

Influencias del *son* y de la *salsa* en el Congo y en Senegal

Dr. Errol L. Montes Pizarro

Nació en Puerto Rico. Doctorado en matemáticas en Cornell University, disciplina en la que es catedrático de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey, donde también forma parte del Instituto de Investigaciones Interdisciplinarias. Es investigador de historia de la música africana y caribeña, con estudios hechos en el Centro de Estudios Afro-Orientales de la Universidad Federal de Bahía, San Salvador, Brasil. Es productor del programa Rumba Africana para Radio Universidad de Puerto Rico.

La música caribeña, muchas veces identificada sólo como *cubana*, tuvo enormes influencias en diversas tradiciones de música popular en África. El famoso músico maliense Salif Keita dijo en una entrevista con la *BBC TV* en 1989: *I used to sing in Spanish - or at least I think it was Spanish, because I didn't actually speak it. I love Cuban music, but more than that, I consider a duty to all Malians to love Cuban music, because it's through Cuban music that we were introduced to modern instruments.*¹ La música *cubana* sirvió de catalizador de identidades colectivas entre los habitantes de las nuevas metrópolis en África occidental que la identificaban como moderna y al margen de las potencias coloniales europeas. El idioma español en particular, tiene en África muy poca asociación con esas potencias y su utilización por los músicos contribuía a tener un marcador de modernidad que, al menos implícitamente, servía de contestación a la modernización promulgada por los respectivos poderes coloniales². En este artículo haré un breve recuento de ejemplos de influencias del *son* y posteriormente de la *salsa* en la

¹ Citado en Broughton, Simon, Ellingham, Mark y Trillo, Richard (eds.), *Rough Guide to World Music: volumen 1*, Londres, Rough Guide Ltd., 1999, p. 546.

² Para un análisis sobre la utilización del español en Senegal se puede consultar Shain, Richard M., "Roots in Reverse: cubanismo in twentieth-century Senegalese music", *The International Journal of African Studies*, Vol. 35, No. 1, Special Issue: Leisure in African History, 2002, pp. 83-101. Para su utilización en el Congo ver White, Bob W., "Congolese rumba and other cosmopolitanisms", *Cahiers d'Études africaines*, 168, XLII-4, 2002, pp. 663-686, y también Stewart, Gary, *Rumba on the river: a history of the popular music of the two congos*, Londres, Verso, 2000, p. 13.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

música popular de los Congos y de Senegal, y también cómo en muchas ocasiones el viaje es de ida y vuelta.

Las narrativas dominantes sobre la historia de las culturas afroamericanas generalmente utilizan la metáfora de raíz para referirse a nuestras relaciones con las culturas africanas. Sin embargo, contrario a lo que la metáfora de raíz sugiere como algo originario que pertenece a un pasado fundacional, la trata de esclavos no representó un movimiento unidireccional desde África al Nuevo Mundo. Desde fines del siglo XV el Atlántico se transformó en el escenario de un complejo circuito de conexiones cuyas consecuencias todavía no se han caracterizado completamente³. No sólo vinieron africanos como esclavos y personas libres al Nuevo Mundo, sino que hubo movimientos constantes de ida y vuelta. Algunos africanos, como los marineros del grupo étnico *kru* de las costas de lo que vino a llamarse Liberia, trabajaron como navegantes en embarcaciones europeas. Los *kru* tuvieron mucha importancia en el trasiego de ideas musicales entre el Caribe y toda la costa de África occidental desde la desembocadura del río Senegal hasta el río Congo. Fueron ellos, por ejemplo, quienes primero comenzaron a diseminar la guitarra por los pueblos costeros de África occidental y central⁴. Las actividades de navegación a lo largo de las costas de África comenzadas por los portugueses y continuadas por los

³ Para una discusión sobre algunas de esas conexiones se puede consultar Copley, Alan G., "Migration and remigration between the Caribbean and Africa", en Copley, Alan G. y Thompson, Alvin (eds.), *The African-Caribbean Connection: historical and cultural perspective*, Bridgetown, Natural Cultural Foundation, 1990, p. 61 y Thorton, John, *Africa and the Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1800*, New York, Cambridge University Press, 1998, 2da edición.

⁴ La primera mención de los *kru* como empleados en Sierra Leona data de 1799. Trabajaban desde Sierra Leona hasta Angola así como en las llamadas *West Indies*. Todavía en los 1880s había *kru* trabajando en la construcción del canal de Panamá. Nunca fueron esclavizados. Brooks, George E. jr, *The Kru Mariner in the nineteenth century: An Historical Compendium*, Liberian Studies Association in America, Inc., 1972, pp. 1-38, Collins, John, *West African Pop Roots*, Philadelphia, Temple University Press, 1992, pp. 32-33, Collins, John, *E.T. Mensah: king of highlife*, Accra, Ghana, Anansesem Publications Limited, 1996, pp. 54-55 y Schmidt, Cynthia, "Kru mariners and migrants of the west African cost", en Stone, Ruth M. (ed.), *Africa: the Garland Encyclopedia of World Music*, Garland Publishing, Inc., New York, 1998, pp. 370-382.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

ingleses, incluso crearon comunidades africanas especializadas en labores marítimas, como los *lançados* en lo que hoy es Guinea-Bissau y Cabo Verde y los *grumetes* en la región hoy llamada Senegambia⁵. También muchos descendientes de africanos en las colonias del Nuevo Mundo escogían el oficio de marinero como una manera de huir de la esclavitud o de pobres condiciones de vida como libertos⁶. Los capitanes de barcos incluso reclutaban africanos o afrodescendientes para trabajar como músicos⁷. Por otra parte, desde la segunda mitad del siglo XIX soldados caribeños que servían en los ejércitos de las potencias coloniales eran estacionados en África⁸. Una emigración importante de vuelta a África ocurrió desde Bahía, Brasil, y desde Cuba, durante la segunda mitad del siglo XIX. Los retornados establecieron comunidades en lo que hoy es la República de Benin, especialmente en Porto Novo y en Cotonou, y en Nigeria, especialmente en Lagos. Son los llamados *agudás* (en Nigeria también les llaman *amaros*) que introdujeron prácticas culturales desarrolladas en el Nuevo Mundo en las nuevas naciones en proceso de formación⁹.

Todos esos intercambios sirvieron de caldo de cultivo para la fertilización de nuevas formas y estilos de música que se desarrollaron en diálogos constantes entre comunidades de afrodescendientes del Caribe, la costa nordeste de Brasil, el sur de EE.UU. y las costas

⁵ Bolster, Jeffrey W., *Black Jacks: African American seamen in the age of sail*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1997, pp. 44-67.

⁶ Bolster, *ibid* pp. 7-43.

⁷ Bolster, *ibid*, pp. 32-34.

⁸ Cobley, *op. cit.*, p. 62.

⁹ Guran, Milton, *Agudás: Os 'brasileiros do Benim'*, Río de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1999 y Sarracino, Rodolfo, "Los que volvieron a África", en Pérez Sarduy, Pedro y Stubbs, Jean (eds.), *Afrocuba*, San Juan, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. 45-54. Sobre las prácticas musicales de los *agudás* en Nigeria vea Waterman, Chris A., *Jùjú: a social history and ethnography of an African popular music*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, pp. 31-32 y pp. 39-40.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

de África occidental¹⁰. Durante todo ese período había una movilización constante de músicos entre todas las metrópolis urbanas que se iban creando a lo largo de las costas de África occidental y central y las nuevas ideas musicales se diseminaban con asombrosa rapidez¹¹.

Los músicos congoleños fueron los primeros africanos en adoptar el *son* cubano como matriz básica para crear un estilo musical propio que llamarían *rumba congoleña* y que tendría una influencia enorme en todo el continente¹². Los orígenes de la *rumba congoleña* se remontan a fines de la década del cuarenta en lo que entonces se llamaba Leopoldville (renombrada Kinshasa en 1971). A esa ciudad capital llegaron como emigrantes personas de diversos grupos étnicos como los *lulus*, *kongos*, *lulus* y otros que se comunicaban entre sí usando el *lingala* que desde fines del siglo XIX se había convertido en lengua franca a lo largo del río Congo. También llegaron discos,

¹⁰ Para algunas conexiones entre el desarrollo del *calypso* en Trinidad y la *palmwine music* en las costas de África occidental vea las notas, escritas por el estudioso John Storm Roberts, al disco *African Elegant: Sierra Leone's Kru/Krio calypso connection*, Afrodisia Records y Original Music, OMCD015, 1992.

¹¹ Para estudios detallados vea: Waterman, Chris A., *Jùjú: a social history and ethnography of an African popular music*, Chicago, University of Chicago Press, 1990; Bender, Wolfgang, *Sweet Mother: modern African music*, Chicago, University of Chicago Press, 1991; Ewens, Graeme, *Africa O-Ye!: a celebration of African music*, New York, De Capo Press Inc., 1991 y Roberts, John S., *Black Music of Two Worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American traditions*, New York, Schirmer Books, 2da edición, 1998.

¹² Para una erudita historia de la *rumba congoleña* puede consultar Stewart, Gary, *Rumba on the river: a history of the popular music of the two congos*, Londres, Verso, 2000. En este artículo no abordo en detalle la historia de la música congoleña moderna y toda su variedad. Aunque es cierto que el *son* tuvo una influencia definitoria, no es menos cierto que otros estilos musicales caribeños también tuvieron influencias significativas. Durante los primeros años de la década del cincuenta del siglo pasado muchos músicos congoleños grabaron *biguines*, para algunos ejemplos vea el disco "Roots of Rumba Rock: Congo classics 1953-1955", Crammed Discs, CRAW 33, 2006. También durante todo el período de oro de la *rumba congoleña* (desde los cincuenta hasta fines de los sesenta) se grabaron muchas canciones que los músicos identificaban como *merengues*. Para ejemplos hasta el 1961 vea los discos: *Ngoma: the early years, 1948-1960*, Popular African Music, pamap 101, 1996 y *Ngoma: souvenir ya l'indépendance*, Popular African Music, pamap 102, 1997.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

especialmente discos de sones cubanos mal denominados ‘rumbas’¹³. Uno de los factores importantes fue la distribución masiva en África de los discos de la Serie GV del sello británico *His Master’s Voices*¹⁴. Esa serie comenzó a publicarse en 1933 como una colaboración entre el sello norteamericano *Victor* y la *England’s Gramophone Company*. Los primeros discos de la serie GV, que incluían grabaciones del *Trío Matamoros*, del *Sexteto Habanero* y de *Don Azpiazu* y su *Havana Casino Orchestra*, fueron copiados, imitados y luego recreados por músicos africanos de África occidental y central¹⁵. La primera estación de radio comercial del Congo Belga (renombrado Zaire en 1971 y República Democrática del Congo en 1997), llamada *Radio Congolia*, comenzó a transmitir en el 1939¹⁶. Radio Congolia transmitía programas en francés y en lenguas africanas e incluía en su programación los discos de la serie GV así como a artistas locales cantando en directo. Esa estación fue pionera en la colocación de altoparlantes,

¹³ Por *rumba* se entiende en Cuba un conjunto de géneros musicales, tocados con *tumbadoras* y otros instrumentos de percusión, que son muy distintos al *son*. Según el historiador de la música cubana, Cristóbal Díaz Ayala, el nombre *son* no comenzó a generalizarse en Cuba hasta la década del veinte y antes se usaba el nombre *rumbita* para lo que en realidad eran sones rápidos (comunicación personal, 25 de febrero de 2007). Cuando las compañías disqueras comenzaron a producir discos de sones en muchas ocasiones, aunque no siempre, en la etiqueta del disco en vez de escribir “son” escribían “rumba” o, más frecuentemente, “rumba”. Eso tuvo como consecuencia que por mucho tiempo el *son* se llamara *rumba* fuera de Cuba. Las grabaciones de sones comenzaron a llegar a África en la serie GV (vea más adelante) y la mayoría de ellos eran etiquetados con la palabra “rumba”. Durante las décadas del cuarenta y del cincuenta, la mayoría de los músicos africanos catalogaban a casi toda la música “cubana” como “rumba”, Stewart, op. cit., pp. 20-21.

¹⁴ El papel jugado por esos discos es un tema recurrente en muchos estudios sobre diversas tradiciones musicales en África, vea Charry, Eric, *Mande Music: traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 263, C.A. Waterman, *Jùjú*, op. cit., pp. 46-47 y Stewart, op. cit., p. 13, entre otros. Para una discusión más detallada sobre la manera cómo los discos de la serie GV se distribuyeron en África y en el Congo vea White, op. cit., pp. 668-670.

¹⁵ La serie GV continuó publicándose hasta el 1958 y en sus últimos años incluyó grabaciones de otros artistas y estilos musicales del Caribe, así como de música de África occidental como Awotwi Paynin y el importante músico E.T. Mensah, ambos de Ghana. Para algunos ejemplos y unas buenas notas escritas por Janet Topp Fargion vea el disco *Out of Cuba: Latin American music takes Africa by storm*, Topics Record, TSCD927, 2004.

¹⁶ Tudesq, André-Jean (en colaboración con Serge Nédélec), *Journaux et Radios en Afrique aux XIXe et XXe siècles*, 1998, p. 59 y Gibbons, R. Arnold, “Francophone West and Equatorial Africa”, en Head, Sydney W. (ed.), *Broadcasting in Africa: a continental survey of radio and television*, Temple University Press, Philadelphia, 1974, pp. 107-124.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

como estrategia de promoción, en lugares públicos en las áreas de Kinshasa habitadas por africanos. De esa manera, los congoleños que no podían comprar tocadiscos tuvieron acceso a gran parte de la música cubana y caribeña que estaba siendo publicada¹⁷. Los habitantes de Kinshasa no tuvieron dificultades para reconocerse en esa música. Uno de los pioneros de la *rumba congoleña*, Antoine ‘Wendo’ Kolosoyi, dijo en una entrevista reciente que cuando él comenzó a hacer música en los cuarenta “...*nous ne savions rien de l'histoire cubaine, beaucoup d'entre nous croyaient que c'était une musique africaine, et que l'espagnol devait être un patois de chez nous que nous ne comprenions pas!*”¹⁸

El primer sello disquero que tuvo un importante impacto comercial en el Congo fue *Ngoma*, fundado por el comerciante griego Nicolas Jeronimidis en 1948. En ese año, los músicos Wendo Kolosoyi y Henri Bowane grabaron para el sello *Ngoma* la canción *Marie-Louise* que tuvo un enorme éxito y que fue la primera grabación de lo que vino a llamarse *rumba congoleña*¹⁹.

¹⁷ En 1940 el gobierno belga inauguró la estación *Radio Congo-Belge*. En sus primeros años esta estación transmitía mayormente programas en idiomas europeos, pero desde 1949 comenzó a transmitir programas en idiomas africanos, además de en francés, y en su programación regularmente incluía música tanto de discos venidos del extranjero como de artistas locales. Al igual que *Radio Congolia*, la estación belga instaló altoparlantes en lugares públicos en Leopoldville y en áreas rurales, Gibbons, op. cit., p. 123. En esos mismos años transmitía desde la capital del Congo francés *Radio-Brazzaville*, cuya programación era similar a la de las estaciones del Congo belga a la otra orilla del río Congo.

¹⁸ “...*nosotros no sabíamos nada de la historia cubana, muchos de entre nosotros creíamos que aquella música era una música africana y que el español era un patois nuestro que nosotros no comprendíamos...*”, citado en L’Écho du Village, no. 147, jeudi 5 juillet, 2000 (<http://echo.levillage.org/147/1750.cbb>). Algo similar ocurrió en Senegal, donde los músicos no consideraban la música caribeña, especialmente a la afrocubana, como música extranjera. El primer tocador de tumbadora en la *Star Band* (sobre esta orquesta vea más adelante), Amara Touré, dijo en una entrevista que él nunca consideró extranjera la música latinoamericana, que desde el principio la sentían como música propia tanto por el ritmo como por la manera de expresión (citado en Wolfgang Bender, op. cit., pp. 33-34).

¹⁹ Vea el disco *Ngoma: the early years, 1948-1960*, Popular African Music, PAMAP 101, 1996, pista 1.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

Inmediatamente comenzaron a surgir otros sellos disqueros, la mayoría de ellos propiedad de empresarios griegos, y las grabaciones proliferaron²⁰. La clasificación de *rumba* para esas nuevas formas de hacer música comenzó como una etiqueta comercial que el público adoptó. En esas primeras grabaciones el ritmo de la *clave* era claramente audible, las canciones generalmente asumían la estructura en dos partes y el ritmo de los *sones*, y también se usaban guitarras acústicas. La guitarra en el Congo, como en otros países africanos, sirvió de puente entre la música moderna y la música tradicional²¹. La guitarra es un instrumento bien flexible y se pudo transferir a ella los ritmos y melodías de instrumentos tradicionales como los *likembes*²². En los primeros años de la *rumba congoleña* los guitarristas congoleños tendían a imitar más fielmente los fraseos del *son* al estilo del Trío Matamoros y de los tresistas de los diversos sextetos y septetos que dominaban el *son* cubano. Sin embargo, para mediados de los años cincuenta la guitarra acústica había sido sustituida por la guitarra eléctrica²³. Aunque los guitarristas congoleños continúan emulando el *son* hasta nuestros días, ya desde fines de los cincuenta los fraseos de las guitarras dejaron de ser copias de los *guajeos* del *tres* y del piano a la manera cubana y comenzaron a ser más originales.

²⁰ Según Gary Stewart en el Congo Belga se vendían seiscientos mil discos al año en 1955, op. cit., p. 47.

²¹ Para una interesante discusión sobre cómo la guitarra comenzó a formar parte de los instrumentos de los *griots mandé* vea Charry, op. cit., pp. 242-307. Para un artículo más abarcador, aunque incompleto, sobre la historia de la guitarra en África vea Kaye, Andrew L., "The guitar in Africa", en Stone, Ruth M. (ed.), *Africa: the Garland Encyclopedia of World Music*, op. cit., pp. 350-382.

²² Un *likembe* o *kalimba*, en términos generales, consiste de un pedazo de madera o de una pequeña caja de madera a la que se le fijan lengüetas de metal que se pulsan con los dedos a la manera de teclas. Vienen en distintos tamaños. Nosotros heredamos las *marímbulas* que son *likembes* grandes que hacen la función de bajo.

²³ La introducción de la guitarra eléctrica se le acredita al jazzista belga Bill Alexandre, quien se alega que llevó la primera guitarra eléctrica a Kinshasa en 1954. La guitarra eléctrica causó un gran impacto porque su flexibilidad dinámica y mayor volumen hacían más fácil la emulación de instrumentos tradicionales que con la guitarra acústica, Stewart, op. cit., pp. 41-44.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

La *rumba congoleña* continuó ganando popularidad durante los años cincuenta, y los bares donde se tocaba eran lugares de encuentro de los jóvenes revolucionarios que luego se convirtieron en líderes del movimiento independentista²⁴. A tal punto que la canción con que los congoleños celebraron la independencia de Bélgica se titula *Independance Cha Cha* que es un clásico del género²⁵.

Algunas de las orquestas más importantes de los primeros veinte años de la *rumba congoleña* fueron la *African Jazz*, dirigida por Joseph ‘Grand Kallé’ Kabasele y que tenía entre sus miembros al virtuoso guitarrista Nicolas ‘Dr. Nico’ Kasanda, la *O.K. Jazz* dirigida por Franco y la *Bantous de la Capitale*, dirigida por Papa Noël, entre muchas otras. En su repertorio incluían sonos clásicos cantados fonéticamente en español o con nuevas letras en *lingala*²⁶. Los músicos congoleños también hicieron sus propias versiones de géneros como el *cha cha chá* y la *pachanga*.

La *rumba congoleña* ha tenido una enorme influencia en todo el continente africano, pero también tuvo sus efectos en algunas tradiciones de música caribeña. Una importante orquesta congoleña que influyó en el desarrollo musical del *zouk* de Martinica y de

²⁴ Stewart, op. cit., pp. 75 y 83-87.

²⁵ Vea el disco *Grand Kallé & L’African Jazz (Rochereau): succès des années 50/60 (vol 1)*, Sonodisc, CD 36579SD 40, 1997, pista 1.

²⁶ La mayoría de las canciones de la *rumba congoleña* estaban en *lingala*, sin embargo, es interesante que a medida que fue madurando el nuevo género los músicos también comenzaron a cantar en otros idiomas de la región como *ki-kongo* y *swahili*. Además, se grabaron canciones en un dialecto llamado *hindoubille* que era una mezcla de español, francés, inglés y *lingala*, que usaban los jóvenes de Kinshasa durante los cincuenta y comienzos de los sesenta, Stewart, op. cit., pp. 77-78. Ejemplos de canciones en *hindoubille* se pueden apreciar en los discos *Ngoma: the early years, 1948-1960*, Popular African Music, pmap 101, 1996, pista 18, y en *Ngoma: souvenir ya l’indépendance*, Popular African Music, pmap 102, 1997, pistas 11, 15 y 17. Vea también la canción *African Fiesta Congo* en el disco *Nico, Kwamy, Rochereau et l’African Fiesta*, Syllart Productions, 8231416/SC 865, 2006, pista 14. Esa canción la regrabó la *Rumbanella Band* (vea más adelante) en el 2002 con el título *El Congo*.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

Guadalupe, para poner un sólo ejemplo, fue la *Ry-Co Jazz*²⁷. Fue organizado en 1958 por Henri Bowane, aquel gran pionero de la *rumba congoleña* que junto a Wendo Kolosoyi grabó *Marie Louise*. En 1959 la *Ry-Co Jazz* se fue de gira por África central y occidental. La “gira” duró casi trece años con paradas en Camerún, Sierra Leona, Ghana, Senegal²⁸ y en otros países africanos hasta que en 1964 llegó a París. Lo interesante para nosotros es que en 1967 la *Ry-Co Jazz* llegó a Martinica y allí se quedó por casi siete años, trayendo de vuelta al Caribe transformada parte de la música de nosotros que a ellos les había llegado vía discos y por las otras vías que señalé al principio²⁹. El tecladista, miembro fundador de *Kassav*³⁰, Jean Claude Naimro, trabajó con la *Ry-Co Jazz* y la cita como una de las influencias originarias del *zouk*³¹.

En Senegal la adaptación local del *son* y eventualmente de la *salsa* tuvo similitudes y diferencias con lo que pasó en el Congo. Al igual que en el Congo, la serie discográfica GV comenzó a distribuirse en Senegal desde la década del treinta. Sin embargo, en Senegal no comenzaron a crearse conjuntos musicales que adoptaran el *son* hasta tarde en la década del cincuenta. Eso se debió en parte a las estrictas reglamentaciones impuestas

²⁷ El nombre Ry-Co es una contracción de “rythme congolais”.

²⁸ Ry-Co Jazz grabó varios discos 45's en Dakar que luego fueron distribuidos en África aumentando su prestigio y su influencia, Stewart, Gary, op. cit., pp. 107-108. Para una antología de sus grabaciones vea *Rumba'Round Africa: Congo/Latin action from the 60's*, RetroAfric, RETRO10CD, 1996.

²⁹ Desde Martinica *Ry-Co Jazz* visitó otras islas caribeñas, incluyendo a Puerto Rico, y también a Venezuela y a Guyana.

³⁰ El conjunto *Kassav* lo fundó Pierre-Edouard Décimus en 1979. Este grupo creó y popularizó el género musical llamado *zouk* que ha gozado de mucha popularidad, especialmente en el Caribe francófono.

³¹ Lo que ilustra la conversación constante que ha existido y continúa existiendo entre África y el Caribe. Por ejemplo, Jean Claude Naimro también trabajó con músicos cameruneses como Manu Dibango y Toto Guillaume en París. Dos canciones de la tradición del *makossa* de Camerún que tuvieron una amplia difusión en el Caribe francófono fueron *Ami* que la cantaba Bebe Manga y *African Typic Collection* de Sam Fan Thomas. El *makossa* influyó en el *zouk* y luego éste influyó en el *makassi* que fue un estilo musical de Camerún, que fusionaba el *makossa* con música caribeña, cuyo máximo exponente fue Sam Fan Thomas. Otro miembro fundador de *Kassav* fue el guitarrista Jacob Desvarieux, que pasó parte de su niñez en Senegal. Para otro ejemplo reciente de esas influencias cruzadas vea mis comentarios sobre los merengues de Juan Luis Guerra más adelante.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

por el gobierno francés desde 1881 y que regulaban rigurosamente los espacios urbanos³². Además, en Senegal, como en otras colonias francesas en África occidental, existía un fuerte vínculo entre la producción musical y el patrocinio colonial. Eso no permitió que se crearan estudios privados de grabación ni tampoco clubes nocturnos como los que fueron tan importantes en la música congoleña. Aún así los jóvenes senegaleses comenzaron a identificarse con aquella música que le llegaba desde el Caribe en parte, como dije antes, porque les proveía modelos alternos de modernidad a los modelos coloniales. Esto es, se podían usar instrumentos modernos europeos sin sentirse cooptados por la cultura francesa colonial³³. También ya para fines de los cincuenta la música congoleña estaba haciéndose sentir en toda África y se veía como músicaailable moderna hecha por africanos, lo que, de paso, contribuía al gusto por el *son*³⁴.

No es hasta lograda la independencia de Francia en el 1960 que en Senegal comenzaron a proliferar las bandas y conjuntos de música moderna. En ese mismo año se creó la *Star Band de Dakar*³⁵. Esa orquesta llegó a constituirse en una verdadera dinastía en la música popular senegalesa. En sus comienzos, la *Star Band* y otras orquestas de la época asumieron la música afrocubana y hasta cantaban fonéticamente en español. Dos piezas

³² Vea Thioub, Ibrahima y Benga, Ndiouga A., “Les groupes de musique <<moderne>> des jeunes Africains de Dakar et de Saint-Louis, 1946-1960”, en Goerg, Odile (ed.), *Fêtes Urbaines en Afrique: espaces, identités et pouvoirs*, París, Éditions Karthala, 1999, pp. 218-219.

³³ Vea Shain, Richard M., op. cit., pp. 83-101.

³⁴ Por ejemplo, la *Ry-Co Jazz*, que mencioné anteriormente, se estableció unos años a comienzos de los sesenta en Dakar. Allí sirvió de escuela a muchos jóvenes aprendices de las sutilezas de la música congoleña. Vea Stewart, Gary, op. cit., p. 107.

³⁵ Luego de la independencia también comenzaron a proliferar en Senegal clubes nocturnos donde la música era protagonista. Uno de esos clubes se llamaba *Miami* que tenía como orquesta residente justamente a la *Star Band*. Por el *Miami* pasaron casi todos los músicos que crearon la música moderna de Senegal. Su dueño, Ibrahim Kassé, también se convirtió en productor y gracias a sus auspicios comenzaron a publicarse discos de las nuevas orquestas. Todavía al día de hoy la mera mención del *Miami* evoca memorias musicales entre los senegaleses (Mamadou Badiane, comunicación personal, febrero 2007).

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

que fueron de las primeras grabaciones de la *Star Band*³⁶ y donde es evidente la influencia afrocubana son *Bolero kunta*³⁷, cantada por Cheikh M, y una versión del clásico *El manicero*³⁸, cantada por Laba Sosseh. El repertorio de la *Star Band* hasta mediados de la década del setenta incluía versiones locales de sones clásicos y de canciones de *salsa*, especialmente de canciones popularizadas por Johnny Pacheco en la voz de Pete ‘El Conde’ Rodríguez, pero también grabó versiones de canciones interpretadas por Celia Cruz, Cortijo y su Combo, *La Dimensión Latina* y *El Gran Combo*, entre muchas otras³⁹. Una de las orquestas cubanas que más influencia directa han tenido en Senegal y en otros países africanos es la Aragón, la cual ha hecho muchas giras por África con frecuentes visitas a Senegal.

De la *Star Band* salió una constelación de otras bandas que fueron muy populares en Senegal. Entre ellas destacan la *Super Star Band*, dirigida por el saxofonista Nigeriano Dexter Johnson, y la *Number One de Dakar*, dirigida por el gran cantante y flautista Pape Serigne Seck. Todas esas orquestas, y muchas otras, continuaron incorporando a sus respectivos repertorios versiones locales de sones y de la naciente *salsa*⁴⁰.

³⁶ Aunque se han publicado buenos discos antológicos de música senegalesa no hay muchas grabaciones disponibles de la *Star Band* que sean de fácil acceso desde acá. La situación no es mejor en Senegal, según me cuenta el profesor y amigo Mamadou Badiane, que durante el verano pasado estuvo en su país e intentó comprar *cassettes* de la *Star Band* para mí. Después de muchos esfuerzos fue poco lo que pudo conseguir.

³⁷ Aunque la canción se titula “Bolero Kunta” es realmente un *son*. Vea el disco *Serie Sangomar, vol. 2*, Dakar Sound, DKS 017, 1999, pista 5.

³⁸ Una de las canciones cubanas que más han sido grabadas en todo el mundo es *El manicero*, compuesta por Moisés Simón y publicada por primera vez en el 1931 por la orquesta de *Don Aspiazu*, cantando el gran sonero Antonio Machín. Músicos africanos han grabado versiones de *El manicero* en casi todos los países de África occidental y central.

³⁹ Para una discografía de la *Star Band* puede consultar el portal <http://www.ne.jp/asahi/fbeat/africa/07-disco/07051.html>.

⁴⁰ Aunque en este artículo estoy reseñando música principalmente hecha desde Dakar, es importante tener en cuenta que en otras ciudades también se estaban dando procesos similares. Por ejemplo, en Saint Louis que fue donde comenzaron a organizarse las primeras orquestas modernas senegalesas durante la década

Desde fines de los años sesenta y comienzos de los setenta tanto los músicos congoleños como los senegaleses empezaron a experimentar con otros estilos musicales. En el Congo surgieron bandas de músicos jóvenes que iban a cambiar el sonido de la *rumba congoleña*. En esos años ya se había consolidado en el poder la dictadura de Mobuto Sese Seko, y el país, llamado Zaire, lograba un poco de estabilidad. En Kinshasa se vivía una intensa vida nocturna donde la música era protagonista⁴¹. Uno de los grupos más importantes fue *Zaïko Langa Langa* fundado por un grupo de jóvenes estudiantes en 1969⁴². La música de *Zaïko Langa Langa* estableció pautas con su eliminación de los instrumentos de viento, el protagonismo de tres guitarras eléctricas y de una batería⁴³. Las guitarras eléctricas ya no emulaban tanto a los fraseos del *son* o de la *salsa* y usaban con más insistencia fraseos calcados de los *likembes*⁴⁴. Durante la década del ochenta se profundizó una terrible crisis económica en Zaire que obligó a muchos músicos a emigrar y gran parte de la música congoleña comenzó a hacerse desde Abidján (Costa de Marfil) y desde París. En 1981 y en 1982 el sello disquero *Mango Records* publicó en el mercado

del 50, Thioub, Ibrahima y Benga, Ndiouga A., op. cit., pp. 251-217. Para ejemplos de orquestas establecidas en Thiès puede escuchar el disco *Meanwhile in Thiès*, Dakar Sound, DKS 020, 2002.

⁴¹ Vívidos detalles del ambiente musical y cultural en general de Kinshasa son narrados por Manu Dibango en su autobiografía, Dibango, Manu (en colaboración con Danielle Rouard), *Three Kilos of Coffee: an autobiography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 23-28.

⁴² En ese grupo comenzaron sus carreras profesionales muchos de los grandes nombres de la música congoleña que cobraron notoriedad desde los años ochenta como Papa Wemba y Koffi Olomide, entre otros. Otros grupos juveniles que se alejaban un poco del sonido del *son* y de la *salsa* fueron *Thu Zahina*, *Swede Swede*, *Vévé*, *Orchestra Bella Bella* y *Viva la Música* de Papa Wemba (que tomó el nombre de la canción que grabó Ray Barreto), entre muchos otros.

⁴³ Ya para esa época los guitarristas congoleños eran maestros de tocar con las guitarras eléctricas a un mismo tiempo ritmos modernos y ritmos tradicionales. Las guitarras asumían roles de *likembes* y de tambores. Junto a la guitarra principal y a la de acompañamiento incorporaban otra guitarra intermedia que también improvisa y que ellos le llaman *mid-solo*. Por su parte, la batería asumió el ritmo de la *clave* mientras que el *hi hat* hacía figuras rítmicas de tambores del folclore congoleño.

⁴⁴ Una pieza emblemática de los primeros años de *Zaïko Langa Langa* donde se puede apreciar claramente esa emulación de los *likembes* es *Zaïko Balawukidi*, que se puede escuchar en el disco *Zaire-Ghana*, Retroafric, RETRO 5CD, grabado en el 1976 en Ghana.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

internacional dos discos titulados *Sound D'Afrique*, volumen 1 y volumen 2. Esos discos incluyen selecciones musicales de varios países africanos, pero la música es principalmente congoleña. Esa colección, aunque no incluía lo mejor de la música congoleña, fue fundamental para despertar la curiosidad en muchos oyentes fuera del circuito comercial africano o francés. En el segundo volumen de esa colección está la canción *Dede Priscilla* de Lea Lignanzi de la República Centroafricana que Juan Luis Guerra convirtió en *A pedir su mano*. Luego, en su disco *Fogaraté*, Juan Luis Guerra colaboró con el guitarrista Diblo Dibala de Zaire, quien es uno de los virtuosos de la guitarra eléctrica moderna congoleña⁴⁵.

Por su parte, en Senegal desde fines de los años sesenta, las orquestas de músicaailable urbana empezaron a fusionar la música afrocubana con las propias tradiciones musicales de Senegal y de Gambia. Muchas de ellas comenzaron a grabar con más frecuencia canciones en *wolof* y en otros idiomas de Senegal, aunque continuaban grabando canciones en español. Una de esas canciones que fue grabada por la *Star Band* de Dakar a comienzos de los setenta se titula *Chéri Coco* y la cantaba en *wolof* Pape Djibi Bâ. *Chéri Coco* comienza como un bolero y casi al final se convierte en una canción más folklóricamente *wolof*⁴⁶. Además de cantar principalmente en *wolof* en el estilo de los *griots*, los grupos musicales también comenzaron a incorporar tambores africanos como el pequeño, pero poderoso, tambor parlante llamado *tama*⁴⁷ y la batería de tambores

⁴⁵ La canción *Fogaraté*, por ejemplo, que gozó de mucha popularidad, es una versión de la canción *Amour et souvenir* que Diblo Dibala había grabado con su orquesta *Loketo*, vea el disco *Diblo with Loketo, Super Soukous*, Shanachie, SH 64016, 1989.

⁴⁶ Vea el disco antológico *100% Pure Double Concentré*, Dakar Sound, DKS 006, 1996, pista 2.

⁴⁷ El *tama* es un tambor que habla... convida a la gente a bailar. Juega un rol importante en bodas, ceremonias de circuncisión, en bautismo y en muchas otras ceremonias y festividades wolof. Es especialmente popular entre las mujeres. Así que su mera presencia en una orquesta ya era un poderoso

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

*sabar*⁴⁸. En las primeras grabaciones en que se toca, el *tama* sonaba bastante tímido como se puede notar en la canción *Medoune Xule*, que grabó Pape Serigne Seck con la *Orchestre Number One de Dakar* en algún momento entre el 1972 y el 1975⁴⁹.

La orquesta *Baobab*⁵⁰ fue una de las protagonistas en ese periodo de transición. En los primeros años de la década del setenta el cantante estrella de la *Baobab* era el *griot wolof* llamado Abdoulaye Laye M'Boup⁵¹. Laye M'Boup fue el primer cantante en incorporar toda la profundidad y grandeza de las canciones tradicionales de los *wolof* a una orquestación moderna, vinculando de esa manera la nueva música que se estaba creando con las más profundas raíces de la cultura *wolof*⁵². Pero la *Baobab* nunca abandonó al

signo de identidad. Sin embargo, los músicos senegaleses no sólo incorporaron el *tama* y otros tambores, sino que además comenzaron a utilizar instrumentos occidentales como las guitarras eléctricas o teclados para imitar y conversar con el *tama*. Un ejemplo buenísimo de esto último es la canción *Dialore Bourdalee* cantada por Mamadou Alassane Sow (Doudou Sow), vea el disco *No. 2 de No. 1*, Dakar Sound, DKS 019, 2000, pista 8.

⁴⁸ Los tambores *sabar* son una batería de hasta diez tambores, cada uno con su nombre y con un rol específico.

⁴⁹ Aunque el título es en *wolof*, la letra es en español y habla sobre la cogida de camarones en Varadero. En el último segmento, en una especie de coda, la orquesta abandona casi por completo lo afrocubano y el tambor *tama* pasa a primer plano, vea el disco *No. 1 de No. 1*, Dakar Sound, DKS 010, 1996, pista 2. Otros ejemplos se pueden apreciar en el disco *No. 2 de No. 1*, especialmente la canción *Worpe Sanawle*, pista 3, grabada alrededor de 1976 e interpretada por Mamadou Alassane Sow junto a la *Orchestre Number One*.

⁵⁰ La *Baobab* se creó para ser la orquesta residente de un club nocturno de Dakar llamado *El Baobab* que recién se fundaba en el 1970. El club estaba decorado con la intención de producir la sensación de que se estaba dentro del tronco de un *baobab*. Eventualmente la orquesta se independizó del club *El Baobab*, pero mantiene el nombre hasta nuestros días.

⁵¹ Lamentablemente Laye M'Boup tuvo una muerte prematura en un accidente automovilístico en 1974, pero todavía su memoria es reverenciada en Senegal.

⁵² Algunas de las extraordinarias grabaciones de Laye M'Boup se pueden escuchar en el disco *Baobab-N'Wolof*, Dakar Sound, DKS 014, 1998. Merece especial mención la canción titulada *Lat Dior*, pista 3, que es un canto épico de elogio, a la manera de los *griots*, a Lat Dior. Éste fue el último rey del estado de Kayor en la región noreste de lo que hoy es Senegal. Lat Dior se convirtió en rey de Kayor en 1862 y opuso una tenaz resistencia a la penetración francesa en la región, especialmente a la construcción del tren entre St. Louis y Dakar, que él consideraba punta de lanza de la invasión francesa. Murió en combate contra los franceses en 1886.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

son ni a la *salsa*⁵³ y es considerada como pionera y continuadora de la *salsa senegalesa*⁵⁴.

El género musical que marcó una separación tajante con las influencias afrocubanas es el *mbalax*. El *mbalax* comenzó a cristalizar a mediados de los setenta y se convirtió en uno de los géneros más distintivos de Senegal. El músico que asumió el *mbalax* de forma más radical y quien lo bautizó fue Youssou N'Dour. N'Dour comenzó su carrera musical en la *Star Band* siendo un adolescente, pero en 1979, junto al cantante El Hadji Faye, fundó la *Etoile de Dakar*. Esa banda tuvo tres años de vida que marcaron indeleblemente la música popular senegalesa y fue protagonista en establecer el *mbalax* en el gusto del público⁵⁵.

Desde fines de los noventa, se está dando un resurgir en Senegal de la *salsa*, llamada ahora *salsa mbalax*. Algunos de sus exponentes son Pape Fall, Nicolas Menheim y otros grupos de menos importancia como la *Super Cayor de Dakar*. En 1992 el exitoso productor africano Ibrahima Sylla organizó en Nueva York la banda *Africando*. En su

⁵³ Es importante insistir en que los músicos senegaleses emulaban la *salsa*, pero no la copiaban. En sus versiones senegalesas los arreglos de *salsa* permiten mucha más libertad a los instrumentistas que lo que permiten los arreglos de la *salsa* producida desde Nueva York o Puerto Rico. Un ejemplo es la canción *Junto a un cañaveral*, grabada por Nicolas Menheim con la *Orchestre Number One, No. III de No. I: reminiscin' in tempo, african dance floor classics*, Popular African Music, PAM ADE 307, 2004, pista 1.

⁵⁴ Luego de la muerte de Laye M'Boup los cantantes Balla Sidibé y Rudis Gomis incorporaron a la *Baobab* influencias de los *jola* y de los *mandinka* de la región de Casamance al sur de Senegal y de Guinea-Bissau, fusionándola con *son* y con *guajira*. Por su parte, el cantante Medoune Diallo, *fulani*, era el encargado de las canciones más *salsosas* de la orquesta.

⁵⁵ Sin embargo, en las primeras grabaciones de la *Etoile de Dakar* se incluían piezas con influencia afrocubana, aunque la base rítmica era un poco distinta a la caribeña. Dos de aquellas canciones grabadas en 1979 que todavía tenían esa presencia latina son *Tú Verás* cantada en español y que es un poturrí de sones con referencias que llegan incluso hasta la canción *Los Carreteros*, de Rafael Hernández, y *Mane Kouma Khol*, cantada en *wolof*, que fue una de las primeras composiciones de Youssou. Vea los discos *Etoile de Dakar, volúmenes 1-4*, publicados entre 1993 y 1998 por Stern's Music. Para una biografía de Youssou N'Dour y un análisis de su carrera musical vea Durán, Lucy, "Key to N'Dour: roots of the Senegalese star", *Popular Music* vol. 8, num. 3, 1989, pp. 275-284.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

primer disco, titulado *Trovador*, la orquesta *Africando* juntó músicos latinos⁵⁶ con Pape Serigne Seck, Medoune Diallo y Nicolas Menheim, quienes son tres cantantes que se habían destacado como intérpretes de la *salsa senegalesa*⁵⁷.

También algunos músicos congoleños han comenzado a publicar grabaciones donde regresan a la *rumba congoleña*. En 1986 se organizó en Kinshasa la *Rumbanella Band*. En 2002 grabó un disco titulado *El Congo Brazza-Kin* donde retoma el sonido clásico de la *rumba congoleña*.⁵⁸ Por su parte, el gran pionero de la *rumba congoleña*, Wendo Kolosoyi, ha vivido un resurgir de su carrera musical y ha vuelto a los estudios de grabación. El disco que marcó el retorno de Wendo se titula *Marie-Louise*, en referencia a su primer éxito musical, y salió al mercado en 1999. En 2002 publicó otro disco titulado *Amba*⁵⁹. Gracias a esas grabaciones, Wendo ha vuelto a influir en la música popular congoleña como lo había hecho hace casi sesenta años. Otro síntoma de ese resurgir de la *rumba congoleña* en su vertiente más clásica es la formación del grupo *Kékélé*, que está compuesto por veteranos de la música congoleña. Desde el año 2001 hasta el presente *Kékélé* ha publicado tres discos y ha hecho giras por todo el mundo.

⁵⁶ Entre los músicos latinos estaban Adalberto Santiago, Yayo el Indio, Ronnie Baró, Bomberito Zarzuela, Mario Rivera, Papo Pepín y Oscar Hernández.

⁵⁷ El arreglista de todos los números es el flautista maliense Boncana Maïga, quien fue el fundador en 1965 de la famosa charanga *Las Maravillas de Malí*. Hasta el momento *Africando* ha producido seis discos y varias antologías que han sido muy populares en Senegal y que han traído la *salsa senegalesa* al mercado latino.

⁵⁸ Además de piezas interpretadas por la *Rumbanella Band*, ese disco también incluye grabaciones de Wendo Kolosoyi y su orquesta *Victoria Bakoko Miziki* y del virtuoso intérprete de los *likembes* Antoine Moundanda, *El Congo Brazzakin*, Marabi Productions, 46805.2, 2003.

⁵⁹ *Marie Louise*, Label Blue, LBLC 2561, 1999; *Amba*, Marabi Productions, DK041 46 801-2, 2002. En 1992 Wendo grabó el disco *Nani Akolela Wendo?*, Sowarex, 1993, con motivo del documental *Tango Ya Ba Wendo* que se transmitió en la televisión de la República Democrática del Congo.

Influencias del son y de la salsa en el Congo y en Senegal, Montes-Pizarro.

Este breve recuento de algunos intercambios entre dos tradiciones imprescindibles de la música popular caribeña, como son el *son* y la *salsa*, y dos tradiciones de música popular africana, ilustra cómo la imagen de raíz es inadecuada para describir la historia de las culturas de ascendencia africana que se han desarrollado alrededor del Atlántico durante más de quinientos años. Las influencias mutuas entre África y el Nuevo Mundo no es cuestión sólo de raíces comunes ni exclusivamente del pasado. Ha sido una comunicación viva y constante aunque no siempre seamos concientes de ella⁶⁰.

Ficha bibliográfica:

[2008] Montes-Pizarro, Errol. *Influencia del son y de la salsa en el Congo y en Senegal*, Memorias del II Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe: “El son y la salsa en la identidad del Caribe”, celebrado en el Centro León, en Santiago de los Caballeros, República Dominicana en abril de 2007.

⁶⁰ Para otras perspectivas sobre esas conexiones vea Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993. Un libro, inspirado en el trabajo de Gilroy, donde se estudian otros aspectos musicales de la diáspora africana alrededor del Atlántico es Monson, Ingrid (ed.), *The African Diaspora: a musical perspective*, New York, Routledge, 2003.