la Paz.
- Rankin, F. H. 1836. *The White Man's Grave: A Visit to Sierra Leone, in 1834*, 2 vols. R. Bentley.
- Roberts H. (1924). Some Drums and Drum Rhythms of Jamaica. *Natural History*, 24 (2), 241–51.
- Roberts J. S. (1998 [1972]). *Black music of two worlds: African, Caribbean, Latin, and African American traditions*. New York: Schirmer Books.
- Rodríguez Barrera, J. (1931). *Mobbe. Un negro de Fernando Poo*. Vilá, Aleu y Domingo editores.
- Röschtenthaler, U. (2006). Translocal Cultures: The Slave Trade and Cultural Transfer in the Cross River Region. *Social Anthropology*, (14), 71-91. DOI : https://doi.org/10.1017/S0964028205001941
- Saavedra y Magdalena, D. (1910). *España en el África Occidental (Río de Oro y Guinea)*. Jaén: Imprenta Artística Española.
- Salillas R. (1901). Los ***ñáñigos*** en Ceuta. *Revista general de legislación y jurisprudencia*, (98), 337–60.

- Schler, L. (2002). Looking Through a Glass of Beer: Alcohol in the Cultural Spaces of Colonial Douala, 1910-1945. *The International Journal of African Historical Studies*, 35 (2-3), 315-334. DOI :10.2307/3097616
- Sequera Martínez, L. de. (2006). *Poto poto. Las tropas de guarnición en los territorios españoles de Guinea*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- Sialo, J. M. (1954). El archipiélago Mandji su capital Santa Mº de Corisco. Los bailes indígenas. *La Guinea Española*, (1402), 25 enero, 30-33.
- Sibthorpe, A.B.C. (1970). *The History of Sierra Leone*. [1ª ed. 1868]. Routledge
- Stapleton C. y May C. (1987). *African All-Stars: The Pop Music of a Continent*. Paladin.
- Stewart, G. (2000). *Rumba on the River. A History of Popular Music of two Congos*. New York: Verso.
- Talbot, P. A. (1912). *In the Shadow of the Bush*. New York: G.H. Doran Company.
- Tchebwa, M. (1996). *Terre de la chanson : La musique zaïroise hier et aujourd'hui*, Paris: Duculot.
- Trujillo y Monagas, J. (1882). Los Ñáñigos: Su historia, sus prácticas, su lenguaje en Urrutia y Blanco C. (ed.), *Los criminales de Cuba y Don José Trujillo*, Fidel Giró, pp. 363-374.
- Van Oven, C. (1982). *An Introduction to the Music of Sierra Leone*. (Supplement.).
- Waterman, Ch. A. (1990): *Jujú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wheeler, J. S. (2005). Rumba Lingala as Colonial Resistance. *Image and Narrative*, (10), 1,16.
- Yakpo, K. (2021). Two types of language contact involving English Creoles. Why Krio (Sierra Leone) has evolved more towards English than its relative Pichi (Equatorial Guinea) towards Spanish. *English Today. The international Review of English Language*. Published online by Cambridge University Press: 12 April 2021, pp. 1-12.

29. 'Reaping the Harvest of Her Own Seed': Afro-Americanisms in Ghanaian Popular Musics.

Moses Nii-Dortey & Akwetteh Laryea.
University of Ghana, Legon.

Abstract

It has been long established that contemporary African/Ghanaian popular musical traditions have evolved mainly through contacts with foreign cultures, particularly those of the African diaspora across the Atlantic. This crossover impact is evident not only in the preponderance of popular music genres, instruments, performance styles/idiosyncrasies, costume art and artistic languages and coinages which are all traceable to diasporic culture, but also in the fact that many African music icons/celebrities throughout history discovered their Africanness after migrating to the Americas.

But, how pervasive is the impact of Afro-American popular music culture on Ghanaian socio-cultural life and youth culture presently? To what extent do such influences represent a feedback of African retentions to the motherland? What factors account for the ease of mutual borrowing and sharing by Africans living on both sides of the Atlantic? How does the historical Afro-Caribbean/American impact on Ghanaian popular culture a pointer to the future

trajectory of African and African American musics? These are the questions that this chapter have been answered in.

The metaphor, "Reaping the harvest of her own seed", describes the reverse impact of Afro-American musics and associated youth culture on Ghana, from the beginning of the 20th century to the present. Premised on a theory of progressive indigenization, the chapter re-tells the obviously disparate Ghanaian feedback experiences within the context of a growing culture of collaborations and partnerships between the two African communities separated only by the Atlantic. We argue that while the diasporic metaphorical harvest has been crucial in defining the foundation and stylistic trajectory of most Ghanaian popular genres, including the national brand highlife; the sector has now come of age through progressive indigenization.

Keywords: Popular music, youth culture, Afro-American, Afro-Caribbean, indigenization.

Introduction: The American/Caribbean foundations of African/Ghanaian popular musics

It has long been established that majority of contemporary African/Ghanaian popular musical traditions have evolved mainly through direct contacts with foreign cultures, particularly those of the African diasporas in the Caribbean, South America and the USA (Charry, 2012; Shipley, 2012; Collins, 2012; Graham, 1988; Nketia, 2005). Throughout over-a-century old popular culture history, this feedback impact in the then Gold Coast, now Ghana, has been evident in the preponderance of popular music and dance genres such as fox trot, reggae, soul, calypso, gospel, Jazz, Rhythm & Blues (R&B), and the most recent of them all, hip hop. Most of these still remain a part of Ghana's music heritage. Similarly, instruments of foreign origin (such as the guitar, accordion/concertina, harmonica, conga drums, and fife), performance and stage mannerisms, Deejay(ism), costume art and artistic languages (such as the Jamaican patois and African American slang) have long become integral to contemporary Ghanaian popular culture (Coffie, 2020, Collins, 1985).

Further still, it is public knowledge that, throughout history, some of the accomplished contemporary African artistic icons such as Fela Kuti (Grass, 1987), Kofi Ghanaba (Ghanaba, 2012, Coester, 2008), Fela Sowande (Bode, 2007), Saka Acquaye (Nii-Dortey, 2012), Miriam Makeeba (Fleming, 2016) and many others became more assertive about their African identities through their compositions after they had sojourned in the Americas. Fela Kuti's extreme pan African consciousness and invention of the famous "Afrobeat" sound have been linked to the combined experiences of reading Malcolm X's autobiography and influences from Ambrose Campbell, the African American musician (Grass, 1986, p. 134).

Notwithstanding the significant scholarly attention the artistic links between the two African communities have attracted globally, there still remain pertinent questions, particularly with regard to the reverse impact of African Caribbean/American youth culture on mainland African socio-cultural life. Just how pervasive is the impact of Afro-American/Afro-Caribbean music culture on Ghanaian/African popular music culture, socio-cultural life and youth culture presently? And to what extent do such influences in the motherland represent feedback from

African musical retentions in the Americas? Finally, what factors account for the ease of mutual borrowing and sharing between Africans living on both sides of the Atlantic, and how does the prevailing Afro-Caribbean/American impact on Ghanaian popular music culture a pointer to the future trajectory of global African musics? These questions are particularly relevant when juxtaposed with a number of theories seeking to explain the innovative tendencies in African musical practices. Theories such as Austin Emielu's (2018) "progressive traditionalism," Kofi Agawu's (2003) "self-conscious renewal of tradition," and also Eric Charry's (2012) dismissive claim that rap music did not originate from indigenous African rhetoric, are all aimed at intellectualizing the obvious changes in African contemporary/popular music practice.

Explaining the "harvest of her own seed" metaphor

"Reaping the harvest of her own seed" is a metaphorical depiction of the reverse impact of Afro-American/Caribbean musics and their associated youth cultures on Africa/Ghana, mainly from the beginning of the 20th century to the present. Existing scholarly and museums/archival sources confirm that the histories of music in the Americas in the last millennium cannot be fully accounted for without the contributions of Africans who migrated there both voluntarily and involuntarily. Osumare Halifu (2012, p. 1) has described the nature of "musical and dance influences from Africa to its diaspora and back again [...] as an arc of mutual inspiration that has existed since the Atlantic slave trade". This article evaluates the obviously disparate feedback experiences and stories within the context of over-a-century old culture of sharing and collaboration between the two African communities separated only by the Atlantic.

The 'seed' is a metaphorical reference to Africa's epistemological and technological input into what has evolved into an internationally recognized multi-billion-dollar music/culture industry in both the north and south Americas. Just as fruit bearing plants tend to outperform the parent seeds, so has the musical outgrowth from the proverbial seed to the Americas taken on a life of its own. In some cases, the only evidence that such transactions ever took place may be in museums and archival exhibits. For instance, one of the evidences that West African harp-lutes, such as the banjo, were ever taken to Haiti by early African travelers and slaves can be found in the picture in Figure 1.



Figure 1. Photo of the oldest banjo (West African harplute), 1840s in Haiti (Source: From the documentary "Reclaiming History- Our Native Daughters").

Collins' Three Epochs' Framework

To answer the question about how pervasive is the Afro-American/Caribbean popular music impact on Ghanaian/African socio-cultural life and youth culture presently, we segregate the history of diasporic/foreign-influenced popular entertainment in Ghana into three epochs based on Collins' framework (Collins, 2012). Collins traces the first epoch from the 1880s when the British colonial experience opened the door for regimental brass music, ballroom and classical orchestras, and guitars and accordions to the Gold Coast over which they had jurisdiction. Developments during the first epoch led to the birth of highlife music, the generic term for nearly all the new popular musical forms that evolved as a result. The end of the Second World War in 1945 seemed to have marked the transition to the second epoch which lasted till the late 1970s. The third and current epoch began from the 1980s, with the re-introduction of democratic governance and economic liberalization in the country, through to the present (Collins 2012). While Collins' delineated epochs and their musical landmarks are laudable, the description of the actual musical undertakings that distinguish one epoch from another is significantly scant. Additionally, the African diasporic input which seemed to have facilitated the relative ease of adoption and adaptation to the foreign musical traditions has not been emphasized as such.

We argue in favor of a theory of progressive indigenization of the diasporic/foreign crossover impact on African/Ghanaian popular music cultures. The processes of this indigenization were driven by a strong sense of nationalism inspired by developments associated with the end of the Second World War, political agitations for independence in Ghana, as well as developments relating to the global pan African and black consciousness movements. In other words, while the diasporic impact was apparently absolute in the formative years between the late 1880s and the 1940s, the subsequent epochal years witnessed conscious scaling up in local content creativities whose cumulative effect currently is a viable syncretic popular music heritage Ghana/Africa can claim as its own. Conversely, the indigenization initiatives may be described as a trans-generational reduction in diasporic and foreign aesthetic values on African popular music culture generally, leading, eventually to an assertive local brand drawn from indigenous music resources.

The First Epoch and the Diasporic Feedback

It can be argued fervidly that the end of the trans-Atlantic slave trade in most of the western countries and their former colonies and the onset of British colonial rule in parts of Africa from the early 19th century marked the onset of the diasporic musical feedback to Africa. The activities of freed African slaves from the Caribbean islands and Brazil, and Kru mariners from Liberia and Sierra Leone on the West African Coast were particularly central to the back-to-Africa impact (Smith 2012). They made it possible for freed African slaves to be deployed as seamen and also as Christian missionaries to Africa.

Evidently, there are parallels between the experiences that influenced the evolution of African popular music culture with those of the early Christian missionary activities in Africa. Ampadu

(2011) and Ajayi (1974) have both emphasized race (skin colour) as one social factor that facilitated the acceptance and spread of the Christian religion among Africans. Early 19th century diaspora missionaries such as the Reverend Joseph Dunwell and Thomas Birch Freeman of the Wesleyan Mission to the Gold coast, and the Rev. Samuel Adjayi Crowther of the Church Missionary Society to present day Nigeria, succeeded in establishing the Christian Religion in those West African countries partly because the indigenes identified with them easily. Like the missionary experience, early British white sailors who manned ships to West Africa between the 1880s and 1920s, got sick or died of tropical diseases such as malaria and yellow fever. Frost (1999), and also Christian (1996) have documented instances where British Shipping companies such as the Elder Dempster Line in Liverpool replaced white British sailors with wholly African crews on voyages between Liverpool and West Africa by the 1900s, including the Gold Coast. Similarly, while the roles of European merchants and their military detachments cannot be discounted in the foreign influences that precipitated the evolution of the African popular music heritage, it is by far the freed African American, Caribbean and seamen/musicians from Liberia and Sierra Leone in Liverpool that laid the foundation for a viable popular music tradition in Ghana (Collins, 2005, 2012; Kaye, 2008; Schmidt, 2008).

Popular music and dance genres such as the foxtrot, vaudeville and minstrelsy which served as the foundation for what became a thriving popular culture industry in the then Gold Coast are believed to have been introduced in parts of Africa in the 1920s at nightclubs by African American/Caribbean migrants. Similarly, the histories of some of the major instruments, such as the Spanish guitar, which have become the mainstay of the African popular music culture is believed to have entered Nigeria through Brazilian and Cuban immigrants in the late 1800s (Omibiyi, 1981, p. 162; Waterman, 1990, p. 31-32). The instrument may have come to the west coast of Africa including, the Gold Coast, with Caribbean and black American immigrants through Liberia and Sierra Leone, and with sailors, soldiers, missionaries, and workers, coming from Europe or the Americas (Darkwa, 1974, p. 26).

For example, as far back as 1841, John Beecham reports of a wholly African brass band in the Cape Coast castle whose repertoire was essentially English tunes (Beecham, 1841, p. 69). Again, there are historical accounts of West Indian troops based at the Cape Coast and Elmina castles in the 1860s because of the Anglo-Ashanti wars, whose musical impact on the Gold Coast then and beyond was massive. The accounts continue that the musical activities of the West Indian troupes subsequently resulted in the formation of several military bands notable among them were the 'Lion Soldiers' and 'Edu Magicians'. These reports are corroborated by similar reports within a number of the coastal West Africa states. The bands, largely brass bands, confined themselves to western music and West Indian popular songs, usually playing current popular tunes like polkas, La Palomas (i.e. old Latin American tunes related to habanera and tango) and has served as a model for many a subsequent popular compositions (Mensah, 1972).

In the early popular music culture that developed, musicians may sing in the local languages and wear local costumes (See Figure 2), with their tunes and harmonies mirroring the western marches and Caribbean calypsos that represented the faces of elite popular musics at the time. Instrumentation also was largely western with the infusion of some African percussion.

By the 1920s and the 1930s, guitars and the two-finger plucking style popularized along coastal West Africa by Kru mariners had begun to influence a few local highlife variants like the *kokomba* and *palmwine* music. Indeed, Schmidt (2012) attributes the evolution of *palmwine* and *dagomba* guitar styles which swept the West African Coast in the early 20th century and which laid the foundation for the highlife music in Ghana to Kru mariners present in the country.



Figure 2. Fanti musicians in 1901 (source, open internet access).

The picture, (see Figure 2), demonstrates that, at least by the beginning of the 19th century, band formation activities had started, particularly in the Western part of the Gold Coast, (now Central and Western Regions of Ghana) making use of foreign instruments and local percussion. However, there was very little attempt to record West African music prior to 1927 when the Zonophone label's green "EZ" series -just for Sub-Saharan African music- was launched. Collins (1994) credits Kwame Asare, more popularly known as Jacob Sam (1903 -1951) of "Yaa Amponsah" fame as the first highlife guitarist and the first to record highlife music from the Gold coast, on Zonophone Label in London in 1928 on their EZ series, Jacob Sam had learned how to play the guitar from a Liberian seaman. However, as far as the records show, George Aingo with his band of Fanti musicians (See figure 2), was the first to attain the feat of commercial music recording in Gold Coast in 1927. According to Jonathan Ward (2020), another Fanti musician called Nicholas De Heer, also had his first Fanti commercial recording on Zonophone in the year in 1928.

The books and archives are somewhat silent on commercial music recordings in the 1930s partly because of the onset of the Second World War in 1939 which most of the British colonies were involved in. Collins (2005) attributes that hiatus to the British administration's suspension of the use of plastics for purposes other than for the war. Thus, from those initial commercial music recordings, together with American vaudeville-influenced concert party shows which seemed to have profited more from indigenous audienceship because of its integration of music with dance and drama, the foundation of a slow but steady popular music/entertainment culture was laid for the country.

Some Explanations for the Ease in Mutual Sharing between the two trans-Atlantic communities

We can hazard some explanations for the apparent ease of mutual borrowing and sharing of musical resources between the two African communities on the west and east of the Atlantic. First is the pan African identity question heightened by the events of the Trans-Atlantic slave trade, its subsequent abolition in the early 19th century and the onset of colonial rule. All of these which worked to undermine African culture and civilization resulted in strengthening Africans' resolve across the globe to unite and cooperate toward independence and a cultural identity. The pan African Movement which is the direct outcome of those experiences has encouraged such mutual cultural sharing well into the present times. Jesse Shipley explains the phenomenon in terms of a social and political critique of the British colonial hegemony. Writing on the success of the Soul-to-Soul concert in Accra in 1971, Shipley asserts:

> The influence of soul, funk and R&B in Accra culminated in the Soul-to-Soul Concert in 1971 […]The adoption of African American styles and popular music became, for them, a political and social critique of British colonial forms of cultural capital … The concert marked the rising interest in gospel, rhythm and blues, and soul music in Africa (Shipley, 2012, p. 55).

Thus, it is evident that even though foreign cultural input lay at the heart of the development of African/Ghanaian popular culture, what explains the ease of acceptability in the last century, particularly by mainland Africans, have been largely driven by the pan African identity and race factors. In the write-up on the two remaining epochs, we demonstrate how systematic and progressive indigenization of the adopted diasporic popular music traditions aided by globalization and new technology have resulted in greater autonomy and ownership without hurting the long standing aesthetic principle spirit of pan African sharing and borrowing.

The Late 1940s to 1970s: The Musical and Historical Factors of the 2nd Epoch

To unravel the features of the second epoch of popular entertainment in the Gold Coast and Ghana, it is important to address the musical as well as the historical factors that lay at the heart of that development. As stated earlier, the epoch may be located within the thirty years space between the late 1940s and the 1970s. Historically, it was a time of heightened nationalist consciousness against colonial rule fueled principally by post-World War II and Civil Rights activism throughout the global African community. Stories told by native World War II veterans had demystified the superiority of the white race and fueled widespread street protests against the colonial administration's discriminations against the Africans based on race.[1] The protests

1 In 1948, Nii Kwabena Boney-Osu Alata Mantse, inspired street protests and boycotts of Europeans goods and services in the then Gold Coast. The protests received further boost after the shooting of three

which robbed the colonial administrative machinery of popular support also encouraged the natives to assert their cultural independence and the right to self-rule.

Kwame Nkrumah who eventually became the country's first indigenous Prime Minister in 1954, and later the president in 1960, largely rode on the back of these heightened agitations against British colonial rule. The Kwame Nkrumah factor in the development of Ghana's popular entertainment heritage is further defined by his government's unrivaled patronage of the contemporary African arts which he described as "a tool of ideology" (Nkrumah, 1970). That direct involvement of the state indirectly enforced a more pan African consciousness into the creative trajectory of the burgeoning popular music culture of the new nation state (Yartey, 2011, Nii-Dortey, 2015).[2]

As a direct consequence, the arts in general played significant roles in the country, functioning both as a mirror and hammer to reflect and shape the growing socio-cultural realities, as well as a catalyst for mobilizing people for political action towards independence and beyond (Brecht, 1978; Barber, 1978). A good number of popular artists took to politics, composing patriotic songs in a more assertive ways never seen before then, and in direct support of Kwame Nkrumah's political activities (Collins, 2005).

Blues, soul music, and jazz all gained international prominence as they served not only as Afro-American musical forms but also as voices of marginalized people in America (Franklin and Moss, 1994). The1960s was also the period most West Indian territories gained political freedom from British colonial rule, and that in turn gave birth to new cultural forms such as Jamaican reggae music, Trinidadian calypso and Afro-Cuban rumba. Aided by the shared cultural identities and histories, most of these genres, the cultural institutions that supported their performances as well as their associated aesthetic conventions all found their way into the evolving syncretic popular entertainment culture of Ghana. For example, along with the growing reggae music culture in the country also emerged adherents to the Rastafari religion with their iconic dreadlocks, dress codes and patois language. Similarly, Afro-Cuban, Afro-Caribbean and American swing, tap dancing, tango, rumba, calypso, soul, jazz etc. with all the associated generational performative and fashion fads found their niches in the contemporary Ghanaian popular and youth cultures, evolving simultaneously as they happen in their respective diasporic homes of origin.

Among the Ghanaian musicians whose creative works reflected strong diasporic affinities of the times include the multiple artist Saka Acquaye who launched his folk operatic novelty in Ghana in the 1960s. This was after his study tour in Philadelphia, USA, in the 1950s. Though Acquaye may have drawn some inspiration from neighboring Nigerian where the folk operatic culture was a few decades older, it is arguable that both the title, structure and aesthetic essence of his new art form were fashioned after George Gershwin's "Porgy and the Bess" folk opera premiered in 1935 (Allen, 2004, Acquaye, 1972, Ladipo, 1965). Just like its predecessor

unarmed World War II veterans (Sergeant Francis Adjetey, Corporal Patrick Attipoe, and Private Odartey Lamptey) by a British soldier Major Imray at the Osu Crossroads on February 27, 1948.

2 His Government set up state institutions such as the *National Theatre Movement* in 1956, the *Arts Council of Ghana* in 1958, and the *Institute of Arts and Culture* through which both administrative and financial assistance were channeled to support artists and to commission art works.

that depicted African American life in the South, Saka Acquaye's second folk opera, the *Lost Fishermen*, exploited an entirely indigenous themes, music and instrumentation to celebrate his native Ga and Ghanaian cultural values as a metaphor to critique the prevailing obsession with European culture in post-independent Ghana.

E.T. Mensah (the king of highlife in the 1950s to 1960s), not only mainstreamed the horns to the instrumentation of highlife music for the first time but also had his illustrious career stylistically impacted by Trinidadian Calypso and American swing jazz (Collins, 2009). Until then, it was the guitar -inspired by the Kru mariners- that was the mainstay of highlife. From E.T's time on, Ghanaian highlife music, the main popular music brand, was reasonably influenced by Trinidadian Calypso rhythms. The development was not surprising at the time: Calypso legends such as Trinidadian Lord Kitchener and UK-based Trinidadian George Brown had both composed songs to celebrate Ghana independence in 1957. Lord Kitchener's 1957 "Birth of Ghana" Calypso and Brown's "Freedom for Ghana" Calypso, (released earlier on the HMV label together with some Ghanaian musicians), were well received by both Government and people of Ghana and further deepened the collaboration between diasporic musicians and those of the mainland (Collins, 2009). Later, many local dance bands and concert party artists including E.T. Mensah (released Ghana Freedom song in 1957), Bob Cole, Kakaiku, K. Gyasi, and Onyina all followed in that nationalistic vein by releasing highlife songs to celebrate Ghana's independence, Kwame Nkrumah's personality and/or his CPP party (Collins, 2005).

According to Gyedu-Blay Ambolley, James Brown's rhythmic innovations and iconic hysterical yells injected a lot of stylistic options into the otherwise strictly Yaa Amponsah proto *palm-wine* highlife style invented by Jacob Sam, perhaps more than any other diasporic music legend (Ambolley, 2011). Apart from Louis Armstrong and Lord Kitchener who visited and performed in Ghana in the 1950s and 60s, it was also the soul-to-soul musical fiesta held in 1971 to mark Ghana's 14th Independence anniversary that provided the biggest musical platform for collaboration between already established diasporic legends and their Ghanaian kinsmen and women (Collins, 2015). Long after that two days musical fiesta at the Accra Independence Square, entertainment at high school and universities, pubs and club houses, as well as free-to-air radio music interludes were dominated mainly by names such as Dolly Parton, Wilson Pickett, Ike and Tina Turner, Charlotte Daddah and the Barbecues, Magic Aliens etc. Popular ballroom dances such as bumps, electric slide, salsa, calypso, all of Afro-American and Afro-Caribbean origins along with their associated vogues such as the Afro-hair styles, bell-bottom trousers and chunky/high heel shoes (guarantee) dominated the aesthetic convention of popular entertainment and youth culture throughout the 1960s and 1970s.

One of the lasting legacies of the collaborations between the two African communities on the opposite sides of the Atlantic is the creative trend to fuse highlife with other diasporic genres. Hence, new forms such as highlife-reggae, African-rock, highlife -azz, hip life and calypso-highlife, and highlife funk became very fashionable -Collins calls such identifiable highlife fusions "highlife music pots" (Collins 2018)-. Highlife-reggae has, for instance, since become a dominant gospel music rhythmic style in most new Ghanaian Pentecostal/charismatic churches in particular. Fusion of 'highlife' with 'rock' also became the trademark style of one of the most successful popular Ghanaian highlife bands called *Osibisa* on the international stage

(*ibid*.). Thus, if we are to base our assessment on the development of big bands, the emergence of highlife legends and classics, then the 1960s and 1970s may well pass as the watershed period of Ghanaian highlife music.

The Beginnings of Indigenization

Alongside these foundational diasporic influences in the syncretic popular entertainment scene also developed a growing Africanization culture, strong enough to usher several practicing bands to become exporters of Ghanaian/African folk sounds all over the world. The Africanization features often involved the valorization and mainstreaming of African native languages, rhythms, dances with dramatic skits, outright adoption of indigenous art forms including folk tunes and/or song narratives (sung *ananse* stories), valorization of indigenous costume which was a move away from the hitherto western costume art such as the tail coats, suits and ties. At the height of the development was the emergence of neo-traditional bands whose entire culture, except for the use of amplification systems and acoustic guitars in few cases, can all be described as indigenous to Africa. One of the multiple award-winning UNESCO Living Human Treasure of Ghana, Egya Koo Nimo (Kwabena Boa-Amponsem) and his well-travelled *Adadem* Folkloric Band epitomized the culture of song narratives. Along with one or two guitars and vocals, his traditional Ashanti *palmwine* ensemble featured traditional instruments including the *apentemma* and *donno* drums, the *frikyiwa* (metal castanet), the *prempensua* (rhumba box), the gourd rattle, and *dawuro* (banana-shaped bell). Similarly, the late Nii Tei Ashitey and the famous lead singer Naa Amanoah pioneered the emerging culture of indigenizing popular music sounds in Accra with the formation of the *Wulomei* Band in 1971. The late Saka Acquaye (another UNESCO recognized Living Human Treasure of Ghana), later provided technical direction. The band's instrumentation included the *gome* frame drum (functioning as bass), *osrama* (strung on the shoulder), *kpanlogo* set of drums, *atenteben* (bamboo flutes), and one acoustic guitar. Their style of music was entirely Ga folk and even though many other such bands have since emerged, these two pioneering neo-traditional bands in particular defined the direction of indigenous Ghanaian popular music all over the world including North America and Western Europe.

The 3rd Epoch - 1980s to the Present: Africanizing the Diasporic Impact

With the indigenization tone set during the transitional second epoch, the third may well be described as marking the coming of age of Ghanaian popular music culture. From the 1980s to the present, the evidence of diasporic impact on Ghana's popular music/entertainment heritage is overwhelmingly obvious in the many diasporic-originated genre names that have become a part of Ghana's. Beside Ghana's homegrown highlife, Afro-Caribbean originated popular music forms such as reggae, dancehall, raga, calypso, salsa dance, lovers Rock, and African American jazz, R&B, hip hop, disco, rock, rap, the culture of deejayism, have all effectively become integral

parts of Ghana's popular music repertory and youth culture. Some of these, including Rhythm and Blues (R&B), Reggae and Jazz have been adopted whole with very little local content by some of the artistes. Most of the releases by Ghanaian popular musicians such as R&B singer John Germaine, America-based Reggae artists such as Rocky Dawuni and Shasha Marley, and Kyei Mensah and his Rock Band "Dark Suburb" may all pass for non-Ghanaian popular sounds because of how they make very limited use of African aesthetic resources. Overwhelmingly however, most of the originally diasporic popular forms have been syncretized enough with home grown forms, mainly with highlife and afro-beats that render the resultant forms Ghanaian. Thus, over these years, syncretic coinages such as Afro-jazz originally by Saka Acquaye in the 1950s,[3] Afro-Rock by Teddy Osei (led *Osibisa*),[4] Burger Highlife (Highlife fused with Disco and funk) originally by George Darko, hip life (highlife with American hip hop) originally coined by Reggie Rockstone, just to mention a few, are all regular features of Ghana's popular music soundscape.[5] In such Africanization processes, there is hardly any foreign musical style that has not been fused with highlife. Additionally, most of the major musical releases have come along with their own dance forms such as highlife and *azonto*.

Several music scholars have remarked about the coming of age of African popular musics on the world music stage on the strength of the very noticeable indigenization imprints. Among them is Eric Charry whose assessment of the growing African rap and hip-hop culture is worthy of mention:

> If rap has come home, something that could be said of any artistic form created by peoples of African descent around the world that has been embraced within Africa, it has been primarily young people, part of an African hip hop generation, who embraced this distant relation. After an incubation period in the 1980s, marked by imitation of its American source, African rappers came into their own in the 1990s" (Charry, 2012, p. 1-2).

Similarly, Agawu has also written in support of this position arguing that some musical genres, instruments as well as the life ways that accompany their performances "…although they are of manifestly foreign origins, some of them have gradually acquired local "accents" and will eventually stake unqualified claims to being considered African" (Agawu 2015 p. 67). The question therefore is: what accounts for the growing sense of self-awareness among younger African musicians and their relative successes at indigenizing their sounds on the world music stage? This question is important because of the lingering fear that globalization, in

3 Saka Acquaye and His African Ensemble -"High-Life and Other Popular Music", Nonesuch Label- 7559-79701-2, Explorer Series.

4 The W.H.O and the U.N. Foundation adopted "Sunshine Day" by Ghana's Osibisa band as the anthem for "Summer Will Come" charity initiative to raise funds for the Covid '19 Solidarity Response.

5 Reggie Rockstone (Reginald Yaw Asante Osei, "the Godfather of Hip life") https://theculturetrip.com/africa/ghana/articles/meet-reggie-rockstone-pioneer-of-ghanas-hip-life-movement/

the last forty years, would cause the loss of local cultures through worldwide homogenization (Guibault 2005).

Technology-aided Independence

New technology, including various music softwares, music videos, computer, internet and mobile phone and social media facilities have aided the destruction of the gatekeeping and mediatory monopolies held by record labels who determined whose and what music could be released. Also, the coming on stream of internet-facilitated marketing options for music singles, on-line streaming platforms and the relative ease of accessing them have guaranteed greater visibility for hitherto peripheral musicians and musical brands, enhanced choice for music lovers and ease of forging collaborations and partnerships with like-minded practitioners within the framework of virtual communities of taste/style. Increasingly, one does not need to travel to any western country to have access to best recording technologies and earn decent financial reward for one's effort. Even though collaborations between local and international stars are not new, such collaborations seem to be based more on business partnerships rather than on the hitherto unequal master-learner/mentorship relationship of the past. Some of the most recent collaborations include "The Lion King: The Gift" between Ghana's Shatta Wale, the American Beyoncé, and Major Lazer; "More of You" between Ghana's Stonebwoy with the star Scottish Emile Sande both in the year 2020; Bisa K'dei's *Grandpa Mi Nie* for Netflix's latest Christmas film "Jingle Jangle". These collaborations in 2020 alone, coupled with successes from Fuse ODG's Azonto music/dance video international appeal, pre-covid-19 international music festivals held in Ghana such as the first Urban Beach Music Festival (organized by Afro-Nation, December 27th – 30th, 2019 Accra), and the first annual Ghana World Music Festival during the year of return in October 2019, all buttress the point of an industry that has come of age and attracting recognition by some of the world's major players in the industry.

Afrocentric musical reasons

Pan African related issues such as the one that occasioned the "black lives matter movement" in the USA, have fueled a growing emphasis on Africanness in artistic presentations beyond the use of local costume. That consciousness emphasizes the creative manipulation of languages including code mixing, tone glides, and the use of Pidgin English in ways that deliberately emphasize the linguistic distinctiveness of their local languages even where singers sing in the English language. These strategies of manipulating language in popular songs is not entirely new as demonstrated in this quote by Kofi Agawu about the Afrobeat legend Fela Kuti: "rhythmically, Fela sometimes indigenizes the English language by adding extra syllables […] pope becomes a two syllables word *popu*, and imam a three syllable word *imamu*" (Agawu 2016: 232). In Ghana, Neo-traditional and popular musicians from the North such as Sherifa Gunu, Wiyaala, Ayisoba, Atongo Zimba come readily to mind. Some of them would resort to the five-tone scale and

sing in husky and glottal sounds, a deliberate strategy to appeal to their ethnic bases first as a precondition to courting the world music market's attention in the West.

Quite apart from Fela's Afrobeat coinage of the 1970s, there is also a growing emphasis on the use of rhythms, including timelines, that are peculiarly African. The most common of them all is what Kofi Agawu has described as a five-beat pattern (see Figure 3).

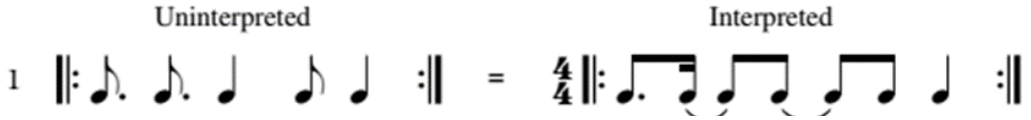


Figure 3. Five beat pattern curled from Kofi Agawu (Agawu 2016: 34).

All of these have been classified under the term Afro-beats which Collins describes as a "recently invented umbrella term for the various forms of electronic hip hop and house dance club music that includes Ghanaian and Nigerian hip life and azonto, Naija rap and Afro-hip hop" (Collins, 2015, p. 39).

Other innocuous drivers include a growing healthy industrial rivalry engendered by branded live performance platforms and yearly award schemes for celebrating groundbreaking feats and new creativities in the field. *The Vodafone Ghana Music Awards* (VGMA), the most prominent of all, has never been without its share of controversies borne out of camp rivalries. Nonetheless, it has become the highest platform for informal audit of popular music brands flourishing in the country, celebrating excellence and driving consumerism. Informally also, the rivalry between Ghana and other sister African countries, particularly the bigger and more assertive Nigerian music industry, has presented Ghanaian popular musicians with intra-African aesthetic standards and markets to aspire for.

Improved consumption of Ghanaian/African music

The cumulative effect of all these indigenization initiatives is that music consumption at most socio-cultural occasions that were once dominated by foreign hit songs, have, in the last 40 years, been steadily tilting towards homegrown popular sounds. Socio-cultural events such as church worship, weddings, funerals, nightclub activities, beach jams, school entertainments, parties, political rallies, etc., have always been music making occasions in most parts of Ghana. Except for some new Pentecostal/charismatic churches which make significant use of Afro-American gospel music, the others invest significantly in Ghanaian/African popular tunes.

Consequently, a good number of Ghanaian popular tunes and popular artistes have become brand names on radio and television-mediated adverts and reality shows (both local and foreign), caller tunes and on-line streaming platforms. These media are heavy consumers of popular music in the country and (with no statistics to prove it), it can be argued that viable African brands have steadily displaced the once dominant diasporic/foreign standard bearers in the field. The only recent study that gives quantitative proof of growth in Ghana's popular music

industry is the Government of Ghana's sponsored study of Ghana's music sector launched in MUSIGA (Musicians Union of Ghana) 2015. The KPMG baseline report estimates the industry's market value at 150 million, equivalent to 0.20% Ghana's GDP as of 2012 when the project was commissioned (p.15). While the figures may seem relatively insignificant, the over 30 thousand people the industry provides livelihoods for (mostly the youth), and the growing strategic place within the cultural economy of Ghana bear testimony to popular music's growing importance to Ghana's fast expanding cultural economy (Adoteye and Asare, 2014).

Conclusion

After embracing imported popular entertainment and related youth cultures for more than a century, Ghana's popular music sector has been described by some music scholars as coming to its own by carving a niche for itself globally. There is no doubt that a strong diasporic popular music culture and legends contributed to laying the foundation which has defined the stylistic trajectory of Ghana's major popular music brands and consumers' tastes generally. Even though geographical proximity predisposes Africa to oriental culture more, yet her unbroken trans-Atlantic historical and kinship ties with the diasporas in the Americas and the Caribbean have facilitated a thriving and mutually rewarding culture of borrowing, sharing, collaboration, adoption and adaptation on which Ghana's popular music heritage has flourished. Throughout this chapter, we have demonstrated that the diasporic foundational musical input, a product of African cultural retentions carried away through forced migration, constitute the metaphorical musical seed, and the repatriated musical resources which have served as the bedrock of Africa's/Ghana's popular music heritage the harvest from the seed.

The idea of Ghana's popular music industry coming of age is borne out of a conscious and steady indigenization imprints on the musical harvest through language use, creative exploitations of indigenous rhythms, tonalities and performance styles, and driven by a growing pan African identity consciousness. In spite of the fears that the drive towards globalization in the last forty years would be a move towards a delocalized world order, computers, on-line technologies and music software have so democratized music production it has guaranteed both creative and marketing independence.

Bibliography

- Acquaye S. (1972). *Folk Opera in Ghana and Nigeria*. Accra: Institute of African Studies.
- Adoteye, D. and Asare, E. (2014). *A Comprehensive Study of the Music Sector in Ghana: Final Report*. Accra: Government of Ghana. https://www.ghanacelebrities.com/wp-content/uploads/2015/09/FINAL-REPORT-COMPREHENSIVE-STUDY-OF-THE-MUSIC-SECTOR-IN-GHANA.pdf
- Agawu K.
  - (2016). *The African Imagination in Music*. New York: Oxford University Press.

    - (2006). Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the "standard pattern" of West African rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, 59 (1), 1-46.
    - (2003). *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge.
- Ajayi, J. F.A and Crowder, M. (1974). *History of West Africa*. Vol. 2. London: Longman Group Ltd.
- Allen, R. (2004). An American Folk Opera? Triangulating Folkness, Blackness, and Americaness in Gershwin and Heyward's "Porgy and Bess". *Journal of American folklore*, 117 (465) 243-261.
- Ampadu, B.K. (2011). *Notes on History of Ghana for Senior High Schools*. Kumasi: NUUT Co. Ltd. Kumasi, Ghana.
- Barkindo. B., Omolewa M., & Babalola G. (1994). *Africa and the Winder World*. Lagos: Longman Nigeria Plc.
- Barber, K. (1987). Popular arts in Africa. *African studies review*, 30 (3), 1-78.
- Beecham, J. (1941). *Ashantee and the Gold Coast*. London: Johnson Reprint Corporation.
- Boahen, A.A. et al (1986). *Topics in West Africa History*. London and Basingstoke: Longman Group Ltd.
- Brecht, B. (1978). *Brecht on Theatre*, New Delhi: Radha Krishna.
- Charry, E. (2012). A Capsule of History of African Rap. In Eric Charry (ed.) *African Hip hop: New African Music in a Globalizing World*, (1-25). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Christian, M. (1995). Black Struggle for Historical Recognition in Liverpool. *North West Labour History, 20, 58-66*.
- Coester, M. (2008). Localising African popular music transnationally: 'Highlife-Travellers' in Britain in the 1950s and 1960s. *Journal of African Cultural Studies*, 20 (2), 133-144.
- Collins, J.
    - (2018). *Highlife Time 3*. Accra: D Akpabli & Associates.
    - (2012). Contemporary Ghanaian Popular Music Since 1980. In Eric Charry (ed.) *African Hip hop: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
    - (2005). A Social History of Ghanaian Popular Entertainment Since Independence. *Transactions of the Historical Society of Ghana*, (9), 17-40.
- Damptey, N.B. (1981). *Popular Music in Contemporary Ghana: A Study of Guitar Band Music*. Accra: Department of Music, Institute of African studies, University of Ghana, Legon.
- Darkwa, A. (1974). *Musical Traditions in Ghana*. [Unpublished PhD Dissertation], *Wesleyan University, Middletown, Connecticut*.
- Emielu, A. (2018). Tradition, innovations, and modernity in the music of the Edo of Nigeria: Toward a theory of progressive traditionalism. *Ethnomusicology*, 62 (2), 206-229.
- Fleming, T. (2016). A Marriage of Inconvenience: Miriam Makeba's relationship with Stokely Carmichael and her music career in the United States. *Safundi*, 17 (3), 312-338.

- Franklin, J. H., & Higginbotham, E. B. (1956). *From slavery to freedom*. New York: Knopf.
- Frost, D.
  - (1999). *Work and community among West African migrant workers since the nineteenth century*. Liverpool: Liverpool University Press.
  - (1995). West Africans, Black scousers and the colour problem in inter-war Liverpool. *North West Labour History*, *20*, 50-57.
  - (n.d). *Britain's Merchant shipping: West African seafarers in Liverpool* https://www.ourmigrationstory.org.uk/oms/migrants-and-merchant-shipping-west-african-seafarers-in-liverpool
- Ghanaba, K. (2012) *I have a story to tell:ɛ Establishing the African presence in Jazz music*. Nepean, Ont.: Midie Ghanaba.
- Grass, R. F. (1986). Fela Anikulapo-Kuti: The art of an afrobeat rebel. *The Drama Review: TDR*, 30 (1), 131-148.
- Guilbault, J. (1993). On redefining the "local" through world music. *The World of Music*, 35 (2), 33-47.
- Kaye, A. L. (2000). The Guitar in Africa. In R. M. Stone (ed.). *The Garland Handbook of African Music, ed. Stone*, (74-93). New York: Routledge.
- Mensah, A. A (1972). Interaction between Traditional African and African Derived Music in New Africa. In *Symposium on Afrikan and Afro-American Music,* Accra, University of Ghana.
- Nii-Dortey, M. N. (2015). Folk opera and the cultural politics of post-independence Ghana: Saka acquaye's the lost fishermen. In *The Politics of Heritage in Africa: Economies, Histories, and Infrastructures.* Accra, University of Ghana.
- Nii-Yartey, F. (2011). The performing Arts: Identity and the New Social Paradigm. In Lauer, H. Aba N. and Asabea, J. (eds.) *Identity Meets Nationality: Voices from the Humanities*, (pp. 282) Accra: University of Ghana.
- Nkrumah, K. (1970). *Consciencism*. New York: NYU Press.
- Omibiyi, M. A. (1981). Popular music in Nigeria. *Jazzforschung*, 13, 151-172.
- Osumare, H. (2012). *The hiplife in Ghana: West African indigenization of hip-hop*. New York: Springer.
- Schmidt, C. (2000). Kru mariners and migrants of the West African coast. In R. M. Stone (ed.). *The Garland Handbook of African Music*, (pp. 94-106). New York: Routledge.
- Shipley, J. W. (2012). The Birth of Ghanaian Hiplife: Urban Style, Black Thought, Proverbial Speech. In E. Charry (ed.) *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*, 29-56. Blommington, Indiana University press.
- Ward, J. (2020). *Excavated Shellac: An Alternate History of the World's Music*. Atlanta: Dust-to-Digital.
- Waterman, C. A. (1990). "Our tradition is a very modern tradition": Popular music and the construction of pan-Yoruba identity. *Ethnomusicology*, 34 (3), 367-379.

30. Reverse Migration in the Musical Careers of Three Ghanaian Jazz Female Singers

Adwoa Arhine.
University of Ghana-Legon.

Abstract:

This chapter examines the contributions of Ghanaian female jazz singers to disseminating and sustaining the jazz culture in Africa and beyond. It discusses the biographical backgrounds, musical influences, professional experiences, and achievements of selected women in Ghana's jazz music history. According to Collins (2004), African music has gone full circles, with musical forms and practices that crossed the Atlantic being cross-fertilised and fed back into the continent. Thus, genres such as blues, jazz, gospel, hip-hop, reggae and hip-life have roots in Africa and, therefore, validates the notion of cyclicity or reverse migration in today's jazz history. While there is an extensive body of literature on African and African American male jazz music contributions to this cyclic musical interplay, their female counterparts, particularly in Africa (where jazz have its roots), remain a *desideratum*.

Embracing ethnographic and historical approaches, I show that these women are forging a musical path to sustain a heritage that cannot be exempted from American music history. How can a complete American jazz history be constructed without considering women who played

significant roles in that cyclical flow? I argue that participants contributions within the notion of the "full circle" foregrounds an understanding of the socio-cultural meaning of the American continent.

Keywords: Ghana, Jazz, female singers, full circles, reverse migration.

Introduction

When the renowned highlife music scholar Professor John Collins wrote that "African music has gone full circles", it is plausible that he was unaware of how far-reaching this expression would go (Collins, 2004). Collins further elaborated that several African musical styles and practices travelled across the Atlantic to the Americas during the slave trade era. These styles were cross-fertilized with other styles and fed back into the African continent (*ibid.*). Lewis (2016) also adds that people of African descent were part of the earliest non-indigenous settlers of America.[1] Thus, the rich African musical heritage they carried with them became part of the foundation of a new American musical culture, that fused African traditions with European and American traditions. As a result, musical styles such as jazz[2], blues, gospel, hip-hop, reggae, hip-life among others, have their roots in Africa (Gridley, 2000, p. 4). However, a thorough examination of the feedback flows and related musicians who played significant roles was not fully fleshed out. For instance, while there is a fair amount of literature on the agency and contributions of Africans and African American male jazz musicians in composing and disseminating these musical styles within the continents, unfortunately, female jazz musicians in the "root" countries or on the African side are mostly overlooked. How can a complete story of jazz in American history be narrated if part of its cyclic agency or feedback wing is ignored?

Since its earliest days, the subject of jazz has traditionally been an overwhelmingly male domain, making females visibly underrepresented (Caudwell, 2010; Dobson, 2010; Gibson, 2006). This perception is confirmed by Arnwine (2018) who states that "for every Louis Armstrong and John Coltrane, there is a Clora Bryant and ViWilson whose stories are rarely told" (p.117). As a result, other scholars have called for more attention to women jazz musicians (see Collins 2018; Monson 1995; Tucker 2002). Meanwhile, current popular female music-related research in Ghana has mainly focused on female gospel musicians (Donkor, 2013), female highlife performers (Amoah-Remey, 2018; Kyere and Adomako, 2016), and women representations in videos (Boateng, 2016). All these studies comment on the gap in the literature on women in Ghanaian popular music as well as the lack of attention given to the few females in the popular music industry.[3]

1 In the following paragraphs, I use America interchangeably with North America or United States of America.

2 Blues is the foundation of jazz, therefore, those who sing jazz understand blues. In this chapter blues is situated inside of jazz.

3 For extensive literature on jazz in Ghana, see Collins (2018; 2016; 1992; 1985) and Feld (2012).

This chapter is therefore in response to this concern, using historical approaches, original case study data collected through ethnographic observation, and narrative interviews with musicians. It focuses on three notable Ghanaian female jazz musicians who represent professions that stretch from the 1980s (a period that saw an influx of women musicians on contemporary stage). These three women straddle between Africa and America and have reconstructed a musical path that sustains a heritage, which is forever part of America's musical history. The main issue is not about musicians and their music within two locales using a multi-sited ethnographic model (Guilbault, 1993; Holton, 2008). Rather, it draws on Kiwan and Meinhof's (2011) idea, that examines internal movements of artists which underpin the first step towards transnational movements; that subsequently becomes part of transnational circular movements. Hence, occurring in different geographic and social spaces within a variety of cultural, professional and other kinds of contexts (p.2). In order to understand the internal/"translocal" and the "transnational" movements of musical practices, I adopt the "methodological glocalism" concept (*ibid*., p.122). I use the term *translocal* as recommended by Kiwan and Meinhof for social ties or interconnection between people and spaces within a country, and transnational to those that transcend national borders (*ibid*., p. 27). By this, I aim to provide knowledge that may help us understand better the musical synergies, cultural exchanges, intercultural relations, and the scope of dispersed spaces. One of the questions I address is: who are these women, and what do they have in common? In attempting to answer these questions, the chapter examines women's biographical backgrounds, professional experiences, and achievements to show their peculiar and generic contributions in disseminating and sustaining jazz, a musical tradition that was rebirth in America.

Jazz is a hybrid of various musical elements without boundaries, from "the traditional music of West African slaves, African influenced popular music, western art music of the 19th century, and continue to accept any form of musical idiom and any kind from any tradition into its domain" (Schwartz *et al*., 1994); while confusing everyone as to its nature and structure. Such a complex and crossbreeding kind of genre raises several questions on what exactly jazz is and how one can be identified as a jazz musician amid Ghana's musical diversity. Face-to-face interviews and participant observation revealed that each Ghanaian musician does not sing only one genre but several genres in an event. Therefore, it was difficult identifying a particular female as a jazz singer. Nevertheless, I met Victor Dey, a renowned jazz pianist, on 20th December 2020, who introduced me to Sandra Huson, a Ghanaian female active jazz singer. Sandra mentioned that,

> Ghana has female-typical jazz singers who do jazz gigs often, and the members in this jazz circle know themselves. Because they collaborate most often, they involve each other, they sing 1940s jazz standard styles of cool jazz, smooth jazz, free jazz, fusion, rhythm and blues, and she has heard them continuously do jazz. (personal communication, May 2021)

Therefore, I employed the referral technique in snowballing to get access to the other female jazz singers to obtain data. Moreover, I selected three celebrated but unsung female singers within this female jazz circles, by adopting a combination of purposive and convenience samplings, because these samplings gave me the opportunity to use my own judgement to draw

from the portions of information close to hand. In this chapter, I argue that the cultural meaning of America cannot be fully understood without the contributions of such notable musicians who played a vital role in reverse migrations of jazz music.

Where were the Ghanaian women in reverse migration of jazz music?

This section shows the cyclic or two-way trajectories of jazz between Ghana and America, drawing significantly on Collins' works. Historical research into jazz music shows feedback trends either to its root location or to the rebirth locale. For instance, as early as the 1900s, swing-jazz came to Ghana through British and American soldiers (Collins, 2018; Feld, 2012). Several musicians from the diaspora visited Ghana and vice versa to collaborate and learn new jazz rhythms. For example, in 1948 the *Tempos band* incorporated Afro-Cuban styles through their drummer Kofi Ghanaba who learnt from Kenny Graham's Afro-Cubist's bebop band in the United Kingdom. Ghanaba relocated to the United States and, from 1957, released a string of pioneering Afro-jazz albums, which he labelled "African Speaks and America Answers." In his associations with American jazz giants such as Charlie Parker, Max Roach, Miles Davis, Duke Ellington and Thelonious Monk, we are told that Ghanaba became part of the American jazz milieu (Kelly, 2012, p. 17).

Similarly, American jazz drummer Max Roach and percussionist Juma Santos spent two years studying African drumming in the 1970s, at the University of Ghana. Obviously, their new musical discoveries expanded their music knowledge base. As an instrumentalist, Max Roach, for example, changed the position of the drum set from its original position behind the singers to the front of the singers during public concerts in America. This new idea is clearly an African traditional concept and possibly one of significant innovations because, Max Roach was considered one among the most influential drummers in the history of America. This suggests that while jazz musicians from America trooped into Ghana, they exchanged musical styles and incorporated them into the musical culture of America and vice versa. It can be inferred from these two examples that the cultural meaning of America is not only derived from bounded practices in America but also from immigrants, itinerant musicians, their music and related subcultures they carry along.

The *influx* and *efflux* of musical styles continued until the 1980s when Flight lieutenant Jerry John Rawlings staged a second *coup d'état* in Ghana, during which time I was an adolescent. His government implemented a 12-hour curfew banning movements from 6:00 pm to 6:00 am. According to Shipley (2012), and Plageman (2013) the curfew "destroyed the vibrant nightlife of Accra, the live music scene, and theatrical and musical groups that toured the country. Many musicians left for the United States, Europe and Nigeria" (p. 31). However, after the 1980s, when the curfew was lifted, live music started picking up. Many Ghanaians and migrants returned home from other parts of the world including the Americas with new musical tastes (Personal communication with Bibie Brew, April 2021). Bibie remembered that the returnees, herself included, appreciated jazz and its kind, and they began to seek out jazz places.

Several small jazz clubs sprang up in Accra and other parts of the country to cater for them.[4] Among these clubs were *Taverna Tropicana*, *Bassline* and jazz spots located in hotels. These bands, therefore, performed for a class of pan-ethnic educated and upper-class Ghanaians who tried to maintain an environment of social integration and self-advancement (Amoah-Ramey 2018; Shipley, 2012). Musical styles including gospel jazz, reggae jazz, highlife jazz, and Afro-jazz were revived around the 1980s, as I remembered. At this point, we learn of large numbers of women's participation in composing, managing, promoting and disseminating jazz musical styles. The questions that arise from these activities is where the females were in all these two-way socio-cultural histories? Were their stories not captured, or were they irrelevant to the narrative?

Interestingly, I met Victor Manieson, a renowned jazz male pianist and husband of a Ghanaian-based African American jazz composer and singer, Toni Manieson. She arrived in Ghana in 1997, just as the country was recovering from the coup. During our conversations, I gathered that Toni was probably interested in cultural exchanges between America and other countries by exchanging persons, knowledge, and skills (conversation with Victor Manieson, April 2021). She established the *Jazz Tone Club* and did a great job in building the foundation of teaching jazz music in Ghana at a time when jazz was not formally taught in schools. Toni Manieson took the opportunity to perform with seasoned Ghanaian jazz musicians and learned various African rhythms to enrich her jazz skills and expand her repertoire. She occasionally travelled back to America to perform and hence fulfilled the feedback ritual.

As part of her intercultural relations agenda, she brought seasoned American jazz musicians to Ghana to perform with their jazz counterparts. This intercultural relationship culminated into a marriage between her and Victor Manieson. Their legal union and its positionality present significant socio-cultural analytical challenges, such as how do we map the scope of American jazz music and how do we interpret the range of essential contributions to the socio-cultural meaning of the continent? As Toni and Victor Manieson symbolise, relationships, exchanges, borrowings, and adaptations within the local and global may all contribute to our understanding of a place, its socio-cultural practices and meanings. Toni's advocacy of jazz music in Ghana lasted 20 years. Such significant contribution to jazz music feedback in Ghana and, by extension, Africa cannot be erased from the musical history of both continents. Meanwhile, Toni Manieson's entry into the jazz scene further raises important concerns, such as who are Ghana's other female jazz musicians who compose and disseminate jazz music and why are these women's contributions a *desideratum*? It is against this backdrop that this chapter provides the deep stories of three female exponents.

Three Women's Stories in the Urban City of Accra

Accra is the hub of jazz music in Ghana. As the capital of Ghana, it is a multiethnic, multicultural, multinational, and pluralistic city. Accra boast of her status as the administrative and

4 Accra is the capital city of Ghana.

commercial capital of Ghana, as well as a city where many of the world's most famous musicians practice their craft, conduct business, and make a living. The city's musical genres and subcultures continue to be shaped and defined by its diverse population. Artists, such as E.T. Mensah, King Bruce, Jerry Hansen, Kofi Ghanaba are just a few musicians who performed to larger audiences with their music. Accra is also the location that female artists such as Bibie Brew, Sandra Huson and Ofie Kodjoe performed jazz music.

Bibie Brew: Vocalist, composer, and manager (Jazz and Blues)



Figure 1. Bibie Brew. Picture taken during her song 'Tout Doucement' performed on The Voice Kids 2020 – France. (Photo by Elorm Beenie, 2020).

"Bibie is Ghana's first female singer to be internationally recognised by her incredible success in record sales in France in the 1980s. She is also popular in Ghana and Europe. She is not only considered as a legend but with outstanding contribution to the popular music culture and to the developing Creative Industry of Africa"
Elorm Beenie.

Beatrice Adjorkor Anyankor-Brew, popularly known as Bibie Brew, was born in Accra on 9th January 1957, when leading jazz musicians such as Ahmad Jamal and Louis Armstrong started visiting Ghana. It was also a period when several Ghanaian dance bands played modern jazz (Collins, 1992). Coming from an elite and musical family, Bibie had other two sisters, Rama and Ginger, who were also great singers. Her parents, Naa Oyo Bruce Quartey Anyankor, and Mr. Spike Anyankor, a famous ex-Tempos bandsman and Rhythm Ace's saxophonist, exposed the children to various kinds of American music. *Tempos band* was also

the first to put women on to a popular dance-band stage (Collins, 2004b). The impact of her father, the *Tempos band*, and Black American lady singers is reflected in her passionate interest in jazz, blues and swing styles.

Bibie and her siblings were also raised by their grandparents, who she referred to as her spiritual parents. They were Molly Vivian Naa Morkor Brew and Mr. Kwasi Brew. To her, both fathers were incredible men, so she married the two names Anyankor- Brew. She disclosed that, Mr. Kwesi Brew was a diplomat, an international lawyer, and a poet who loved good music. As a child growing up, Bibie travelled extensively with her diplomatic grandparents worldwide and familiarized herself with the cultural diversities and musical genres from the different parts of the world. Moreover, her grandfather usually came home with records of artists of the day for their listening pleasure and this practice continued till she was 7 years. Some of the popular records Bibie mentioned included songs from Nathaniel Adams Coles (Nat King Cole), Stan Getz, Motown, Aretha Franklin, and Ella Fitzgerald. Bibie developed an affinity for these seasoned American musicians, and as Bibie recalled, she frequently saved her pocket money to go and buy an album and sing every week in addition to listening to the other records in the house. She said, "It showed how much I loved blues and jazz" (Personal communication, May 2021).

By age 13, Bibie already had a pretty much more extensive repertoire. It was the same period she began her *translocal* adventures and won her maiden award on Ghana Broadcasting co-operation television (now GTV). She continued to perform popular songs on Television shows as well as accompany seasoned musicians to tour Ghana. Coincidentally, her uncle (mother's younger brother) was also one of Ghana's leading musicians, King Bruce of the *Black Beats band*, which became popular in playing jazz, swing, and other forms of African music during the mid-twentieth century. As Bibie narrated,

> My family members were all artistically inclined so it was tough to say you cannot do it, because there were so many references of excellence in the music field. Hence, I had a background of inherited music, which usually comes naturally, and I grew up with it. (Personal communication, May 2021)

Despite her potential to attain higher education, Bibie chose to pursue a career as a singer after her Advanced Level education at St. Mary's Secondary School in Korle Gonnor, Accra.

At the age of 15, she began her transnational tours, beginning West African and performed for the Togolese President Gnassingbe Eyadema, as well as distinguished guest, the legendary South African female singer Miriam Makeba at the Congress Hall in Togo. Bibie sang Makeba's popular hit "Malaika" and recounted how after the performance, Makeba came backstage to a special conference room with the President and said, "you have something beautiful in your voice, keep it up. Never stop singing and always deliver the message with love." That short 15-minute interaction impacted positively on her career. She said "Makeba made me feel confident about myself and my voice. She gave me a secret code to sing with feeling and affection, which drives me anytime I mount a stage." As she visited countries and had to be in the studio, these wise sayings, group endurance, and work ethics offered her the opportunity to understand the skill of being on stage with a specific mindset, confidence, and punctuality.

Between 1972 and 1982, Bibie resumed her worldwide travels via Togo and the Ivory Coast. In these countries, she performed with celebrated musicians such as Fela, Sonny Okosun, Manu Dibango, Youssou N'Dour, Mory Kante and Mamadou Doumbia. In the early 1980s, Bibie provided the soothing vocals on Alpha Blondy's albums "Jah Glory," "Coco de Rasta," "Fanta Diallo," and "Brigadier Sabari," all of which became international blockbusters. Her work as a background vocalist with famous West African musicians over a ten-year span was remarkable.

Apart from Africa, Bibie travelled to London with the "Boombaya" band, which had won a two-month recording contract with EMI (Electric and Musical Industries) records in 1974. The band played at Birmingham, Hamburg, Manchester universities and the Ronnie Scott's jazz club at the Windsor festival. She developed her musical career working with seasoned musicians in studios and cached a name for herself through hard work. This maiden trip to Europe taught her the discipline of multi-tasking and the principles of hard work that went into recording, being in studio, being punctual, taking vocal coaching sessions, developing accurate pitch techniques, and building stamina for long hours of performances. She maintained that music is not like a commodity where you can sell, produce, or present yourself, but you are basically selling wind: "people have to be convinced about who you are and the value of what you are giving out".

The 1981 coup led by John Rawlings and the imposed curfew that restricted human movement was one of the most significant hurdles Bibie encountered in her musical career. In 1982, she accepted an invitation to perform with *Les Stars Shine*, a multicultural band based in Cote D'lvoire, where she stayed for two and a half years. The ensemble included seasoned musicians from Liberia, Ghana, Senegal, and Martinique, allowing her to expand her transnational social and cultural ties.

Bibie was a multiethnic, multilingual, field-oriented woman whose ability to communicate in a variety of languages was crucial to her musical journeys across the West African sub-region, America, and Europe. She remembers her mother, a grounded person, advising her at a very tender age to learn many languages in addition to her education. This approach is in line with Stobart's (2008) statement that "there is a need for a high level of language proficiency in traditions of vocal production and aesthetics" (p.68). By listening to largely American artists, Bibie grasped the art and creative power of words. She recalled:

> Nat king Cole's records greatly influenced my career first because of what he was talking about; and how he articulated his words for one to feel what he is saying. He stresses on each word and makes it sink deep down you, so I felt like singing and sounding like him. Then Aretha Franklin, Diana Ross, Warwick, all those people had a unique style of articulating words. It was the way they told the story that was how I got influenced by each of them." (Personal communication, May 2021)

She learnt English (as a Ghanaian), Ga (mother tongue) Fanti (from stepfather), and Ewe (from great grandparents). While all these strings get a bit complex because of matrilineal/patrilineal inheritance differences among ethnic groups in Ghana, it raises questions about her ethnicity and how multilingualism helps in promoting nationalism on stage. In her own words,

"when people say where do you come from, then I begin to think and say, I am a Ghanaian! [smiling] It is a great feeling that you have all these wonderful parts of you that make up what I will call a Ghanaian." Through the construction and realization of her career, Bibie felt a strong connection between American singers and her African heritage. Some of her compositions in English include Bibie (1985) and Regards (1986).

Bibie is also fluent in French, having spent several years in the country. She first met French composer Jean Paul Dreau in a modest studio in 1985, and they recorded a demo tape called *Tout Doucement*. It was a pop music genre that originated in the United States and the United Kingdom. According to Bibie, she had no idea that this tape would have such a profound impact on her life. The song was released by CBS/Sony Records five months later and became an instant hit. She inquired of her producer, "What does it mean to be a hit?" "That means you are selling 20,000 albums each day and one million copies in the first three months after its debut, propelling her to the top of the charts for several weeks." Bibie became a household name in France, Switzerland, Luxembourg & Belgium, and Francophone communities around the Globe, including Quebec, Louisiana and Maine. Writers say it was the first time an African artist sold so many records in such a short space of time on the French international music market with a single song.

In 1986, Bibie followed up *Tout Doucement* with another big song, *J'Veux Pas L'Savoir*, which sold eight hundred thousand copies. Other French songs followed: *Les femmes reviennent et les hommes s'en vont* (1986), *Tout simpleme* (1988), *Tendress'moi* (1988), *La P'tite Black* (1990), *Femme d'ici ou d'ailleurs* (1992), and *Sereine* (2003). She has performed on stages alongside Elton John, Whitney Houston, and others. Aside these, she has done collaborations associated with humanitarian causes on the African continent, toured the world and done hundreds of performances across France, Europe, Africa, and the French Iles from the 1980s. With over three million CDs sold worldwide, Bibie has become a significant source of inspiration for the next generation of African performers (still counting). In 2006, Bibie returned home and as part of her social responsibility, set up a center called "New Morning Arts Café Theatre & Creative Centre" in Tesano, Accra.

Over the years she has successfully trained, mentored, and nurtured talented youth all over Africa and parts of the world through vocal coaching and center stage grooming. As a judge on the popular TV reality show "Stars of the Future" and beyond the show, she has helped uncover and mentor Ghanaian household names such as Efya, Adina, Nancy J, and many others. Her contribution is equally visible on the African continent as she has also helped discover great Nigerian Stars like Iyanya, Chidinma, Praiz, Jeffrey Oji, and many more as an adjudicator on 'MTN Project Fame' TV reality show broadcasted all around Africa. She has starred in international and local movies as well. Bibie Brew has won countless awards, including Canal Plus Awards (France), Senghor Awards, Platinum Records Award, Gold Record Award, and a Citizen of Honour Award by the City of Chauny. She is an embodiment of great American blues and jazz female voices. With a smile on her face, she said, "do you know that in all the places that I went, people thought I was an African American?" She said with a passionate voice, "I am willing to serve as a resource for music workshops at any academic institution. In this way, it completes the circle. It's similar to traveling the world and then returning to give back to society." (Personal communication, May 2021).

Ofie Kodjoe: Vocalist and Composer (Gospel, Jazz, Soul, R&B)



Figure 2. Ofie Kodjoe (Source: Facebook.com, 2021).

"Music offers me new experiences to explore daily and gives me opportunities to interact with some incredible artists. I am so blessed to be able to work with amazing creatives all over the world. It has allowed me to share the gifts God has given me and I am so grateful and humbled."
Ofie Kodjoe.

Ofuakuor Ofuatey-Kodjoe, professionally known as Ofie Kodjoe was born in New York City to W.B. Ofuatey-Kodjoe, a political science professor, and Virginie Ofuatey-Kodjoe (Nee Coussey), a nurse/medical administrator. New York is the city where all the biggest names in the world of jazz started their careers (Arnwine, 2018, p. 118). Ofie, as she is popularly called, grew up in America's cosmopolitan Queens city in New York. She was surrounded by African American and European good music. In her home, her father will tune in to great classic tunes such as bebop, soul, afro jazz, ballads, jazz, blues and highlife. Due to New York's musical climate and cultural diversity, Ofie's interest in African American music was understandable. At age two for example, she was already singing Aretha Franklin's "Natural Woman" and several other commercials, advertisement jingles, etc. She remarked with a smile, "as soon as it comes on, I am singing it and it got so much that people wanted me to keep quiet in the house because I was singing so much. I think God just put that seed in there" (personal communication, April 2021). Ofie returned to Ghana in 1977 and attended high school at Aburi Girls Secondary School. She was singing during concerts and in church. After 5 years, she moved back to the United States to pursue her tertiary education in New York in 1982, performing R&B and jazz with local bands. Like Bibie, Ofie did not have formal education in music but learned through listening to other musicians sing and imitating their style to create her own. When she left

the university, she sang background vocals for bands and worked with great producers in New York. She developed an affinity for Ella Jane Fitzgerald, Lisa Fischer, Diana Washington, Sarah Vaughan, Roberta Cleopatra Flack, Aretha Franklin, and Nancy Wilson. Her proximity to New York jazz performance venues and infant listening experience afforded her the opportunity to learn from these prominent jazz artists. "I have been listening to Nancy Wilson since I was six years old and one of the biggest influences was her demeanor, presence, movements and her tickle at the end of her lyrics, which felt like a checkmark or a tail." (*ibid*.) Ofie has a fluid but choppy voice listening to her sing live, and improvisational ability, particularly in her scat singing, which drives into a tick at the end of a piece of a song. As a Ghanaian-based American musician, Ofie imbibed these American singing features and used them throughout her career.

In 2008, Ofie shunned New York, the hub of creativity and entrepreneurship to raise her two kids in Ghana while pursuing her passion for Music, Theatre and Film. This suggests that despite women's domestic roles and responsibilities, they can pursue their dreams, as Ofie's life exemplifies. In Ghana, she lived her passion as a performing artist in Accra for six years and made an impact on the Ghanaian music scene by releasing her first album, *The Essence* in December 2015, which is Afro-jazz and has themes such as family, relationship, God, humanity, and love that resonate with typical African song texts. But it seems Ghana may not have given her the likely career she envisioned so Ofie returned to America in 2016 to pursue other music opportunities.

However, Ofie continued to perform in Ghana and America occasionally on shows such as BET's "Walk of Fame," Celebration of Gospel," and has participated in Ghana's top Jazz festivals, including the "Great women of jazz concert" and Stanbic Jazz Festival. She has performed with Peter White, Oran Etkin, James Weidman, Poogie Bell, Solomon Dorsey, and Colter Harper at the International Jazz Festival. According to her, the women jazz concert was an opportunity to highlight women who set the standard for jazz in America and trickled around the world. Equally, it was a concert of great women in Ghana to showcase jazz and inspire people to produce more jazz in Ghana. Perhaps, she served more as an intercultural mediator of jazz music outside America and presented Afro jazz to American audiences.

She also performed for several dignitaries in Ghana, including the current President Nana Akufo-Addo, and former Presidents of Ghana, John Dramani Mahama, Jerry John Rawlings and John Kuffour, as well as the Asantehene Otumfuo Osei Tutu II, President Ellen Sirleaf-Johnson of Liberia, and Parliamentary audiences in Ghana and Nigeria. Ofie has also shared the stage with some of Ghana's famous musicians including Gyedu Blay Ambolley, George Darko, Pat Thomas, and Kojo Antwi and has worked with some of the greatest producers, promoters and musicians in the Ghanaian Music Industry. They include Kwame Yeboah, Victor Dey Jr., and Alfed "Bibi" Dowuona Hammond Jr.

Her American personified voice, scatting, and jazzist nuances has been commended by many. This is what Edith Uyovbukehri, Co-Founder of *Little Big Souls* International Charitable Foundation said about her: "Ofie is a passionate and sophisticated singer with a beautiful soulful voice. An electrifying performer, she draws her audiences in with her warm endearing smile and incredibly large heart which reflects in her music." Jonas Hammond Jr., CEO, Zaria Music Production, Berlin, Germany, also says "her vocal range and dynamic is surely in a class of her own in Ghana."[5]

5 https://www.modernghana.com/entertainment/34904/breaking-ofie-kodjoe-to-launch-new-album-essence.html

Ofie led a parallel life, pursuing her passion for music while working in corporate America to meet the demands of city living. She currently resides in Austin, Texas, in the United States doing productions, studio work and motivated to enter mainstream jazz. In her home country, Ghana, Ofie hosted her music magazine show,"Jammin'@Tropicana" and served as judge on the famous music reality show, MTN Hit Maker for the first three seasons (2012 – 2015), coaching and mentoring the contestants. Pursuing her aim of serving her nation and giving back to society, Ofie served as a panelist on various radio shows on XYZ 93.1 FM; co-presenter on the Live Breakfast Club and host of The Nightcap on Live 91.9 FM. She also hosted her signature show The Upside, a midday show on 87.9 FM, Atlantis Radio.

Alongside her music career, Ofie served as a motivational speaker, life coach, youth advocate and minister, and she uses these skills to mentor young artists and other young business visionaries by delivering seminars and workshops that focus on branding, developing one's talent and pursuing one's passion. Some examples include her participation as mediator and facilitator in the High Vibes Women Music Workshop in October 2012; the Global Music Icons Workshop; and The TedX SPintex Women's Event in Accra in December 2013 as well as being a positive role model in the world today. Ofie's social, economic, and cultural life represents two worlds: Africa and America and her story cannot be told without making reference to her American identity.

Sandra Huson Kelly: Vocalist and Composer (Gospel, Jazz, R&B, Ballad).



Figure 3. Sandra Huson (Source: Facebook.com, 2019).

"I always loved to hear the music fill the house. I always wanted a window for my mum to step out and I will go turnit on I always enjoyed listening to jazz classics while I do whatever I want to do".
Sandra Huson Kelly.

Sandra was born and raised in Osu, a suburb of Accra in the early 1980s. She was the fourth of seven children born to Doboee Huson (formerly Seth Nat Ludwig Hanson Addy) and Lucy Sheila Palm Huson. Her father was an airline pilot who travelled extensively across the world. Each time, he brought home cassettes and CDs of classic jazz hits including Nat King Cole, Nina Simone, Dianne Reeves, Billy Holiday, Cassandra Wilson, and Aretha Franklin. So clearly that is how she grew up to love jazz. Doboee Huson was a professional musician who in the 1970s played piano with the *Ramblers Dance Band* while Sandra's elder sister was a singer. Coming from this rich musical background, Sandra embodied most of the songs she listened to on tapes and built an extensive repertoire of jazz and blues songs at a very tender age. In her own words, she recalled that at age six, she became her father's handbag for all the music that he performed in church. In the same year, she composed her first Sunday school song with the help of her mother who sang church hymns.

Her family wanted her to be a professional singer when she grew up, so she began taking lessons at the age of ten, but only for two days. Sandra also recalled that there might have been something deep inside her that she wasn't aware of at the time. "I wasn't feeling the vibe," she explained, "but whatever knowledge my teacher provided with me during those two days is what I've retained to this day and passed on to everybody who came for vocal lessons" (Personal communication, May 2021). She paid critical attention to intonation and articulation in whatever music she heard. Though she had no formal training, yet, with an instinctive sense of experience gathered as a child listening, imitating, and practicing jazz and blues songs, she developed a singing style that was deeply moving and distinct in Ghana. Sandra sings in a variety of styles, but is best renowned for her enthralling stage presence, voice, and effortless scatting.

She attended the prestigious University of Ghana Basic School and continued to Accra Girls Senior Secondary School where she occasionally performed music on stage. After completion in 2000, she pursued a course in Industrial Arts (Metals) from 2003-2007 at the Kwame Nkrumah University of Science and Technology, Kumasi. Based on her musical skills, Sandra enrolled to learn the guitar under the tutorship of the legendary Agya Koo Nimo. She described her experience with Agya Koo Nimo as the most extended formal training period in her music career. She was able to master the fundamentals of music in this program. While her musicianship began to mature, she joined a small group of jazz students who juggled their studies with a weekly jazz performance in and outside campus. The small jazz group gradually built its audience till Golden Tulip hotel opened and needed musicians to perform danceable live music. What was supposed to have been once a week turned into six days a week gig.

After graduation she settled in Accra in 2008 where she joined a group of young jazz players at +233, a spot named after Ghana's country code and the only vibrant jazz club in Ghana today. Though it is relatively a small circle of jazz musicians compared to other musical genres in the country, Sandra's hanging out with the jazz collective band with acclaimed pianist Victor Dey, Bernard Ayisi (Tenor Sax), Seth Trachy (Tenor Sax), Bright Osei (Bass) Frank Kissi (drummer), and Joseph Bannor (percussion) have contributed to revive, promote, and sustained jazz till date. They have also kept other genres such as ballads, blues, and contemporary R&B not just alive but live music performances alive.

Like her senior counterpart Bibie, the idea of learning different languages is common among female jazz singers in Ghana, so Sandra sings in other languages, including French, Italian, Spanish, Portuguese, and Swahili. In conversation, she acknowledged the responsibility she has for her audience to understand the song she is singing. Agawu (2016, p.113) offers a resonate view that "no one who ignores the linguistic aspects can hope to reach a profound understanding of African music." As Sandra recounted, when she had the opportunity to sing Zahara's song in Xhosa, she repeatedly read the original lyrics, learned the phrases, and understood what she was singing before adding feelings that came through her voice. Sandra has sung English songs by Anita Baker (Same Ole Love) and collaborated with American Fulbright jazz scholar Benjamin Boone and the *Ghana Jazz Collective band* to release an arrestingly beautiful album titled *Joy*. According to Victor Dey, the music will not sound out of place in Manhattan and Los Angeles because, it comprises funk, fusion, R&B, and post-bop idioms. Comments from music lovers provide deep insights into how fans describe and portray Sandra in Ghana.

Sandra has performed extensively in Ghana, La Cote d'Ivoire, and Nigeria, disseminating jazz and Afro-jazz. Her background as a performer has instilled in her a strong desire to preserve and promote the genre. She therefore, bemoans the fact that jazz music isn't as popular as other genres like gospel, highlife, and hip-hop nowadays. "You may have a lovely voice and people may appreciate you," she said, "but you are not doing the popular genres that the majority of people enjoy, so you're on the minority team" (*ibid.*). Being part of a minority group suggests the need to work harder to raise the standard to a relatively majority-oriented level; a desire for which Sandra consistently performed with the +233-jazz club almost every month to keep the genre alive. She is versatile, and sometimes, she plays the guitar or keyboard to accompany her singing.

She has also performed with seasoned jazz musicians and bands such as *Ghana Jazz Collective*, *Frank Kissi Electric Band*, Accra Symphony Orchestra, *The Pleasant Harmony choir* (Pleasant Place Church) and *Sound Faktree* at +233. Venues such as Zen Garden Accra, Labadi Beach Hotel, The Piano Bar, Golden Tulip, Africa Lounge, Fiesta Royale Hotel are a few popular places she has performed. She believes that there are female musicians at the top of their fields who serve as inspiration to others for which she joined other jazz vocalists including Ofie Kodjoe, Cae and Brenda Joyce in celebrating the lives of Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Billie Holiday and Nina Simone at the +233 Jazz on 8th March 2014, in Accra-Ghana. She has also performed with international artists such as Godwin Louis (USA), Pilani Bubu (South Africa), and Ofie Kodjoe (USA).

The singer highlighted throughout our conversation (Personal communication, May 2021) how fulfilling it is for her to coach and train young musicians who have been inspired by her voice. In 2016, Sandra landed a major record deal with "Record Masters" in Ghana. She has also supported several social service concerts as a way of giving back to society. Some of these events include the Maternal Health Charity Concert in 2017 and support for Music -for -Youth-Ghana in 2018. Sandra has become one of Ghana's Stars in jazz singing. Today, she is a skilful improviser, composer, and active jazz and blues performer at +233. Her compositions include "We Are One" (2005) and Bitter Pill (2016) and holds the title, "the youngest professional jazz entertainer" in Ghana.

Conclusion

Our discussion has focused mainly on three women who lived in multi-sited cities and towns across Africa and America. Their lives and musical career emphasized fault lines such as gender, class, and education as the underpinning factor that defines and shapes the contemporary jazz scene in Ghana. Although all the three female singers had musical parents who were international travelers with good educational backgrounds, yet none of them had formal music education. As is characteristic of African enculturation, they learned at home through imitation, observation, and practice. These learning techniques, which are key components of jazz music and culture, are still used by the majority of African American performers. They were influenced by and acquired an appreciation for legendary jazz and blues vocalists in America, such as Nat King Cole, Aretha Franklin, Ella Fitzgerald, Nancy Wilson, and Nina Simone, through self-learning.

The chapter demonstrated how gender ideology and cultural attitudes about womanhood influence female professional music careers, such as that of Ofie, who relocated to Ghana to raise her children. She, like the African slaves, carried music from the United States to Ghana, including jazz, blues, ballads, and soul. The socioeconomic and cultural lives of such women are a representation of two worlds: Africa and America and their experiences cannot be recounted without mentioning their American identity. These events highlight cultural globalization in terms of cross-continental contacts and social links.

While the three women have contributed to sustain the practice and culture of jazz in Ghana, they have also helped disseminate one of America's popular music cultures around the world. Not just male artists, but also female musicians, have created new styles of jazz and sent them to America and back to Africa. These new forms, such as Afro jazz, continue to be integrated into the socio-cultural milieu of America. As musical styles move in full circles amid exchanges and borrowing, the world perhaps becomes a "global village". As a result, the contributions of migrant Africans and African Americans elsewhere is as significant to understanding the socio-cultural meanings of the American continent as those who live on it. As a result, the chapter contributes to debates on women's roles in contemporary jazz history and world music studies.

Bibliography

- Agawu, K. (2016). *The African Imagination in Music*. New York: Oxford University Press.
- Amoah-Ramey, N. A. (2018). *Female Highlife Performers in Ghana: Expression, Resistance, and Advocacy*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Arnwine, B (2018). The beautiful struggle: A look at women who have helped shape the DC Jazz scene. In M. Jackson & A.R. Blair (Eds.), *DC Jazz: Stories of Jazz Music in Washington, DC*, (pp.117-128). Washington D. C.: Georgetown University Press.
- Boateng, S. (2016). *Popular music in Ghana: women and the changing perspectives on gender and sexuality*, (Master's Thesis). Ohio Kent State University.
- Caudwell, J. (2010). The jazz–sport analogue: Passing notes on gender and sexuality. *International Review for the Sociology of Sport*, 45: 240–248.

- Collins, J.
  - (1992). *West African Pop Roots*. Philadelphia: Temple University Press.
  - (2004a). Ghanaian Christianity and Popular Entertainment: Full Circle. *History in Africa*, *31*, 407–423.
  - (2004b). Ghanaian Women Enter into Popular Entertainment. *Humanities Review Journal*, *3*(1),1 -10.
  - (2018). *Highlife Time*. Accra: Dakpabli & Associates.
- Dobson, M. C. (2010). Performing yourself? Autonomy and self-expression in the work of jazz musicians and classical string players. *Music Performance Research*, *3*(1), 42–60.
- Donkor, G. (2013) *The development of gospel music in Ghana: A study of the Tagoe Sisters*. Unpublished master's dissertation. Accra: The University of Ghana, Legon.
- Feld, S. (2012). *Jazz Cosmopolitanism in Accra*. Durham: Duke University Press.
- Gibson, W. (2006). Material Culture and Embodied Action: Sociological Notes on the Examination of Musical Instruments in Jazz Improvisation. *The Sociological Review*, *54*(1), 171–187.
- Gridley, C M. (2000). *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice Hall.
- Guilbault, J. (1993) Zouk: *World Music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Holton, R. J. (2008) *Global Networks*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kelley, R. D. G. (2012). *Africa Speaks, America Answers: Modern Jazz in Revolutionary Times*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Kiwan, N., & Meinhof, U.H. (2011) *Cultural Globalization and Music: African Artists in Transnational Networks*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lewis, S. (2016, September). *Musical crossroads: African American influence on American music, roots in Africa*. Smithsonian Music.
- Monson, I. (1995). The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse. *Journal of the American Musicological Society*, *48*(3), 396–422. https://doi.org/10.2307/3519833
- Plageman, N. (2013). *Highlife Saturday night: popular music and social change in urban Ghana*. Bloomington: Indiana University Press.
  - Shipley, J. W. (2012). The Birth of Ghanaian Hiplife: Urban Style, Black Thought, Proverbial Speech. In E. Charry (ed) *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalising World*, pp. 29-56. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Stobart, H. (2008). In Touch with the Earth? Musical Instruments, Gender and Fertility in the Bolivian Andes. *Ethnomusicology Forum*, *17*(1), 67–94.
- Tucker, S. (2002). Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies. *Current Musicology* 71-73, 375-408.

Photos References:

- Beenie, E. (2020). Photograph. During Song 'Tout Doucement' performed on The Voice Kids 2020, France.

- https://beeniewords.com/watch-bibies-song-tout-doucement-performed-on-the-voice-kids-2020-france/
- Huson, S. (2019). Photo. New things are coming…when the Lord is your shepherd. Facebook Homepage. Retrieved April 21, 2021, from https://www.facebook.com/sandrahuson/photos/
- Kodjoe, O. (2021). Photo. Facebook Homepage. Retrieved June 20, 2021, from https://www.facebook.com/ofiekodjoe/photos

31. *Bɔbɔɔbɔ* Music: An Eʋe Cultural Phenomenon and its Diasporan Contributions

Sylvanus K Kuwor and Eyram E. K Fiagbedzi.
University of Ghana, Legon.

Abstract

The 21st century world continues to witness the emergence of a global community in an era characterised by constant human migration to places of social, historical, economic, political and cultural significance. As well, observes an intense human interaction, which involves the exchange of information, goods and services and negotiation of identities and wellbeing. In general, globalization may refer to the flow of technology, knowledge, people, values, ideas, capital, goods and services across national borders. The dynamics of this constant human movement and interaction provide the opportunity for people to experience each other's cultures through collaborative activities such as music, dance and other forms of art.

In this context, our work seeks to use *Bɔbɔɔbɔ* music as a window to explore life and culture of Eʋes in Ghana, the influence of slavery in their culture and colonial legacies, their movement across the Atlantic Ocean, and the significant contributions to the current multiculturalism that America enjoys. It uses both history and ethnography to trace the origin and evolution of

Bɔbɔɔbɔ music with its related arts as a holistic culture of an African society, whose customs and traditions could be credited for the current breeze of cultural diversity in America. We employ such concepts as identity, aesthetics, cultural representation and embodiment within a multidisciplinary framework, to establish the achievements of Africans and their contributions to the cultural diversity of the African American Diaspora.

Keywords: *Bɔbɔɔbɔ* music, African-American Diaspora, Eʋe.

Introduction

In the 21st century, an emerging phenomenon continues to witness a rising inflow of international migration, including countries from sub-Saharan Africa to places of social, historical, economic, political and cultural significance. This has results in intense human interaction that involves the exchange of information, goods and services and negotiation of identities and wellbeing. In general terms, international migration refers to the flow of technology, knowledge, people, values, ideas, capital, goods and services across national borders. Therefore, there has been a dramatic growth of external migration from countries in Sub-Saharan Africa to America over the last few decades, making the American society one of the most multicultural one in the world, and providing the opportunity for people to experience each other's cultures through collaborative activities. In this regard, one cultural form that has travelled from Ghana to American society is the *Bɔbɔɔbɔ* music with its dance. In this chapter, we present *Bɔbɔɔbɔ* as a music, dance and culture of the Eʋe people of Ghana, considering its its processes of change and movement from the continent of Africa to the African Diaspora in America.

Eʋes, in general, are found in the Volta Region of Ghana and some parts of Togo, Benin and Nigeria. Historians John Kuada and Yao Chacha (1999) wrote:

> The Eʋe live in the area south-east of the Volta Lake. Some groups of the tribe also occupy the southern half of the Republics of Togo and Benin. When the Yoruba Empire began to expand, there was a serious shortage of land. This forced the Eʋe to migrate, around the 16th century, in search of a new home. (p. 14)

Although the Eʋe migrated from Yorubaland in Nigeria almost six centuries ago, they still possess a few Yoruba cultural elements, some of which are exhibited in their music and dance forms. For example, Kuwor (2013) discovered that the main movement in *Gahu* dance, was taken from the Yoruba tradition in Ile Ife Nigeria. In this sense, it is fascinating to know that just as people move from a place to another the same way music and dance tradition also move from its native soil to another environment through migrating music and dance artists, music and dance teachers, music and dance scholars and cultural educators.

Music and dance, according to Sondra Fraleigh (1999) "derives from human movement and consciousness" (p. 3). As a movement system or a complex cultural phenomenon, music and dance concern individuals and society providing means of recreation and empowerment, support and protest, cultural display, provocation, pleasure and entertainment, creativity and

aesthetic values. Music, dance and related art forms have the potential to activate and transform people's lives (Kuwor, 2013), as *Bɔbɔɔbɔ* music has demonstrated to be.

Origin and development of Bɔbɔɔbɔ in Ghana

The origin of *Bɔbɔɔbɔ* could not be fully explored without its precursors. Although earlier scholars including Agawu (1995, 2015), Agodoh (1994), Amegago (2011), Gallo (2015) and Younge (1992) referred to *Akpese* and *Bɔbɔɔbɔ* as the same music genre without offering explanations, it is becoming obvious that the works of these scholars rather failed to identify *Akpese* as a precursor to *Bɔbɔɔbɔ*. Instead, Collins (1996; 2018), and Lareau (2002), indicate that *Akpese* is one of the musical traditions that preceded *Bɔbɔɔbɔ*.

The Eʋe as a cultural group is often identified by its music and dance traditions. Significantly, Eʋe life as conceptualised in Kuwor (2013), is a concentrated journey with its political, spiritual and socio-cultural segments governed by music and dance. This reinforces the notion that to understand and appreciate the life and culture of the Eʋe, one must endeavour to explore their music and dance traditions. Before the 1940s, the Eʋe performed their indigenous musical traditions which included *Egbanegba, Zigi, Agbadza, Atsiagbekor, Akpese* and *Tuidzi*. They also performed other popular types of music that were indigenous to other parts of the then Gold Coast but had diffused from those communities to other distant communities in parts of Ghana and beyond. Although there were a number of such musical traditions, we will only refer here the ones which traces are found in the genre of *Konkoma*, *Tuidzi*, and *Akpese* dance music.

Konkoma, according to Collins (2018), is a marching and dance music which was developed in southern Ghana during the 1930s as a variant of highlife music. To Agordoh (1994), *Tuidzi*, which was a recreational band for the youth, was submerged at the appearance and development of *Bɔbɔɔbɔ*. Togbe Mateo Broni (1945-2019) an opinion leader and culturalist, confirmed in an interview that *Tuidzi* was in existence before he was born, but admitted that he could not tell in which period it emerged. He further suggested that *Tuidzi* was an appellation or a binomial name for *Akpese* (Personal communication, May 21, 2018). Besides, Doe Mensah (Personal communication, July 14, 2018) indicated that in parts of Eʋeland, *Tuidzi* was performed as a variant of *Konkoma* in the early 1940s. Torgbi Mateo Broni, admitted that *Tuidzi* and *Akpese* performance occasions served as recreation:

> This genre [*akpese*] became popular as many ensembles were established in various towns and communities within the Volta region and communities such as Kpalime in neighbouring Togo. It was performed as recreational music by the youth at festivals, funerals, sports competitions and other community activities (*ibid.*).

Adzei (2008) also notes that *Akpese* performances usually begin with the cantor singing a recitative without instrumental accompaniment. But adds that during the main performance supporting drums, which are mainly barrel drums - ʋuvi, asiʋui and in some cases djembe are used. He further notes that the ʋuga, master drum, employs various techniques to introduce

rhythmic variations. However, Galoeta (1985) writing on drum making among the southern Eʋes of Ghana and Togo, notes that *Akpese* musical instruments consists of two Congas and the "patange" (pati) drum (a small two-sided drum play with a thin stick), added to bells and rattles. He further mentioned the inclusion of a double-headed Tom Tom which serves as the Master Drum employed to emphasize syncopated rhythms that highlight the action describing the dance as circular one with drummers in the centre.

The descriptions given by these two authors present differences in the performance and use of musical instruments. The differences in the *Akpese* performances may be due to the geographical locations of their study. While Adzei (2008) studied a northern Eʋe community, Galoeta (1985) referred to the Southern Eʋe. It may well be also that the various groups have added or subtracted some musical instruments to suite their tastes during their research periods.

Although it is not clear exactly when and where *Bɔbɔɔbɔ* started, Modestos Amegago (2011), a dance scholar, and Kofi Amenyo (2011), a culturalist and columnist; place its origins around the late 1940s in Wusuta. This is a remote community along the Volta Lake situated within the Kpando district of the Volta region, before later spreading to Kpando, Hohoe and later to Ho before becoming popular. Other authors (Agordoh, 1994; Collins, 1996; 2018; Lareau, 2002; Younge, 2009) situate the *Bɔbɔɔbɔ's* origins in the 1950s in Kpando, the Volta region of Ghana.

The early 1950s was a period of a new awakening, when the independence *ethos* and the nationalist agitations for self-rule engulfed the whole of colonial West Africa, because the people became discontented with the continued colonial dominance in the socio-political and cultural domains of life. This situation ignited the spirit of Pan-Africanism, which had the form of political and cultural campaigns. In Ghana, Kwame Nkrumah, who was the first prime minister when Ghana attained self-rule in 1952, stoked up a blaze of nationalism after receiving motivation through the Pan-Africanist ideologies of black activists such as Marcus Garvey of the West Indies, Edward Wilmot Blyden of Sierra Leon and W.E.B Dubois of USA (Shepperson, 1962; Geiss, 1969; Geiss & Keep, 1974; Andrews, 2017). Pan-Africanism ideology heightened the agitation for a cultural rebirth in Ghana, with creative artists being called upon to rise up in protection of their cultural heritage (Nii-Dortey, 2015).

Kwame Nkrumah's Afrocentric ideas facilitated an environment for the study and practice of Ghanaian indigenous music in order to advance the 'African Personality' agenda and in effect a conscious move towards the revival of African music. Musicians created musical hybrids of both Western and Ghanaian musical values and idioms, but consciously ensuring that the Ghanaian identity was not lost.

The visibility of *Bɔbɔɔbɔ* as an indigenous dance music genre in Ghana is linked to the Trans-Volta Togoland (TVT) Plebiscite, which was formulated to decide whether the TVT will merge with the then Gold Coast or stay as an independent territory. It was as part of the processes leading to the plebiscite, that Dr. Kwame Nkrumah made an official trip to the district capital of Kpando, located in the centre of the Trans Volta Togoland to campaign in support of the merger. This is where Nkrumah first came into contact with the performance of the musical type that later came to be known as *Bɔbɔɔbɔ*. Francis Cudjo Nuatro is said to have formed the first Bɔbɔɔbɔ band (Agordoh, 1994). As evidenced in a tribute to Nuatro by Ambrose Badasu that featured in the Ghanaian Times June 3, 1988), Nuatro is considered the person who coined the name of the art form as well:

> [Francis Nuatro] joined the Kpando Konkoma Band which was later renamed *Bɔbɔɔbɔ*. During the early 1950s, *Bɔbɔɔbɔ* was hit by leadership crisis so [Francis] and a few friends formed their own *Bɔbɔɔbɔ* band […] but we take consolation in the fact that he laid a solid foundation for *Bɔbɔɔbɔ* which has come to stay. (p. 4)

Francis Cudjo Nuatro, popularly called FC, is said to hailed from Kpando, but worked as a teacher for many years in a public school in Wusuta, in the Kpando District (Xornam Owusu, Personal communication, April 25, 2018). There, he joined a ***konkoma*** band but after some disputes regarding leadership and organisation of the band, he broke ties with the band and later formed a new one (Collins, 2018). After this incident, he started experimenting with musical instruments and dances of *Tuidzi* to create something unique. Once leaving his job as a teacher, he went back to his hometown Kpando to secure a job as a community police officer. Daavi Abra, an elderly woman who was privileged to see performances of FC's band in the 50s, indicated that the band moved from Wusuta to perform at Kpando (Personal communication, July 14, 2018).

Judging from the accounts presented, we tend to agree with the scholars who trace the beginnings of *Bɔbɔɔbɔ* to Wusuta, a village by the Volta lake close to Kpando, instead of Kpando town. In Ghana, it is a norm people refer to big towns or district capitals that are popular and nearer to a particular village as main referential places of belonging. This may well account for the reason people credit the origin of *Bɔbɔɔbɔ* to Kpando, instead of Wusuta. Innocent Nuatro, who is a brother of FC and patron of the Mawuli *Bɔbɔɔbɔ* group in Kpando, describes FC as a man of many facets: a traditionalist, (and) at the same time, a strong Christian; a wonderful and great personality that we may never find again in Akpini traditional area.

FC happened to be a very prolific composer. He composed political songs, traditional songs and religious songs (Awuni, 2014). In an interview in Asamany (2015), M. K. Agbeteti, who was secretary to the first *Bɔbɔɔbɔ* group refers to FC as a man with passion for music composition and performance who composed all the songs that accompanied *Bɔbɔɔbɔ* performances in his days (Awuni, 2014). Amenyo (2011) describes him as the maestro who was always extending the frontiers of the musical popularizing through choreographing *Bɔbɔɔbɔ* dance into an enchanting spectacle. His cheerfulness, energy and dexterity during performance made some school boys give him the nickname "Oxygen."

The etymology of the word *Bɔbɔɔbɔ*, and the context in which it was created appears not to have been fully explained by researchers. Our investigations reveal that there are three versions which seem to suggest how the name of the genre came about. The first one believes that the name '*Bɔbɔɔbɔ*' was coined as a result of some movements in the dance which require the dancers to drop their handkerchiefs at a particular point in time and bend down to pick them up. It suggested that during the performance to welcome Kwame Nkrumah in Kpando in the 1950s, F.C exclaimed to the dancers, "mibɔbɔ ɖe dzi" (bend down on it), "alimee wole" (it is in the waist), suggesting that the beauty and accuracy of the dance rests on the movement and wriggling of the buttocks (Personal communication: October 12, 2016). In the Eʋe language, "bɔbɔ" means to "bend down" or to "stoop"; "bɔ", on the other hand, means "to bend something". Therefore "Bɔbɔ bɔ" literally translates to "Bend down bend" (see Lareau 2002; Gallo 2015; and Younge 1991).

According to Gallo (2015), the bending down movement of the dance at the waist is a gesture of subservience which resonates with the Eʋe verb 'bɔbɔ', meaning humility (ɖokuibɔbɔ).

The act may also signify reverence for their guest (in this case, Nkrumah). This dance movement was a unique spectacle that fascinated the audience, including Nkrumah, who was the special guest at the durbar. Nkrumah could not resist the urge hence he joined in the dance. From then the phrase "mibɔbɔ ɖe'dzi" became common and synonymous with this unique musical type. Eventually, Nuatro's band was referred to as the Bɔbɔɔbɔ band.

The second version believes the name came out of both the rhythm of the drum which sounded Bɔbɔɔ - bɔ' 'Bɔbɔɔ- bɔ', bend down to the music (Agbeteti Interview in Asamany, 2015) and the resultant accompanying dance movements. On the other hand, the third version points to one of Nuatro's early song compositions as the source for the name *Bɔbɔɔbɔ*[1]. Although the various versions point to different elements as the basis for the name *Bɔbɔɔbɔ*, the central theme revolves around the concept of the bending gesture in the dance.

Prior to the historic visit of Nkrumah to Kpando, this unique dance-drumming band performed musical types such as *Konkoma* and *Akpese*, introducing elements of innovation in dance movements, instrumentation and performance structure. Like other preforming bands such as *Konkoma* and Akpese bands, Nuatro's band was purely recreational, performing at funerals, festivals and other social gatherings in the community. Nuatro took up the task of composing the sequence of steps and movements for their dance performances. One could say that this new dance music had a cultural because it was accepted as a recreational music by community members. The songs that accompanied the performances were folk songs, popular choruses and songs composed by FC. Each of the songs was adapted to Eʋe text (Agawu, 1995, p. 100) and reflected themes such as social relations, joy, sorrow, love, death and topical issues in the community.

The maiden *Bɔbɔɔbɔ* group usually referred to as the "first original *Bɔbɔɔbɔ* group", had a conventional set-up they employed for performances. The Drummers sit in front, with the dancers standing at the right side of the drummers. The singers or chorus stand at the left side of the drummers, and the lead cantor stands in front of the chorus.



Figure 1. Nuatro's Bɔbɔɔbɔ group with Nuatro (from bottom left) holding a stick and a hat. Source, Asamany, 2015.

1 See Fiagbedzi (2019) for details.

In the figure above, we see that the pair of bongos and the gakogui are mounted on a metal stand. It is also significant also is that the pair of bongos and ʊuga have semblance with the *kagan* and *boba* drums used in the southern Eʊe area, indicating the extent to which Nuatro went with his experimentations on the new music, trying to find out what will work and what will not work among the music resources at his disposal. He was creative enough to add the *pati* and the *dondo* to bring more life into the performance (Innocent Nuatro interview, in Awuni, 2014). He also ensured that certain traces from the *Tuidzi*, which in his opinion were affront to the cultural norms of the people, were modified. The following account by Juliana Gbegbeawu provides support for the claim:

> In our dancing even though you will be shaking your buttocks but [we do it] in a decent way. But they danced it anyhow. Sometimes they will be using their hands showing their, I don't want to say it [private parts] excuse me. That is why we use the handkerchiefs to dance it so that you don't get the chance to be doing all sorts of things […] You see what I mean? That is why we hold the handkerchiefs (interview in Awuni, 2014).

This creative idea to use the handkerchiefs in the group's performances certainly added beauty and elegance to the spectacle. But more importantly, it was done as an innovative way of blurring the amorous hand gestures and their connotations that were associated with *Tuidzi* and to some extent *Akpese* dance music. Coincidentally, the adoption of white hankerchiefs by the group appears to have something to do with Kwame Nkrumah. Juliana notes that Nkrumah always displays handkerchief at public events (*Ibid*.).

At this point, the new musical type is at the stage of social construction because it meets the criterion proposed in Emielu (2013): where musical resources are available, talented musicians create new sounds, and congenial socio-cultural and economic environment that nurtures the music's development. In this manner, the group receiving invitations to perform at social occasions in the community, suggests that the music was accepted by the people. In fact, the performance of Nutaro's band during Nkrumah's visit was the beginning of the band's transformation from a cultural entity to a partisan political entity. In the Joy News Documentary produced by Mannaseh Awuni Azure, Juliana Gbegbeawu gave the following account:

> This drumming group was going on and one day, Kwame Nkrumah came to Kpando. There was a place we call Kpando Todzi. So, we sent the *Bɔbɔɔbɔ* drumming group there. Then we were drumming, dancing. When Nkrumah came, he heard the beat of the drum. He jumped from where he was and he started dancing with all of us. He was so happy with the drumming. And then after when he was going, he said "no, this *Bɔbɔɔbɔ* should be called Nkrumah's own *Bɔbɔɔbɔ* band (interview in Awuni, 2014).

This is confirmed by Ambrose Badasu as well. He states that the genre was performed at political rallies throughout the country:

> First of its kind in Kpando and the entire Volta Region, it was therefore no wonder when it became identified with the CPP [convention People´s Party] playing at almost

> all its rallies throughout the Volta Region. This fascinated the late Osagyefo Dr. Kwame Nkrumah who could not resist its rhythms and tempo so much so that he christened it his own *Bɔbɔɔbɔ*. Since then, the band became synonymous with CPP and dubbed 'Osagyefo's Own Bɔbɔɔbɔ. (Ghanaian Times, June 3, 1988).

The end of Nkrumah's reign as President of Ghana spelled doom for Bɔbɔɔbɔ dance music, as Nuatro and his group were victimised due to their association with Nkrumah. Nuatro endured the persecution by opponents of Nkrumah and later re-organised his group to perform at funerals, and other community events. At this point, Nuatro put in great effort to depoliticize the group. His efforts yielded dividends as it found space in the cultural landscape with the prototype groups also performing during social and cultural events.

The musical instruments that hitherto were *dondo*, and *pati*, smaller frame drum, *Uuga*, the *bugle* and some ideophones, later merged with *Akpese* drumming which was also popular in and outside of Kpando. Eventually, the *Akpese* drumming style was played in accompaniment to *Bɔbɔɔbɔ* songs. With time, the Original *Bɔbɔɔbɔ* style of playing which had the *pati* playing in a marching style, became unpopular within performers. Some groups in Kpando also adopted the *Akpese* drumming and yet referred to their performance as *Bɔbɔɔbɔ*, because they were very attached to this brand.

In the 1980s, *Bɔbɔɔbɔ* performance was ushered into another phase with the incorporation of drumming into the liturgy of the Evangelical-Presbyterian church, marking the beginning of the use of Eʋe hynms and compositions of gospel songs in *Bɔbɔɔbɔ* performances. *Bɔbɔɔbɔ* drumming was used to accompany the congregational hymns and choir processions and recessions during church service. Various categories of *Bɔbɔɔbɔ* groups were found in churches, rural communities and urban centres. The genre that once started as a recreational or cultural ensemble, became partisan. It returned to the Ghana's cultural space fully fledged in Christianity as well. With the influences from *Konkomba, Tuidzi* and *Akpese* as precursors of *Bɔbɔɔbɔ* coupled with the phases of development over the last six decades, one can conclude that nowadays *Bɔbɔɔbɔ* is a an evolved dance music.

Organization and Functions of *Bɔbɔɔbɔ* Ensembles

Bɔbɔɔbɔ ensembles are organised as mixed group bands with young adults forming the majority of membership (Agodoh, 1994; Lareau, 2002). Apart from their core mandate of music and dance performance, these groups also serve as welfare associations, named habɔbɔ (Avorgberdor, 1986) that provide support services to its members. Generally, such membership is open to individuals who are interested in drumming, dancing or singing, and prepared to attend rehearsal sessions regularly. Also, members have the responsibility to attend performances. They too benefit from the collective monetary contributions and can obtain the service of a group performing at their own funeral or that of a departed relative. Although the primary aim of such ensembles is to perform, not all members are enthusiastic about it. Some are reluctant to attend rehearsal sessions and public appearances. Where some present themselves for performances at funerals and other social events, others are passive participants rather than active ones, preferring to offer their support and contributions behind the scenes. These members

would rather achieve their financial obligations to the group and support the groups financially with the acquisition and transportation of musical instruments, transportation of Musicians and performers to and from performance venues, and with the acquisition of costumes and uniforms.

The *Bɔbɔɔbɔ* ensembles can be categorized sometimes as well organized groups: community-based or hometown associations, privately owned groups, and church-based congregations; and on spontaneous clusters, *ad-hoc*, or momentary groups: those organized spontaneously for particular purposes. It should be noted that some *Bɔbɔɔbɔ* ensembles are organized purely for welfare, religious and entertainment purposes, while others are structured for economic gains.[2]

Bɔbɔɔbɔ groups, like many performing groups that double as welfare associations, have a committee, of men and women, who are either appointed or elected by members of the aggrupation to accomplish proper administrative functions. The leadership usually consist of more formalised structures with the following positions: a chairperson, a vice-chairperson, secretary, assistant secretary, organizer, assistant organizer, financial secretary, treasurer, women leader/mother, assistant women leader/mother, porter and band leader/major. This committee has the mandate to steer the affairs of the group by taking decisions for and on behalf of the group.

Bɔbɔɔbɔ in the African Diaspora

Significantly, the Western mode of creating a multi-ethnic society includes integrating immigrants into mainstream society. Under this integration, the emphasis has been often on assimilation forged through public governmental policies that force immigrants to eventually adopt practices in detriment of the native cultural believes that define them as a people. Kuwor (2013) has explored some of the issues often generated by this 'assimilationist' mode of integration pointing out that it has the potential to alienate African immigrants from their native cultural sense of belongingness and identity. This may lead to social exclusion.

However, emerging research explorations conducted in the African Diaspora by music and dance scholars including Amegago (2015) and Kuwor (2013) determine how Great Britain and North America are growing and becoming major multicultural environments in the world on 21st century. Indeed, the increasing diversity of cultures in the West today may be credited to a significant number of "black people", particularly African and Caribbean immigrants whose cultural elements, including, music, dance, clothing and food, could be harnessed to enrich the emerging multiculturalism in such societies.

Bɔbɔɔbɔ music and dance tradition has become one of the African cultural tools being used as a mutual learning process, through community engagement workshops involving the immigrants and mainstream of the Western communities. Under the concept of embodiment, music and dance could flow from a place to other without any form of limitation. Yamada (2018) suggests that through the lived experience of our bodies, we exist in the world, feel the world,

2 See Fiagbedzi, 2019, for details.

know the world, and interact with the world. Our musical experiences are not exceptional. It is through our bodies that we produce, receive, feel and communicate music together. Just as people migrate from Africa to Europe and America, their music and dances also migrate through practising music and dance artists.

In the Ghana's case *Bɔbɔɔbɔ* played multiple roles for social gathering. *Bɔbɔɔbɔ*, like many other African music and dance forms, has over the last few decades served two significant roles living in the African Diaspora: First, reuniting the African immigrants to their native African cultures; second, creating an avenue for self-expression.

Ghanaian music and dance artist, George Dzikunu is credited for taking Ghanaian music and dances to Britain in 1974. Kuwor (2013) notes

> A fifteen member group of dancers and musicians led by George Dzikunu with the name of *Sankofa* made a journey from Ghana to Britain in 1974. The main purpose of this group was to perform Ghanaian dances as a way of promoting the cultural heritage of Ghana" (p.232).

Bɔbɔɔbɔ was part of Sankofa's repertoire which toured Britain and later re-organised itself into *Adzido Pan African Dance Ensemble* which operated in Britain for twenty-one years. *Adzido* took *Bɔbɔɔbɔ* music and dance into many communities in Britain thereby leaving a legacy of Eʋe representation in the United Kingdom. Drawing on Dzikunu's practice of *Bɔbɔɔbɔ* tradition were other music and dance practitioners including George Fiawoo, Atsu Awoonor and Kwashie Kuwor. These artists took as well *Bɔbɔɔbɔ* into schools and local communities as weekly activities available for both African immigrants and the mainstream British society.

In addition to the British experience, Eyram Fiagbedzi whose doctoral study focused on *Bɔbɔɔbɔ*, took different trips to University of Hildesheim (Germany) and spread these knowledge, values and virtues contained in the Eʋe phenomenon. Besides, soldiers of the Ghana Armed Forces during their UN peacekeeping in Lebanon and other war-stricken countries, celebrated Ghana Day dressing in native costume and performing traditional music from Ghana (Slatter Davordzi, Personal communication 2019 March, 22). On one of such occasions in Lebanon, a *Bɔbɔɔbɔ* performance was organised by the Ghana battalion, the performance was infectious, and resulted into troops of other Western countries participating in the dance (see Xah Dzidzienyo, May 6, 2018).

The transmission of *Bɔbɔɔbɔ* in America is another example of the cultural influence African diaspora has exercised beyond Ghana. They include Modesto Amegago, also known as Torgbi Damadzi IV, Kofi Gbolonyo, Samuel Nyamuame, Ayigbey Edem and Israel Maweta. These individuals, although have worked from their unique specialities, has as a converging place under the umbrella of the Council of Eʋe Associations in North America (CEANA). Modesto Amegago's versatility in the teaching and practise of Eʋe music and dance in North America saw the popularising of *Bɔbɔɔbɔ* as well in the city of Toronto (Canada) and its environs. With his *Nutifafa Performing Group*, he has over the years performed *Bɔbɔɔbɔ* music and dance in York University where he still works as a professor of Dance Ethnology. His teaching and practice contributed so much to the process of using music and dance to achieve cultural

re-union for African immigrants, who may have been removed from their indigenous cultural practices in Africa. Moreover, his work at the University level has helped to aid Canada's move to embrace multiculturalism. Amegago (2016) asserts:

> In line with the Canadian policy of multiculturalism, some institutions such as York University and the University of Toronto have engaged in the process of diversifying their programs through the inclusion of some knowledge or experiences of certain minority groups in their programs as well as admitting students of diverse cultural backgrounds. In particular, the Dance Department of York University began its curriculum reform process through the inclusion of selected topics and dance forms of minority cultures into their curriculum/syllabi through invitation of guest artists to share with students and faculty members some dance forms of the minority cultures, as well as admitting some minority students into their programs (pp. 59-60).

It is worthy that *Bɔbɔɔbɔ* became one of the minority music and dance forms that was encouraged during this era of multiculturalism, and this provided the opportunity for both ethnic minorities and main stream Canadian society to collectively experience this Eʋe genre as a social embracing phenomenon.

As well, the contribution of Kofi Gbolonyo has been phenomenal due to his practice as a scholar and practitioner. As an ethnomusicologist and a musician with special interest in Eʋe music and dance, Gbolonyo has travelled the length and breadth of Canada with intensive workshops in Eʋe music and dance. *Bɔbɔɔbɔ* has been one of the Eʋe musical types he has taught and performed with many of his students in North America. Also moving his practice of *Bɔbɔɔbɔ* to South America, particularly in Brazil and Colombia.

Besides, Samuel Nyamuame and Kwashie Kuwor have been collaborating in periodic teaching and performance of *Bɔbɔɔbɔ* in the United States, usually during black history month. In February 2020, South Carolina based Hope Church, led by Rev. Joseph Washington, invited Nyamuame and Kuwor to deliver black history month workshops. The workshop, which involved a good number of local elementary schools in the Mettle Beach area, concentrated so much on Eʋe music and dance forms with *Bɔbɔɔbɔ* as the key genre. In this historic workshop, the *Bɔbɔɔbɔ* drum text below became a hit: *Dɔdɔ avanyo* (Slowly, it shall be well). While the rhythm with its playing technique made it easy for the students and their teachers to play and enjoy it, they were also made to vocalise the rhythm to accompany the communal drumming that gradually evolved into what one can describe as a festival. This program has been profoundly successful with all stake holders calling for more work in the area of African music and dance as a tool for telling the historical antecedents of the African Americans.

On the other hand, Edem and Maweta are all Ghanaian contemporary music artists who draw largely on *Bɔbɔɔbɔ* in their compositions. With the aid of technology, these two Eʋe musicians have contributed so much to the marketing of *Bɔbɔɔbɔ*, both in Africa and the African Diaspora. Although there are many other Eʋe musicians who engage in compositions that draw largely on *Bɔbɔɔbɔ*, we singled out Edem and Maweta due to their international presence and the fact that they were invited to the United States and Canada to perform as part of CEANA

conference. Edem, for instance, used some popular *Bɔbɔɔbɔ* rhythms such as *Nye dzilo, nye kpe* (My heart, my hips) as part of his rap music.

It is fascinating to note here that while *Bɔbɔɔbɔ* was negotiating its identity in the African Diaspora, the Eʋe phenomenon was being referred to as African music and dance, assuming a continental identity in the Diasporic environment, while there is a great diversity of cultures and music's on the African continent.

In our assessment we point at two concepts: originality and authenticity. We believe that when a music/dance leaves its native soil, it no longer remains in its state of originality. In effect, when *Bɔbɔɔbɔ* left Volta Region and moved to Accra, the notion of originality disappeared and what remained in Accra could only be termed as representation. At that stage, it was a Ghanaian cultural form of representing the Eʋes and so there was the mention of authenticity. Once *Bɔbɔɔbɔ* crossed the oceans it assumed a national and continental representation pushing authenticity on the verge of disappearance, due to the generalised culture it seeks to represent. In the midst of all the complexities, we argue here that the introduction of *Bɔbɔɔbɔ* music and dance into American society provides the opportunity of seeing, learning and experiencing fresh cultural forms, thereby creating a multiracial society of community cohesion and peaceful co-existence based on mutual respect.

Conclusion

Bɔbɔɔbɔ music, a cultural phenomenon that started in the 1950s has experienced a number of transformations. It has gone through various social, political and religious phases in Ghana. Its popularity among the Eʋe communities and other ethnic groups in Ghana and beyond has been extraordinary. In this chapter, we have recounted its history, placing it in the socio-cultural lives of the Eʋe of Ghana and some African on the diaspora communities. We have also established that, as cultural form, *Bɔbɔɔbɔ* has travelled as in Eʋe communities, in the Ghanaian society, as in other culture environments, where it has been well received and continue to play meaningful roles. Finally, *Bɔbɔɔbɔ* serves as a way of re-experiencing and uniting the African immigrants again to their indigenous African cultures. The performance also creates the rare opportunity for people living in the Diasporic communities to socialise thereby, enhancing social ties and living in cohesion.

Bibliography

- Adzei, S. (2008). *Compositional techniques derived from northern Ewe music: A study of akpese music of the people of Awudome traditional area*. [Unpublished MPhil. Thesis] Accra: University of Ghana, Legon.
- Agawu, K. (1995). *African rhythm: A northern Ewe perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Agordoh, A. A. (1994). *Studies in African music*. New Delhi: New Age Publications, Ho. Printhory Press.
- Amegago, M.
  - (2015), Towards a more inclusive dance education: A multicultural approach to teaching dance at York University, Canada. *Journal of Performing Arts*. 5 (1), 57, 73.
  - (2011). *An African music and dance curriculum model: Performing arts in education*. Durham: Carolina Academic Press.
- Amenyo, K. (2011). *Borborbor – The quintessential Ewedome dance and music form*. Online resource, Last accesed January, 13, 2011. Retrieved from: https://www.ghanaweb. com/GhanaHomePage/features/
- Andrews, K. (2017). Beyond Pan-Africanism: Garveyism, Malcolm X and the end of the colonial nation state. *Third World Quarterly*, *3*(11), 2501-2516.
- Asamany, F. A. & Asamany, F. A. (2015). *Behind the dance* [Motion picture]. Ghana:!shoot Concepts.
- Avorgbedor, D. K. (1986). *Modes of musical continuity among the Anlo Ewe of Accra: A study in urban ethnomusicology*. [Unpublished PhD Dissertation], Bomington: Indiana University.
- Awuni, M. A. (2014). Kpando Borborbor, Manasseh Azure Awuni discovers the beauty of a Ghanaian genre of music. Online resource, Last Accesed March 27, 2014. Retrieved from https://www.myjoyonline.com/news
- Badasu, A (1988). Tribute to FC the originator of Borborbor. *Ghanaian Times* June 3, p. 4.
- Collins, J.
  - (2018). *Highlife time 3*. Accra: Dakpabli & Associates.
  - (1989). The early history of west African highlife music. *Popular music*, 8, (3), 221-230.
  - (1996). *Highlife time*. Philadelphia: Temple University Press.
- Emielu, A. (2013). *Nigerian highlife*. Lagos: Centre for Black and African Arts Civilisation (CBAAC).
- Fiagbedzi, E.E.K. (2019). Innovations in *Bɔbɔɔbɔ* of the Ewe in Ghana. [Unpublished PhD thesis]. Cape Coast: University of Cape Coast.
- Galeota, J. (1985). *Drum making among the southern Eɛe people of Ghana and Togo*. [Unpublished Master's Thesis]. Connecticut: Wesleyan University.
- Gallo, B. R. (2015). *Norvinyo borborbor: A study of Ewedome dance-drumming from Kpando, Ghana*. Massachusetts: Tufts University, ProQuest Dissertations Publishing.
- Geiss, I. (1969). Pan-Africanism. *Journal of Contemporary History*, 4, (1), 187-200.
- Geiss, I., & Keep, A. (1974). *The Pan-African Movement: A History of Pan-Africanism in America, Europe, and Africa*. New York: Africana Publishing Company.
- Graham, R. (1988). *Stern's guide to contemporary African music*. London: Zwan/off the Records Press.
- Kuada, J & Chacha, Y. (1999). *Ghana: Understanding the people and their culture*. Accra: Woeli Publishing Services,.

- Kuwor, S. K. (2013). *Transmission of Anlo-Ewe dances in Ghana and in Britain: Investigating, reconstructing and disseminating knowledge embodied in the music and dance traditions of Anlo-Ewe people in Ghana*. [Unpublished PhD. Thesis]. London: Roehampton University.
- Lareau, J. R. (2002) *The Borborbor of the northern Ewe. Functional and technical aspects*. [Unpublished MPhil Thesis]. Accra: University of Ghana.
- Nii-Dortey, M. (2015). Folk opera and the cultural politics of post-independence Ghana. In D. Peterson, K. Gavua, & C. Rassool (Eds.), *The politics of heritage in Africa: Economies, histories, and infrastructures* , (pp. 222-233). Cambridge: Cambridge University Press.
- Shepperson, G. (1962). Pan-Africanism and" Pan-Africanism": Some historical notes. *Phylon*, 23(4), 346-358.
- Xah, D. (2018). *Borborbor in Lebanon* [Video file]. Online resource. Last Accesed May, 6, 2018. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=b0u_DtHM74Y
- Younge, P. (1992). *Musical traditions of Ghana*. Vol.2 [unpublished].

Understanding America: the essential contribution of Afro-American music to the sociocultural meaning of the continent.

Short biographies[1]

Daniel Avorgbedor.

PhD, Indiana U., 1986. Is currently Associate Professor under a post-retirement contract with teaching and research activities at the School of Performing Arts and at the Institute of African Studies. He is former President of the MidWest Chapter of the Society for Ethnomusicology (USA) and helped establish the ethnomusicology program and African Diaspora concentration tracks at The Ohio State University, Columbus (USA). He is currently regional representative of the International Council for Tradition Music and also Chair of the Jaap Kunst Prize Committee of the Society for Ethnomusicology. Professor Avorgbedor's previous research grants include H.F. Guggenheim, Wenner-Gren, Lily Endowment, University of Ghana, and National Endowment for the Humanities. Current researches include *Visualizing Music, Musicalizing the Visual: Study of Five Contemporary Ghanaian Visual Artists, Urban Social Dynamics, soundscape and the Challenges of Performing Ethnicity: The Case of the Anlo-Ewe; Glocalizing Performance Culture in Contemporary Ghana: Contributions of Alliance Française.*

John Antón Sánchez.

PhD. in Social Sciences (FLACSO Ecuador, 2009). Professor at the Instituto de Altos estudios Nacionales IAEN, Ecuador. Member of the Observatory of Justice for Afro-descendants in Latin America (OJALA), Florida International University. Partner of the Afro-descendant Institute for Study, Research and Development (Costa Rica). Member of the Environmental and Cultural Foundation *Las Mojarras* (Fundamojarras, Condoto-Chocó, Colombia), and associated with the Community Council of the Condoto and Iró Basin (Chocó) and the Afro-Ecuadorian Foundation *Azúcar*, Ecuador. Expert in Ethnic and Afro-descendant and African issues. His line of research includes Human Rights, interculturality and public policies, the rights of peoples and nationalities and legal pluralism. In 2010 and 2011 he was in charge of the Social Sciences Sector of UNESCO for the Andean Region, based in Quito, and professor of Citizenship and Racism and Theory of the African and African diaspora at FLACSO. He was Rector of the Technical University of Esmeraldas 2016-2017 in Ecuador.

Kenneth Bilby.

Smithsonian Institution - The Johns Hopkins University. Anthropologist, ethnomusicologist, cultural historian, writer. Author of numerous books, articles and book chapters on a wide

1 In the same order as on the table of contents

variety of topics. Research director at CBMR, Columbia College; Recorder, compiler, editor, and/or producer of numerous published music albums. Teacher, lecturer, public speaker. Ethnographer with extensive work in Jamaica, French Guiana, Suriname, Belize, Bahamas, and elsewhere. Collector and archivist, he has created one of the world's largest original collections of Jamaican traditional music and other major original collections of field recordings from other Caribbean locations. Music historian, Bilby has produced an archival collection featuring in-depth interviews with more than a hundred of Jamaica's key studio musicians and singers. Grants and fellowships from Grammy Foundation, Guggenheim Foundation, NEH, NSF, and other organizations. Applied anthropologist with special interest in cultural and environmental sustainability, and social justice. Language specialist he has created a scholarly dictionary of a Maroon creole language [Aluku] and documented another creole language in Jamaica previously unknown to linguists. Editor, hired researcher at the Library of Congress, Smithsonian, Open University [UK], and other organizations and consultant for film and television productions [including projects headed by directors Jonathan Demme, Claire Denis, Daniel Junge]; record companies; and other organizations.

Fernando Palacios.

Professor at Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Doctor cum laude, international mention, in Musicology from the University of Oviedo, Master's degree in Hispano-American musical heritage from the Universities of Granada and International de Andalucía; A Bachelor degree in Classical Guitar from the Instituto Superior de Arte in Havana, and a Bachelor degree in Musicology from the universities of Granada and La Rioja. His academic activities as a professor and researcher are combined with his creative and performative side. He has published several books and articles related to traditional music and designed and implemented several sound and audio-visual artistic works. In addition, he ventures into the field of community based music therapy and the management of cultural projects with a social emphasis. Guest Researcher at Roskilde University in Denmark and Associated researcher at the Center for World Music, Hildesheim University.

Juan José Vélez Peña.

Studied philosophy, sociology and Hispanic studies in San Juan de Puerto Rico and at the University of Bremen in Germany. In 2012 he published his dissertation Zeitgenössische epistemologische Strategien der Subjektivitätsbildung in der Karibik (Wissenschaftsverlag Mainz). The study basically draws on the theoretical perspective developed by intercultural-decolonial thought and research in the field of discursive analysis. Vélez Peña works in adult education, as an author, musician and translator of philosophical texts. His areas of interest include intercultural philosophy, decolonial thought, the articulation of cultural identity, ethnomusicology and sentipensar. He promotes Afro-Caribbean culture in Europe as a percussionist and lecturer. Vélez Peña has some 20 publications to his credit, published in books or specialised magazines, has a discography of 9 recordings and was responsible for the soundtrack of a short film (Kops, H. 1996, Neyne Saif Dys). He is a member of the Institute for Interdisciplinary and Intercultural Research on Phenomena of Social Exclusion, directed by the philosopher Raúl

Fornet-Betancourt, as well as of the network of intellectuals and artists Black Americas, the University of Bielefeld and Cultural Restoration. He is also a regular contributor to the investigative journalism magazine 80 Grados.

Gérald Guillot.

Graduated in Musicology (PhD, Paris-Sorbonne University), Music Pedagogy (CA, French Ministry of Culture) and Computer Science (Master, Centre d'Etudes Supérieures Industrielles). Recently Professor and researcher in music pedagogy at HEP Vaud (High Pedagogic School, Lausanne, CH), he has been teaching in several Universities and high schools (ethnomusicology, music systematic, music didactic, computer science). Classical percussionist and drummer (jazz, pop), he has been studying traditional music for 25 years, especially in the Brazilian area. He's an associated researcher at the Eco-Anthropology lab (Musée de l'Homme – Paris). His works focus on musical temporality of Afro-Diasporic cultures, interculturality and music pedagogy. Formerly professional musician during 10 years, he's still musical director of the band *Bate Funk Brasileiro* (Brazilian funk), artistic and musical director of the band *Maracatu Malicioso* (traditional music and dance from North-East of Brazil) and artist (musician & dancer) with the traditional Samba School of Bordeaux.

Marita Fornaro Bordolli.

PhD. in Musicology from the University of Valladolid; She has obtained the DEA in Music and Entertainment from the University of Salamanca and also in Anthropology of Current Societies from the same University. She has a degree in Musicology (1986), in Anthropological Sciences (1983) and in Historical Sciences (1978) from the University of the Republic of Uruguay. Currently she works as coordinator of the Center for Research in Musical and Performing Arts and as Adjunct Professor of the Department of Musicology at the University of the Republic, Uruguay. She has been a teacher at various European and Latin American universities. Researcher in Uruguay, Brazil, Venezuela, Colombia, Cuba, Spain, Portugal and Morocco. She has directed and participated in several Uruguayan and Spanish R&D projects. She has published books, book chapters, critical editions, and several articles in specialized magazines. She has been distinguished with the 2020 Casa de las Américas Musicology Award. Fornaro is part of the National System of Researchers of Uruguay.

Ignacio Carrasco Meza.

Graduate in Social Anthropology from the University of Tarapacá in Arica, Chile, where he is currently a Master's student in Anthropology. He is the musical director of the "Tumba Carnaval" group of Chilean Afro-descendants from Arica and the Azapa Valley. He is also a musician in the traditional Aymara music group "Phusiri Marka". His research interests are related to the study of musical performances in the processes of social communication, particularly with regard to the rescue, recreation, development and consolidation of the Tumbe Carnival Afro-Caribbean rhythm of northern Chile. From there it is proposed, from a participatory position, to analyse the process of presence, mobilisation, and vindication associated with this musical-choreographic expression.

Daniel Domingo Gomez.

Graduated in History from the University of Valencia. Master's degree in American Studies from the University of Seville. Master's degree in Latin American Musicology from the Alberto Hurtado University (Chile). He is currently finishing his Doctoral degree in American Studies at the University of Santiago de Chile (USACH). His research interest focuses on revealing the presence and musical contribution that Afro-descendants bequeathed, and still do, in the current Chilean territory, focusing on its North border. By studying the historic-musical production of those times it addresses how the Chilean State of the 19th and 20th centuries sustained a Eurocentric perspective that served to legitimize the exclusion of the African roots to the music and culture of the nation. At the same time, Domingo studies the sound landscape of the social crisis, framing his analysis in the current Chilean "Estallido Social".

Clarence Charles.

Clarence Charles was born in the Republic of Trinidad and Tobago and has travelled extensively throughout the Caribbean, North and South America, Africa, and Europe. Having resided in several countries including St. Maarten, Curacao, the United States, and the Netherlands, his immersion among various ethnicities has afforded him first-hand knowledge about several world cultures.

His academic achievements include a Bachelor of Music degree from the University of Miami, and a Master of Science in Music Education from Florida International University. He was accepted as a doctoral candidate to the University of Amsterdam in the Netherlands but completed his studies at Leiden University where he attained a PhD in Musicology. The title of his dissertation is Calypso Music Identity and Social Influence: The Trinidadian Experience.

Dr. Charles has taught Music Theory at the Department of Creative Arts at the University of the West Indies in Trinidad, Caribbean Music, The History of the Steel Drum, Music Appreciation, and Jazz and Popular Music in America at Miami Dade College in Florida. Additionally, he has held the post of Applied Guitar Instructor at Miami Dade College and Florida Memorial College in Miami.

Oliver N. Greene.

Associate professor at Georgia State University, teaches courses on world music, popular music in the US and carnival traditions. His book, *The Garifuna Music Reader* (2018) and website http://musicdiaspora.com/garifuna/, are an overview of the culture's music and related rituals. He has published chapters in *Sun, Sea, and Sound: Music and Tourism* (2014) and *The Garifuna: A Nation Across Borders* (2009) and articles in *Caribbean Studies Journal*, *Senderos: Revista d'Etnomusicologia*, Black Music Research *Journal*, *Continuum Encyclopedia of Popular Music* and *Garland Encyclopedia of World Music*. His documentary "Play, Jankunu Play: The Garifuna Wanaragua Ritual of Belize" (2007) has been screened internationally in several locations. Greene has created the *website Garifuna Music & Ritual Art for Médiatheque Caraïbe*, Lameca (Guadeloupe, French West Indies). Recent publications focus on the music of the Mardi Gras Indians, New Orleans. He holds a Ph.D. in musicology (emphasis ethnomusicology) from Florida State University.

Moritz Heck.

Studied Social and Cultural Anthropology and Spanish at the University of Freiburg, Germany, and received his PhD from the University of Cologne in 2019 as a member of the interdisciplinary A.R.T.E.S. Graduate School for the Humanities. He currently works as a project coordinator at the Department for Instructional Development at the University of Freiburg. His research interest includes Afrodescendants in Latin America, race and ethnicity, indigenism, identity politics, as well as social movements.

Norberto Pablo Cirio.

Born in Lanús (Buenos Aires) in 1966. Bachelor in Anthropology (UBA, 2002) and PhD. in the same subject and university. He works at the Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" and at the Instituto de investigación en Etnomusicología on projects on Afro-Argentine music. Since 2011 he has been Director of the Free Chair of Afro-Argentine and Afro-American Studies of the National University of La Plata and since 2018 he is a member of the Academy of Interdisciplinary Knowledge (University of Palermo). In 2002, he obtained the first place of the Third Latin American Musicology Prize "Samuel Claro Valdés" (Chile). He is the author of several CD´s and documentaries such as *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe* (Instituto Nacional de Musicología, 2016), of the books: *En la lucha curtida del camino… Antología de literatura oral y escrita afroargentina* (INADI, 2007, 2º ed. Editorial Académica Española -Alemania-, 2012), *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882* (Teseo, 2009) and author of the multimedia *Mujeres y hombres en la diversidad cultural* (UNESCO, 2007)

Mark V. Campbell.

Is a DJ, scholar and curator. His research explores the relationships between Afrosonic innovations and notions of the human. Dr. Campbell is a former Banting Postdoctoral Fellow in the department of Fine Arts at the University of Regina and is currently the Principal Investigator in the SSHRC funded research project on Hip Hop Archives. As co-founder of the Bigger than Hip Hop radio show in 1997 and founder at Northside Hip Hop Archive in 2010, Mark has spent two decades embedded within the Toronto hip hop scene operating from community engaged praxis as both a DJ and a Curator. Mark's forthcoming books include *B-sides and 'Othered' Kinds of Humans*, the co-edited collection of essays, *Hip Hop Archives: The Politics and Poetics of Knowledge Production* with Murray Forman as well as *Hip Hop in Canada: Diasporic and Indigenous Reverberations* with Charity Marsh. Dr. Campbell recently published *Everything Remains Raw: Photographing Toronto hip hop Culture from Analogue to Digital* as part of his recent Contact Festival exhibition at the McMichael Canadian Art Collection. He has published widely, with essays appearing in the *Southern Journal of Canadian Studies*, *Critical Studies in Improvisation*, *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture and Society* and the *Journal of World Popular Music*.

Fred W. Rohner.

Deputy Director of the Institute of Ethnomusicology and Coordinator of the Research Group in Musicology at the Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Professor at

the Department of Performing Arts and in the Master of Musicology in this institution. He has directed together with Gérard Borras the Collection of Historical Recordings of Peruvian Music (IDE-IFEA) editing some important works as: *Montes y Manrique: 100 años de música peruana*; *Los archivos de la Victor Talking Machine*; *Lima-Arequipa 1913-1917* and *La música en tiempos de Martín Chambi*. Some of his most outstanding publications includes *La Guardia Vieja el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares: estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885-1930)* and *Las tradiciones musicales de Abajo del Puente and Historia Secreta del Perú*.

Carolyn Cooper.

Professor Emerita University of the West Indies, Mona, Jamaica, is the author of two influential books – *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large* (2004) and *Noises in the Blood: Orality, Gender and the 'Vulgar' Body of Jamaican Popular Culture* (1993). With Eleanor Wint, she is the co-editor of *Bob Marley: The Man and His Music* (2003). She is the editor of the award-winning Global Reggae (2012). In 1992, Professor Cooper conceived the Reggae Studies Unit which she directed for more than a decade. A well-known media personality, Professor Cooper writes a weekly column for the *Sunday Gleaner*. She has appeared in numerous documentaries on Caribbean culture for local and international media houses such as Television Jamaica, the BBC, Al Jazeera, Teleislas and the Australian Broadcasting Corporation. In 2013, the Government of Jamaica conferred on Professor Cooper the National Honour, Order of Distinction, Commander Class for service to education.

Kofi Agyekum.

Dean at the School of performing Arts at the University of Ghana, Legon until 2021. PhD. In Linguistics in the same institution. Master degree in linguistics at the Norwegian University of Science and Technology, Trondheim. His areas of research are Ethnography of Communication, Linguistic Anthropology, Pragmatics, Discourse Analysis, Language and Politics, Mother Tongue Education, Sociolinguistics, Stylistics, Semantics, Translation, Terminology, Lexicology, Lexicography, and Oral Literature. He has published in many renowned international and local journals such as Pragmatics, Pragmatics and Cognition, Discourse Studies, Language and Dialogue, Journal of Language and Politics, Anthropological Research, Language and Society, Metaphor and the Social World, Cognitive Linguistics Science, etc. Several Journal articles, book chapters and books. He has done much consultancy work on Akan Media and Translation for (CRIA) GIMPA, ISSER, UN QUIPS- USAID, DOVVSU, APRM, GPRS II, UNESCO Ghana, Panos Institute West Africa Dakar Senegal, ASTEP, Ghana RIING Project, CDD, Accra, Unimax Publishers. Agyekum is an expert facilitator for media and politicians towards peaceful elections in Liberia and Sierra Leone organised by ECOWAS. Five Special Awards: 2017: Kwame Nkrumah Genius Award for the Use of Mother Tongue in the Media; 2008: National Award, the Order of the Volta for Public Education and the Media; 2007: University of Ghana's Best Teacher Award for the Humanities.

Francesca D'Amico-Cuthbert.

Is the Community Engaged Humanities Early Career Fellow at the University of Toronto. As a historian of American and Canadian black popular music, the creative industries and the music marketplace, her work centers on Hip-Hop culture and how Black rappers have developed complex ethnographies in an effort to transform dispositions of power and unmask the modes and mechanisms of a persistent and haunting coloniality. Dr. D'Amico-Cuthbert's work is unique in the way that it brings many methodologies, including critical race and masculinities theory, Black Geographies, Hip Hop Feminisms and African American, Diaspora and post-colonial studies to bear on Black popular music.

Héctor Tascón.

Born in the city of Cali. Laureate degree from the Antonio María Valencia Conservatory, Magister in Musicology from the University of La Rioja and Junior Researcher at *Colciencias*. Tascón has concentrated his work on percussion and the study of the music of the South Pacific region. Winner of the first prize at the Mono Núñez Festival of Andean music and the National Festival of the Colombian Pasillo. He has been a soloist with the Filarmónica del Valle Orchestra. Obtained awards from: Redipe, the departmental institute of Fine arts and the University of Cauca. He is the author of several books: *A marimbiar*, *Qué te pasa 'vo*, and *Colombian music for symphonic marimba*. Designer of the *oí method* to play the chonta marimba, co-creator of the *Marimbiar* App and the *Oí marimbí* Video Game. He composed the music for the show "Currulao Quantico" and the animated short "El Pajaro Cubo", and has been an advisor to the Ministry of Culture and co-creator of the *Tambores de Siloé* project. Currently serves as teacher of percussion at the bachelor and masters degrees at the University of Cauca and head of the percussion area at the Antonio María Valencia Conservatory. He is the director of the research group on music's from the South Pacific.

Mariantonia Palacios.

Musician from Caracas. Tenured professor at the Central University of Venezuela, the Simón Bolívar University and the Metropolitan University. She was director of the UCV School of Arts, of the Teresa Carreño Theater Choir, of the National Opera Company of Costa Rica, and Academic Director of the Yamaha Academies of Venezuela. For her research and work she has received the "Rhazés Hernández López" National Musicological Research Award, Caracas (1998); Publication award at Casa de las Américas Musicology Prize, Havana (1999); Honorable Mention, "Samuel Claro Valdés" Award, Chile (2000); Honorable Mention, CENAL awards, Caracas (2005); Municipal Music Prize, Mention in Musical Research, Caracas, (2009); CENAL Honorable Mention Award, university texts collection, Caracas (2010). As a pianist she has specialized in the study and interpretation of Venezuelan music and has recorded several CDs with the repertoire resulting from her research. She currently coordinates the Digital Art Center (CEDIARTE) and the "Juan Meserón" Virtual Musicological Library (BVMJM) at UCV. She is also a professor at the Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, and national coordinator of the Yamaha academies in Colombia.

Juan Francisco Sans.

Musician and musicologist from Caracas. Professor at the Central University of Venezuela. He was president of the Vicente Emilio Sojo Foundation, general director of the National Music Center of Costa Rica, and director of the UCV School of Arts, among other positions. He has received the Municipal Music Prize in Caracas, both in composition and research; honorable mention of the Casa de las Américas Musicology Award on two occasions; honorable mention in the "Samuel Claro Valdés" Award in Chile on two occasions; Honorable Mention in the "Otto Meyer Serra" Award in USA; Latin Grammy Cultural Foundation research award, among other prizes. His compositions have been recorded and published inside and outside of Venezuela. As a pianist he has recorded several CDs with a repertoire resulting from his research and with his own compositions. He is currently a professor at the Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

Eddie S. Meadows.

Is Professor Emeritus of Ethnomusicology and Jazz Studies and former Graduate Advisor of the School of Music and Dance at San Diego State University (SDSU). He received the B.S. degree in Music from Tennessee State University, the M.S. degree in Music from the University of Illinois, and the Ph.D. in Music Education from Michigan State University. In addition, he did postdoctoral work in Ethnomusicology at UCLA, specializing in African music, and studied Atenteben and Ewe drumming at the University of Ghana, Legon (West Africa). He has held Visiting Professorships at the University of Ghana, Michigan State University (Martin Luther King Visiting Scholar), UCLA, and the University of California, Berkeley. From January to June of 2007 and 2007-09. Dr. Meadows was Visiting Professor of Jazz at the University of Southern California (USC), and from Spring, 2010-2015, he was Visiting Professor of Ethnomusicology at UCLA. Presently, Dr. Meadows is Adjunct Professor of Global Jazz Studies at UCLA. His publications include the following books: *Jazz Scholarship and Pedagogy: A Research and Information Guide, Bebop to Cool: Context, Ideology, and Musical Identity, California Soul: Music of African Americans in the West, Jazz Research and Performance Materials: A Select Annotated Bibliography*, and Jazz Reference and Research Materials. His latest book, *Blues, Funk, R&B, Soul, Hip Hop and Rap: A Research and Information Guide*.

Claude Dauphin.

Is a musicologist and professor emeritus at the Université du Québec à Montréal. His work is divided between 18th century European musicology, music education and Caribbean ethnomusicology. So far he has published more than a dozen books and almost a hundred scientific articles.

Marco Antonio de la Ossa.

Is a teacher of Music Education. He holds a Master in Cultural Management and a PhD. in Fine Arts. He currently works at the CEIP 'San Fernando' in Cuenca (Spain) as a teacher of Music education. He is an associate professor at the Cuenca School of Education (UCLM) within the Department of Musical, Plastic and Body Expression. He is also an associate professor in the Master in Music Therapy and in the Master in Musical Research at UNIR. De la Ossa directs

and hosts the programme 'Musiquerías' at Onda Cero Radio Cuenca. Also, he leads the Didactics of Music and Musicology Conference at the UIMP in Cuenca and the Summer Cuenca festival. He has published seven books, several book chapters, and numerous articles in indexed journals.

Welson Tremura.

Ph.D. in musicology-ethnomusicology from Florida State University and currently serves as a Professor in the School of Music and the Center for Latin American Studies at the University of Florida. Tremura's research includes music and folk Catholicism traditions of folia de reis in Brazil, the use of digital technology in performance and global technology, Brazilian samba and popular music, and the inclusion of world music as a core discipline and collaborative method for composition and performance. He teaches various courses in ethnomusicology, applied fieldwork, music and identity, Latin American music, and world music. Internationally maintains an active performance and academic schedule and has performed and given lectures in Brazil, China, Mexico, Guatemala, United States, India, Spain, Portugal, Argentina, Italy, Germany, the Netherlands, and New Zealand. Combining performance and research. Tremura's academic assignments include a series of projects to expand music and performance scholarship to create opportunities for students, faculty, and artists to collaborate nationally and internationally.

Victoria Eli Rodríguez.

Professor emerita of the Universidad Complutense de Madrid. She directed the Research department of the Center for Research and Development of Cuban Music (CIDMUC, 1978-1997) and was a professor at the Faculty of Music of the Instituto Superior de Arte of Cuba (1982-1997). She participated in the musicological edition of the Dictionary of Spanish and Hispano-American Music (ICCMU-SGAE, 1999-2002). In charge of the interdisciplinary group of CIDMUC that concluded the work *Instruments of folk-popular music of Cuba*. Atlas (Social Sciences and Geo-Cuba 1995-97). Editor and author, together with Consuelo Carredano, of *Music in Hispano-America in the 19th century, vol. 6* (2010) and *Music in Latin America in the 20th century, vol. 8* (2015), published in Madrid by the Fondo de Cultura Económica. Co-editor with Elena Torres Clemente of the volume *Music and construction of poetic identities, dialogues and utopias in Latin America and Spain* (SEdeM, 2018).

Joshua Alfred Amuah.

Is currently a Senior Lecturer and Former Head of Department of Music, University of Ghana, Legon. He holds a Ph.D in Music from the University of Ghana, Legon in collaboration with the University of Rochester, USA. He teaches Music Theory and Composition and other related courses and is actively involved in Choral Directing and Adjudication throughout Ghana and beyond. He has published on topics associated with choral and theory of music and has won a couple of local and international awards.

John Collins.

Is a naturalised Ghanaian of British descent who has been active in the Ghanaian/West African music scene since 1969 as a guitarist, band leader, music union activist, journalist, writer

and archivist. He obtained his B.A. degree in sociology/archaeology from the University of Ghana in 1972 and his Ph.D in Ethnomusicology from SUNY Buffalo in 1994. Collins has given many radio and television broadcasts (over 40 for the BBC) and has been a consultant for numerous films on African music. In Accra during the 1970´s, he operated his Bokoor highlife guitar band and in the 1980s/90s his Bokoor Recording Studio. During the 1990's, Collins was Technical Director of the University of Ghana/Mainz Music Re-documentation Project, and for seven years was with the Ghana National Folklore Board of Trustees. Collins began teaching at the Music Department of the University of Ghana in 1995, obtained a Full Professorship there in 2002 and between 2003-5 was Head of Department. He also co-ran the university based Local Dimension band and in the early 2000s worked as a consultant for World Bank programs assisting the African music industry. He is currently a patron of the Ghana Musicians Union (MUSIGA) is Chair of the Accra based BAPMAF Highlife Music Archives, and is a member of the Ghana Academy of Arts and Sciences.

Benjamin Amakye – Boateng.

Has been a faculty member of the Department of Music at the University of Ghana since 2009. He teaches courses in Music Studio, Harmony and Counterpoint, and Music in African Cultures. He was also a voice instructor, and he directs the Department of Music's Choral Ensemble. His research interests include Music and Identity Issues, African Diaspora and Afro-Brazilian Music in Ghana. Benjamin is currently researching into the Music of the Tabom - Afro Brazilian settlers in Ghana and has served at the University of New Hampshire for the fall semester as a visiting scholar.

Isabela de Aranzadi.

Born in Equatorial Guinea, Extraordinary Prize of Doctorate in Musicology (UAM). Degree in Sociology (UCM), Degree in History (UCM). Master in Languages and Artistic and Literary Manifestations (UAM), pianist of the African jazz group Tandem. She has carried out field work in Equatorial Guinea, Cuba, Ghana and Sierra Leone, with numerous articles and the book *Musical Instruments of the Ethnicities of Equatorial Guinea* (2009), translated into French in Harmattan in 2020, as it is a study that investigates groups common to former French colonies such as Congo, Gabon or Cameroon and to the only former Spanish colony in Central Africa, Equatorial Guinea. She has published numerous articles based on her research of the cultural trajectories back to Africa after the abolition of slavery and through the deportations of Cubans to the island of Fernando Poo, now Bioko. De Aranzadi has coordinated the on-site recording tour in the continental and insular areas of Equatorial Guinea for the BBC- Radio 3 programs *World Routes*, broadcast on the web. She has composed African jazz songs with chanted riddles from the Fang culture.

Moses Nii-Dortey.

Holds a PhD in African Studies from the Institute of African Studies University of Ghana, Legon. His expertise includes African music, cultural studies and music education in Ghana. Nii-Dortey is one of the first (2009) cohorts of the African Scholars Fellow, University of

Michigan; and a fellow of AHP Dissertation Fellowship of ACLS 2011 with residency at the University of Dar es Salaam, Tanzania. He has published on Histories of Western Orchestra and African Folk opera in Ghana, Indigenous Festivals as Integrated arts; Artistic Research in Africa; Music education/curriculum in Ghana. He is currently a Research Fellow and the Co-ordinator of Music & Dance Section, at the Institute of African Studies, University of Ghana, Legon.

N. Laryea Akwetteh.

Is a Ghanaian vocalist, pianist, Seperewa player and scholar who focuses on African Pianism and on music in Accra's Ga communities. Having completed his Master of Philosophy degree in African Studies, Akwetteh is serving as a Tutor in the University of Ghana's Institute of African Studies and working towards a Ph.D. in music.

Adwoa Arhine.

Is a lecturer and the Acting Head of the Department of Music, University of Ghana, Legon. She has taught courses in Music of West Africa, Music and Gender Studies, and Ghanaian Traditional Folk Songs. She was a beneficiary of a Fulbright Scholarship in 2014. Her interdisciplinary research falls within the fields of African Studies, Ethnomusicology, and Gender Studies. Her areas of research interest are women's songs and oral performance, performance practice and African identities, music and play. Her papers have appeared in peer-reviewed journals.

Sylvanus Kwashie Kuwor.

Is an anthropo-choreologist whose research interest is concentrate on the exploration of African music and dance. He received a PhD from the University of Roehampton in London and works with the University of Ghana as chair of the department of dance studies.

Eyram E.K. Fiagbedzi.

Is an Ethnomusicologist with research interests in Ghanaian traditional and popular music performances in both secular and religious contexts. He is currently pursuing a PhD in Ethnomusicology at the Department of Music and Dance, University of Cape Coast (UCC), Cape Coast, Ghana where he also coordinates the Sustainable Development Goals (SDG) Graduate School Performing Sustainability Cultures and Development in West Africa, a collaborative project between University of Cape coast (Ghana), University of Maiduguri (Nigeria) and University of Hildesheim (Germany).

Este libro se terminó de imprimir en el mes de junio
de 2022, bajo el sistema de evaluación de pares académicos
uno interno y otro externo a la PUCE) y mediante la modalidad)
de «doble ciego», que garantiza la confidencialidad de autores
.y de árbitros

La presente obra establece una aproximación hacia la comprensión del significado del continente americano desde los contextos sociales y culturales a través de las manifestaciones musicales afrodescendientes, destacando el aporte imprescindible que estas prácticas sonoras suponen a la configuración del territorio. Además, aborda algunos de los procesos sincréticos ocurridos en diversas regiones de África originados con la llegada de las músicas e instrumentos musicales afroamericanos a sus tierras originarias.

The present work aims to establishing an approach in order to comprehend the meanings of the Afro-descendant musical manifestations in the American continent diverse social and cultural contexts, highlighting the essential contribution these sound practices made to the configuration of the territories. In addition, the different texts address some of the syncretic processes that occurred in various African regions with the arrival of Afro-American music and musical instruments to their original lands.

Grupo de Editoriales Universitarias AUSJAL

9789978776131

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Centro de Publicaciones
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR