

La canción fetiche de macumba “Xangó” de Heitor Villa-Lobos como producto cultural de la migración forzada de africanos a Brasil

The Macumba Fetish Song “Xangó” by Heitor Villa-Lobos as a Cultural Product of the Forced Migration of Africans to Brazil

*Samuel Caleb Chávez Acuña^a, Solanye Caignet Lima^b
Laura Gemma Flores García^c, Leonardo Santoyo Alonso^d*

Abstract:

This article is the result of documentary research aimed at identifying the cultural and musical connections between Heitor Villa-Lobos's fetish macumba song "Xangó." The work is set in the context of the forced immigration of African slaves to Brazil, their transfer, and their cultural contributions to the religion and music of that country. We will review how the main rituals of the orisha cult—specifically, Xangó—became a source of inspiration for Heitor Villa-Lobos's compositional style. In this article, we present a musical and aesthetic analysis of the work "Xangó," highlighting its African musical and religious elements, particularly the use of the piano as a percussion instrument similar to the drum. We will assume that Heitor Villa-Lobos's fetish macumba song "Xangó" is—within Latin American art—a historical document that fuses the cultural elements brought to the Americas by the African people. This song provides the basic elements for achieving a sound concept for both the piano and the vocals, from a neo-primitivist character that achieves a unique aesthetic experience as a mestizo cultural object.

Keywords:

Heitor Villa-Lobos, slavery, migration, rhythm, macumba.

Resumen:

El presente artículo es el resultado de una investigación documental que tiene por objeto identificar los vínculos culturales y musicales de la canción fetiche de macumba “Xangó” de Heitor Villa-Lobos. La obra se inscribe en el contexto de la inmigración forzada de esclavos africanos llevados al Brasil, su traslado y sus aportaciones culturales a la religión y a la música de ese país. Revisaremos cómo los principales rituales del culto a los orishas - en específico a Xangó - se convirtieron en fuente de inspiración para el estilo compositivo de Heitor Villa-Lobos. En esta entrega presentamos un análisis musical y estético de la obra “Xangó,” destacando los elementos musicales y religiosos africanos donde sobresale el uso del piano como instrumento de percusión asimilado al tambor. Partiremos de que la canción fetiche de Macumba “Xangó” de Heitor Villa-Lobos es - dentro del arte latinoamericano - un documento histórico que fusiona los elementos culturales aportados a América por el pueblo africano. Esta canción proporciona los elementos básicos para lograr un concepto sonoro tanto del piano como de la parte vocal, desde un carácter neoprimitivista que logra una experiencia estética sui géneris como un objeto cultural mestizo.

Palabras Clave:

Heitor Villa-Lobos, esclavitud, migración, ritmo, macumba.

^a Autor de Correspondencia, Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas | CAC-UAZ-172 | Zacatecas-Zacatecas | México, <https://orcid.org/0000-0001-8489-6155>, Email: calebchavez@uaz.edu.mx

^b Autora, Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas | CAC-UAZ-172 | Zacatecas-Zacatecas | México, <https://orcid.org/0000-0002-5559-2088>, Email: solanyecl@uaz.edu.mx

^c Autora, Unidad Académica de Docencia Superior de la Universidad Autónoma de Zacatecas | CAC-UAZ-172 | Zacatecas-Zacatecas | México, <https://orcid.org/0000-0002-7405-4883>, Email: flores_gemma@uaz.edu.mx

^d Autor, Unidad Académica de Arqueología de la Universidad Autónoma de Zacatecas | CAC-UAZ-172 | Zacatecas-Zacatecas | México, <https://orcid.org/0000-0003-1111-6036>, Email: leonardosantoyo@uaz.edu.mx

Fecha de recepción: 29/08/2025, Fecha de aceptación: 30/09/2025, Fecha de publicación: 05/01/2026

DOI: <https://doi.org/10.29057/ia.v14i27.15593>



Introducción

Puede ser que el comercio de esclavos africanos destinados a trabajar de manera forzada en las distintas industrias durante la época colonial en América haya sido uno de los períodos más violentos en la historia de los Derechos Humanos. Asimismo, el impacto cultural, tanto en las regiones africanas donde ocurría el cautiverio, como en los lugares de destino de los esclavizados, fue altamente considerable. En ese sentido: “la empresa esclavista, basada en la apropiación de seres humanos a través de la violencia más cruel [...] actúa como una muela deshumanizadora y desculturadora de una eficacia incomparable” (Ribeiro, 1999, p. 101).

En la época actual, las investigaciones del campo de las ciencias sociales y las humanidades han resaltado la importancia de la cultura africana y su legado en la cultura mestiza. En el campo de la música ocurre lo mismo y es que, del folklore traído a América por estos esclavos, sus ritmos africanos se encuentran enraizados en la música popular y académica. La principal característica del primitivismo musical es “la acentuación del ritmo sincopado que se reconoce como proveniente de las músicas africanas. Ésta será precisamente una -entre otras- de las más evidentes tendencias de la música de comienzos del siglo XX” (Garramuño, 2007).

Además del campo de la música, la influencia africana tocó las fibras más sensibles del Nuevo Mundo: “la religión es válida por lo que aporta a la cohesión y la continuidad sociales” (Evans-Pichard, 1991, p. 84); por eso los descendientes de pueblo yoruba conservaron, aún en su dispersión por América, una gran unidad a partir de sus creencias en el panteón orisha (Cabrera, 1989).

En este texto presentamos “Xangó, Canción Fetiche de Macumba” de Heitor Villa-Lobos como un testimonio fiel de los procesos de incorporación cultural africana en las tradiciones mestizas brasileñas, tanto religiosas como musicales.

Desarrollo

1.1. Esclavitud en Brasil

La llegada de esclavos africanos a Brasil se remonta al siglo XVIII, y resulta importante a partir del año 1716 cuando se autorizó el primer embarque de esclavos negros a Brasil desde Benguela, como consecuencia de un aumento en la demanda de mano de obra barata para trabajar en la minería desarrollada en Minas Gerais (Pinho, 2011, pp. 30-31). Para nuestra investigación este dato es importante debido a que los procesos de esclavización de personas del interior de África hacia el Puerto de Benguela y de allí a Brasil son la causa de la entrada de la religión yoruba y sus ritos a Brasil.

Las guerras entre tribus africanas contribuyeron a la venta de esclavos y para mediados del siglo XIX se habían acabado, debido a la esclavitud, numerosas tribus cercanas a Benguela. Los procesos de esclavización llegaron hasta el centro del continente Africano, pudiendo ser las personas reducidas a esclavitud mediante el pago de tributos, penas judiciales, secuestros, castigos y redadas (Pinho, 2011, pp. 156-157).

El total de africanos forzados a emigrar a América fue de entre 10 y 15 millones hacia el siglo XVII. A Brasil llegaron cerca de 6,000 esclavos por año durante la primera mitad de ese periodo y en los siguientes cincuenta años la cifra escaló a 9,000. La cantidad de migrantes forzados a ese país continuó aumentando, pues en la década de 1820 llegaron anualmente 52,000 esclavos que provenían en un 70% de las regiones Costa de Oro y la región Congo-angoleña. En menor medida de Biafra, Benín y Senegambia. Durante las décadas de 1820 a 1840 el puerto de Mozambique abasteció cerca de 12,000 esclavos por año a Brasil, y al acabarse la trata destacaron como zonas abastecedoras Bifara, África centro-occidental y África Oriental que tributaba un 10% de los migrantes forzados (Klein, 2013, pp. 151-165).

Hasta 1769 la trata de esclavos africanos fue monopolizada por la corona portuguesa; sin embargo más tarde esa actividad se abrió a particulares. Estos podrían formar caravanas, mientras que los funcionarios de la corona tenían prohibido involucrarse en el comercio de esclavos (Pinho, 2011, pp. 191-192).

A finales del siglo XVIII la economía de Brasil se cimentó en la producción y exportación de azúcar, desplazando así a la explotación minera. Solamente en Pernambuco había - hacia 1850 - 145,000 esclavos; cantidad que fue disminuyendo debido a la manumisión o liberación de personas, reduciendo la cantidad en 1880, a 40,000. En Rio de Janeiro, hacia 1850, había de 35,000 a 40,000 esclavos trabajando en la producción azucarera. En Sao Paulo, durante los años de 1820, la producción azucarera y de aguardiente significó la ocupación de 12,000 esclavos (Klein, 2013, pp. 130-133).

En 1831, la producción de café en Brasil desplazó a la del azúcar. Hacia 1840 la producción de aquel era de 100,000 toneladas anuales, destacando en este sector las haciendas de Vassouras, que fueron fundadas en el decenio de 1820 y lograron agrupar entre 400,000 y 500,000 cafetos atendidos por esclavos. Para 1870 Río de Janeiro fue la zona productora más importante de café en la que se empleaban entre 100,000 y 129,000 esclavos. A finales de 1870 había 245,000 africanos trabajando en la producción de este producto (Klein, 2013, pp. 134-139).

1.2. Las aportaciones de la cultura africana en el Nuevo Mundo

Entre las aportaciones culturales de los esclavos africanos al Nuevo Mundo destacó la creación de conjuntos musicales adheridos a las familias a las que pertenecían (Storni, 1987, p. 26). La música y la religión eran una expresión conjunta que ellos infundieron en su campo de acción pues: "es a través de la práctica continua de la religión que el negro conserva un sentido profundo de comunidad" (Moreno, 1977, p. 115). Tanto en la Santería como en el Candomblé encontramos un punto de partida común, resultado de la migración forzada de esclavos africanos a Brasil y Cuba; y aunque en ambos territorios la religión africana sufrió modificaciones en particular, permaneció como eje de ambas el componente yoruba, es decir, el culto a los orishas, que en ambas naciones se fusionó con el catolicismo.

En Brasil se desarrolló el candomblé, religión compleja

formada por las creencias de los esclavos procedentes de diversos territorios de África, concretamente de las tribus lucumí, queto, iyesá, yeje y bantú. Esta variante de la religión africana se caracteriza por tener un panteón bien estratificado y por la relación personal entre el orisha y el individuo, creencias fundadas en el aché, que es la fuerza que llena de energía todo lo existente (Hernández, 2008, pp. 143-144).

"El candomblé utiliza la palabra, la música y la danza para enaltecer el vínculo que tienen los ancestros que se encuentran al otro lado del océano en África" (Dorsey, 2006, p. 134). El Changó hace alusión al rito inspirado en la cultura Nagó y es practicado por varias tribus brasileñas, siendo conocido de diferentes formas. De acuerdo a la región en que se practica, se le denomina Macumba en Río de Janeiro, Candomblé en Bahía, Changó en Pernambuco, Canjeré en Minas Gerais y Batuque de Santa Bárbara en Pará (Gomes de Andrade, 2023).

Los orishas predominantes en el Candomblé - que es un Culto de Posesión - son Lemanjá, Xangó y Oggún. El primer centro de Candomblé organizado data de 1830 y se estableció en la ciudad de Salvador, Brasil. Fue fundado por tres esclavas africanas (Klein, 2006, p. 2).

1.2.1. La figura de Xangó (Changó)

En el Candomblé, Xangó es el rey de los Orishas, hijo de Obatalá y Yemanjá, y definido como señor de las tormentas, los rayos y los truenos. Es responsable de la administración, el poder y la justicia. Su día votivo es el miércoles y su fiesta el 30 de septiembre; se representa con un meteorito y sus símbolos son la lanza y el hacha de doble filo. Corresponde a los santos católicos: San Jerónimo, Santa Bárbara, San Antonio y San Juan Bautista. Se le representa como un joven fuerte, ágil y sensual que embriaga a los devotos a través de la danza (Gomes de Andrade, 2023), es el dios del trueno y la fertilidad, sus rayos abaten a los injustos y provoca celos por medio del poder de su pene, se alimenta de legumbres verdes, plátanos, arroz, ñame, cigarros y vino, entre otras

cosas. Es un gran comelón y tiene muchas amantes a las que llama a señas desde la cima de la gran palma (Cabrera, 1989, p. 282). También se le representa como un carnero (Dorsey, 2006, p. 36).

El espíritu de Changó está presente en toda manifestación de cólera, justicia, castigo e indignación, así como en los combates, las polémicas, tempestades y en la violencia. Los africanos invocan a Changó para que, procediendo en justicia, tuerza la acción de los que malévolamente se dirigen contra él (Martin, 1930, pp. 52-53).

Los rituales de Xangó siguen la tradición religiosa de los Ewe-Fon (Jeje) y de los Yoruba (Nagó), pueblos de la Costa de Mina en el Golfo de Guinea, que consagran su creencia a seres subordinados a un creador, descendientes de una familia mitológica y organizada en panteones. Los cantos de alabanza a Xangó son rápidos, el acompañamiento musical es tocado con una matraca que se llama xereré y con instrumentos de percusión que acompañan la danza de corte guerrero mientras se incita al Santo gritando "¡Ôkê! ¡Ôkê!" (Gomes de Andrade, 2023).

Los toques de tambor y los cantos africanos están presentes durante la posesión, pues tienen como función traer a los orishas al mundo de los humanos, donde tienen la oportunidad de danzar. Los toques de tambor son variados, rápidos para los orishas jóvenes y lentos para los viejos. En el caso de Xangó, su toque o ritmo es el Alujá y es rapidísimo, resultando la coreografía más marcada y violenta, pues representa al orisha tirando piedras. En el acompañamiento del canto, la función del tambor es reproducir el sonido de las palabras que se cantan, por eso se crea la ilusión de que el tambor habla (Corrêa, 2014, pp. 159-176).

"En la danza [...] la personalidad del individuo se sujeta a la acción que sobre él ejerce la comunidad" (Evans-Pichard, 1991, p. 123), de esta manera, se invoca a Xangó para atraer sexualmente a la persona amada, para huir de la policía, para librarse de los enemigos, para tranquilizar a una persona, para reunir un matrimonio, para endulzar a un hombre o mujer. Entre los ingredientes para realizar estas obras se encuentran esperma de ballena, vino tinto, manzanas, quimbombós, gallos, mierdas de gato y de perro, jengibre, huevos, orina, sangre de menstruación, entre otros (Pérez, 2005, pp. 421-426).

1.2.2. Las danzas rituales

Durante la celebración de los ritos de influencia africana, el calor masculino se cataliza en el cuerpo de quienes tocan los tambores mientras que la receptividad y frescura femeninas se manifiesta en los bailarines poseídos. Las danzas, cuyos pasos son repetitivos e inducen al trance, son determinadas por el ritmo del tambor con el que se llama al orisha. Los danzantes bailan en sentido contrario a las manecillas del reloj para honrar a un orisha. En las ceremonias son habituales los sacrificios de animales y la oración se considera la forma de sacrificio más elevada (Dorsey, 2006, pp. 31, 41-42).

Tanto en los rituales de candomblé como en los de ubanda son comunes los ritos para los Caboclos, espíritus de los indígenas de Brasil. Entre las danzas de posesión del candomblé destaca la samba de teste, prueba impuesta por el orisha consistente en bailar sobre carbones encendidos o comer fuego (Dorsey, 2006, p. 144).

1.3. La recepción del folklore africano en las élites brasileñas

A finales del siglo XIX las élites brasileñas rehusaban considerar la herencia africana como parte de la tradición nacional brasileña pues asociaban estas traiciones con ideas de primitivismo salvaje y sensual en su carácter más negativo y como un peligro para la conformación de identidad nacional (Garramuño, 2007, pp. 51-52).

Gerard Béhague considera a la Canción Fetiche de Macumba "Xangó" como "una estilización muy romántica de música afrobrasileña religiosa de la región centro-sur de Brasil" (Béhague, 1982, p. 57). Esta romantización de la música brasileña de macumba puede obedecer al proceso de modernización que sufrió la música y la cultura africana en Brasil durante las primeras tres décadas del siglo XX, y que Florencia Garramuño explica al respecto de la

evolución de la samba en Brasil y el Tango en Argentina cuando afirma: “tango y samba [...] habrían ido sofisticándose y puliendo sus costados más primitivos, luego de ser sometidos a un proceso de limpieza y modernización” (Garramuño, p. 55).

1.3.1. La respuesta musical de Villa-Lobos

Para Gerard Béhague, el contacto de Heitor Villa-Lobos con el folklore musical africano fue más auténtico que el de compositores nacionalistas brasileños que le antecedieron y lo atribuye al periodo de juventud de Villa-Lobos, cuando se dedicaba a la interpretación de música urbana brasileña (Béhague, p. 56): “desde las Danzas Africanas en que su estilo cobró madurez, vemos esa preocupación rítmica acentuarse gradualmente en obras de todos los géneros” (Mariz, 1987, p. 84).

Como era natural, Villa-Lobos, en un acto de exaltación del folklore brasileño que en gran medida se integra por las tradiciones musicales de origen africano, incluyó en casi todas sus obras la síncopa brasileña, elemento que resulta común a distintos géneros musicales brasileños y que, como parte de la estética nacionalista cobra demasiada importancia.

Es destacable la presencia de la síncopa afrobrasileña en la producción musical de Heitor Villa-Lobos, la cual logra mediante la acentuación de los pulsos fuertes de cada compás sincopado, aunque también los ritmos afrobrasileños se consiguen mediante el empleo de figuras repetidas. Generalmente encontramos, en la obra de Villa-Lobos, las texturas polifónicas sincopadas, como recurso poli rítmico y presentándose a modo de elemento fundamental, evocando a la Macumba en algunas de sus obras, como ocurre en las Danzas Africanas (Orrego-Salas, 1965, pp. 38-42).

En cuanto a la melodía, las obras vocales de Heitor Villa-Lobos tienen su inspiración en dos formas de canción que se desarrollaron en Brasil. Por una parte la Cabocla, que se desarrolló en el nordeste de Brasil y - por otra - La Negra, que se cultivó en Bahía, Pernambuco, y otros territorios de asentamientos africanos (Orrego-Salas, 1965,

p. 44). En esta sección hablaremos de la segunda.

Para Orrego Salas “La Negra” tiene características muy especiales: se trata de una canción de corte rítmico riguroso, con simetría destruida por el uso de la síncopa, de carácter danzable, con ritmo binario y adaptadas naturalmente al sistema armónico europeo (Orrego-Salas, 1965, p. 45).

Los viajes de Heitor Villa-Lobos a Espíritu Santo, Bahía y Pernambuco lo familiarizaron con el folklore de esas regiones, donde las tradiciones musicales africanas tenían gran presencia. De estas observaciones anotaba cuidadosamente temas musicales que le interesaban. Su segunda ruta de viajes a los estados de Goiás, São Paulo, así como por el norte y nordeste de Brasil fortalecieron su conocimiento del folklore (Giro, pp. 32 y 33); como el propio Heitor Villa-Lobos lo declaró: es frecuente encontrar melodías inspiradas en motivos de canciones religiosas de macumba; tal es el caso del Credo de la Misa de San Sebastián (Giro, 1990, pp. 75-76).

1.3.2. Estructura musical de “Xangó”

“Xangó” pertenece a las Canciones Típicas Brasileras compuestas desde 1919, de carácter folklórico nacionalista, creadas a partir de melodías tradicionales y armonizadas por Heitor Villa-Lobos (Storni, 1987, p. 144). Se trata de una composición breve en compás de cuatro cuartos, dedicada a Elsie Houston, con una indicación de tempo animado, en la tonalidad de sol menor. Consta de diecinueve compases, repitiéndose la sección comprendida del compás uno al diecisiete y ejecutándose los compases dieciocho y diecinueve para concluir la pieza. Es la cuarta canción de esta serie de composiciones y es un canto religioso de macumba donde destaca el uso de “un motivo pentatónico y un efecto rítmico de hemiola, entre la línea vocal y el piano que imita un acompañamiento de tambores” (Giro, 1987, pp. 73 y 74).

El título completo de la canción es “Xangó, Canto fetiche de Makumba (do Brasil)”. La palabra feticismo “se originó en la portuguesa ‘feticio’, cosa hecha, preparada, y fue aplicada por los primeros navegantes portugueses a los

objetos e imágenes rituales, que pasaron a ser llamados ‘fetiche’” (Moreno, 1977, p. 118). Según la descripción del término usado en el título de la canción, la obra misma es un elemento sagrado del culto a los orishas y se le atribuye un poder. Parte de la belleza de esta obra radica en ese carácter místico que da su contexto ritual, siendo el propio título el principal vínculo con la religión africana, pues dedica la obra y su ejecución a la deidad de la que lleva su nombre.

El movimiento armónico que Villa-Lobos dio a esta obra es bastante tradicional, aportando como novedad la supresión de la tercera en la mayoría de los acordes. Tal recurso armónico inicia en el primer grado de sol menor, presentado sin tercera, de los compases uno al dos, repitiéndose la supresión de la tercera del tiempo uno del compás cuatro al segundo tiempo del compás siete, en los grados primero y cuarto; del primer tiempo del compás ocho al primer tiempo del compás once pasando por los grados segundo y primero; del tercer tiempo del compás doce al tercer tiempo del catorce, usando el primer grado y del compás catorce al segundo tiempo del compás quince, también en primer grado.



Figura 1. Acorde de primer grado con Supresión de la tercera en los compases uno y dos de “Xangó” de Heitor Villa-Lobos.

La presentación de acordes con tercera ocurre de manera esporádica y coloca a la obra en el ámbito tonal. Esto ocurre en los tiempos uno y dos del compás tres, en el acorde de primer grado; de los tiempos tres y cuatro del compás siete, tratándose de un acorde de sexto grado con

séptima; en los tiempos uno y dos del compás once, usando el primer grado; en los tiempos primero y segundo del compás doce usando el tercer grado; en los tiempos tercero y cuarto del compás catorce en primer grado; en los tiempos tercero y cuarto del compás quince, formándose un acorde de sexto grado con séptima; en los tiempos primero y segundo del compás dieciséis en un acorde de tercer grado con novena y durante los compases dieciocho y diecinueve completos, en primer grado.



Figura 2. Compases uno, dos y tres de “Xangó” de Heitor Villa-Lobos:

En el tercer compás se usa el acorde de primer grado sin supresión de la tercera.

Destacamos, a partir del análisis musical varios elementos que relacionamos con el toque a Xangó. En primer lugar, la aparición de acordes casi siempre sin tercera a lo largo de la obra, que hacen sonar al piano de forma parecida a un tambor; en segundo, la velocidad a la que se ejecuta la pieza, pues como ya mencionamos, el toque del alujá es de los más violentos de la religión de los orishas. En tercer lugar, el uso de la hemiola como ritmo africano por excelencia. En cuanto a los elementos de expresión encontramos que “La interacción dinámica, el sonido actuante, aparece en todo su contenido simbólico en fórmulas e invocaciones rituales y en los sonidos emitidos por los instrumentos rituales” (Moreno, 1977, p. 124), por lo que debemos distinguir entre los elementos musicales del canto y los del acompañamiento pianístico. Para el caso del acompañamiento, Villa-Lobos logró dar la impresión sonora de la ejecución de un tambor, representado por el piano, mediante la supresión de la tercera. La recreación del sonido del tambor se refuerza mediante las indicaciones dinámicas que siguen, de manera natural, el curso de los sonidos emitidos por instrumentos de

percusión, ejemplo de esto es el acorde de la mano derecha con el que inicia la pieza y que se extiende hasta el final del compás tres, empezando en forte con acento, para ir disminuyendo hasta llegar a piano.

El ritmo ejecutado por la mano izquierda es un motivo de dos tiempos, integrado por las siguientes figuras: corchea, semicorchea, semicorchea, corchea, corchea, semicorchea, semicorchea, corchea, corchea, corchea. Destaca la acentuación indicada por el compositor, recayendo en las corcheas primera, cuarta y séptima de cada compás, al respecto Orrego-Salas menciona: “[...] tal recurso no deja de ser corriente en la Samba Urbana, sobre todo cuando se subdividen los metros binarios de ocho pulsaciones en fracciones de 3 más 3 más 2 [...]” (Orrego-Salas, 1965, p. 40).

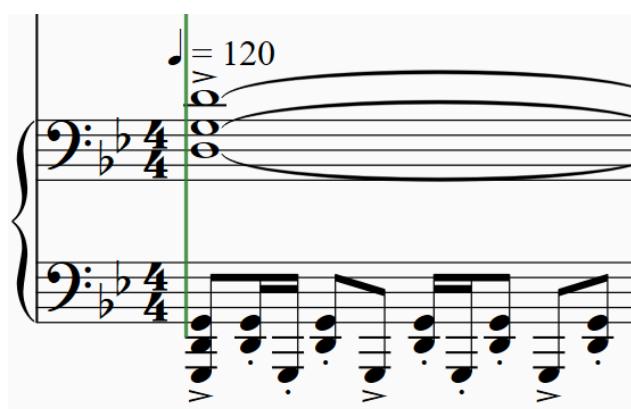


Figura 3. Acentuación típica de la Samba Urbana empleada en la mano izquierda del acompañamiento pianístico de “Xangó” de Heitor Villa-Lobos.

1.3.3. Ritmo y religión en el culto Yoruba de Xangó

La parte del canto proviene directamente del folklore afrobrasileño. Según Mario de Andrade la melodía empleada por Villa-Lobos en esta canción es un “encantamiento de origen africano proveniente de la macumba de Rio de Janeiro [...] Xangó es el dios del trueno entre los negros yorubas [...] Brasil se llenó de

yorubas durante la época de la esclavitud [...]” (De Andrade, 1928, p. 55). Para Moreno Fraga la Macumba es la denominación del culto afrobrasileño en Rio de Janeiro, Espíritu Santo y São Paulo; es una fusión de instituciones y ritos, donde Xangó es llamado San Juan Bautista (Moreno, 1977, pp. 286-287). En el texto de Mario de Andrade, aparece una partitura sin métrica, en la tonalidad de Do Mayor, cuya melodía es casi idéntica a la asentada por Villa-Lobos en “Xangó”. Mario de Andrade explica la métrica del canto folclórico: “la indicación rítmica que plasmé es exacta en la medida de lo posible. Tiene siempre un rubato eminentemente oral [...] que escapa a cualquier escritura métrica. También porque varía en el mismo cantor cada vez que entona el canto” (De Andrade, 1928, p. 56).



Figura 4. Primera frase del “Canto de Xangó” recabado por Mario de Andrade.

Villa Lobos, en cambio, concibió este canto en la tonalidad de sol menor y ajustó las irregularidades rítmicas propias de la tradición oral al compás de 4/4, mediante el empleo de la síncopa y de la subdivisión rítmica de la blanca en tresillos. La síncopa ocurre, en la parte del canto, en el compás dos, del primero al tercer tiempo; en el compás cuatro del primero al segundo tiempo y del tercer tiempo del compás cuatro hasta el final del compás cinco, así como en los compases seis y siete del tiempo dos al tres. En el compás ocho, del tiempo uno al tiempo tres del compás nueve. Los compases del diez al diecisésis son idénticos rítmicamente a los comprendidos entre el dos y el ocho. La conjunción entre el canto y el acompañamiento pianístico corresponde a la explotación polirítmica propia de la obra sinfónica de Villa-Lobos descrita por Orrego Salas “alcanzando un grado de complejidad que a no mediar una clara distribución de cada plano rítmico dentro de la paleta orquestal, el resultado podría ser caótico”

(Orrego-Salas, 1965, p. 39).

como para el público radica en la exposición a las formas más primitivas de arte musical.



Figura 5. Polirritmia en el compás cuatro de "Xangó" de Heitor Villa-Lobos.

Conclusiones

La canción fetiche de Macumba "Xangó" de Heitor Villa-Lobos es, dentro del arte latinoamericano un documento histórico, que fusiona los elementos culturales aportados a América por el pueblo africano traído bajo la figura de la esclavitud, tanto en lo que a religión como música se refiere.

El conocer parte de los rituales africanos del culto a Xangó proporciona a los intérpretes de esta canción los elementos básicos para lograr un concepto sonoro tanto del piano como de la parte vocal, que esté en estrecha vinculación con el carácter ritual de la obra; así mismo, para el espectador representa una verdadera oportunidad para exponerse a los ritmos africanos en su carácter neoprimitivista para lograr una experiencia estética muy súi géneris. De esta manera - a nivel simbólico - esta canción fetiche, da la impresión de ser tañida con un instrumento primitivo impedido de entonar alturas musicales.

Nos encontramos ante un objeto cultural mestizo, por lo que la experiencia estética, tanto para los ejecutantes

Referencias

- [1] Béhague, G. (1982). "Rasgos Afrobrasileños en obra nacionalistas escogidas de compositores brasileños del Siglo XX". Revista Musical Chilena, pp. 53-59.
- [2] Cabrera, L. (1989). El Monte, Editorial Letras Cubanas.
- [3] Corrêa, Norton F. (2014), «Tambores iorubá no Brasil.» África(s), pp. 159-176.
- [4] De Andrade, M. (1928). Ensaio sobre Musica Brasileira. São Paulo: I. Ciarato & Cia.
- [5] Dorsey, L. (2006). Vudú y paganismo afrocariéño. Lectorum.
- [6] Evans-Pichard, E.E. (1991). Las teorías de la religión primitiva. Siglo Veintiuno Editores
- [7] Garramuño, F. (2007). Modernidades primitivas: tango, samba y nación. FCE.
- [8] Giro, R. (1990). Heitor Villa-Lobos. Ediciones Unión.
- [9] Gomes de Andrade, M do C. (2023). Pesquisa escolar. <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/es/artigo/xango/> (último acceso: 20 de agosto de 2023).
- [10] Hernández, J L. (2008). «La santería y el candomblé: dos universos semejantes.» Encuentro de la cultura cubana, pp. 48-49.
- [11] Klein Caballero, F. (2006). «Quimbanda y umbanda. Cultos afrobrasileños en el Río de la Plata.» Gazeta de antropología, 2.
- [12] Klein, Hebert S. y Vinson III, Ben. (2013). La esclavitud en América Latina y el Caribe. El Colegio de México.
- [13] Mariz, V. (1987). Heitor Villa-Lobos. El nacionalismo musical brasileño. Siglo Veintiuno Editores.
- [14] Martin, J. (1930). Ecué changó y yemayá. Cultural S.A.
- [15] Moreno Fraga, M. (1977). África en América Latina. Siglo Veintiuno Editores.
- [16] Orrego-Salas, Juan A. (1965). «Heitor Villa-Lobos. Figura, Obra y Estilo.» Revista Musical Chilena, pp. 25-62.
- [17] Pérez Medina, T. (2005). La santería cubana: El camino de Osha, Ceremonias, ritos y secretos. Biblioteca Nueva.
- [18] Pinho Candido, M. (2011). Fronteras de esclavización. Esclavitud, comercio e identidad en Benguela 1780-1750. El Colegio de México.
- [19] Ribeiro, D. (1999). El Pueblo Brasileño. La formación y el sentido de Brasil. FCE.
- [20] Storni, E. (1987). Villa-Lobos. Espasa-Calpe.
- [21] Villa-Lobos, H. (1929). Canciones típicas brasileiras. Max Exchig.