

MÚSICA POR EL CARIBE

Helio Orovio



MÚSICA POR EL CARIBE

Helio Orovio



EDITORIAL ORIENTE, Santiago de Cuba, 1994

EDICIÓN: Ángela Hechavarría
DISEÑO: Deguis Fernández Tejeda
CORRECCIÓN: Ana Alicia Vázquez N.
COMPOSICIÓN: Virginia Pacheco L.

© Helio Orovio, 1990
© Sobre la presente edición:
Editorial Oriente, 1990

INSTITUTO CUBANO DEL LIBRO
EDITORIAL ORIENTE
J. Castillo Duany No. 356, Santiago de Cuba
ISBN 959-11-0058-2
ISBN España: 84-401-2131-8
Depósito Legal: M-40261-1994
Imprime: S.S.A.G., S.L. MADRID (España)

Tenían estas gentes una buena y gentil manera de memorar las cosas pasadas y antiguas, y esto era en sus cantares y bailes, que ellos llaman areíto, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando. Sus cantares son su libro o memorial que de gente en gente queda de los padres a los hijos y de los presentes a los venideros.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO

INTRODUCCIÓN

Este es el primer libro en que se presenta, orgánicamente, la música producida por los pueblos de la cuenca del Caribe, a lo largo de siglos. Semejante empresa, sin suficientes trabajos que la sustenten, resulta en realidad difícil, compleja. Me impulsó a emprenderla, aparte de mi natural vocación por las aventuras artísticas, la conciencia de la necesidad de llenar, de alguna manera, ese vacío. Lezama Lima, gran antillano, decía: "Sólo lo difícil es estimulante".

Realicé, inicialmente, una labor de búsqueda en libros consagrados a géneros y músicas de nuestros países caribeños. Más adelante, peiné cientos de artículos y ensayos aparecidos en revistas. En más de una carátula de disco tropecé, de pronto, con un dato importante. Más adelante, vino la obtención de información a través de amigos y colegas musicólogos de toda el área latinoamericana. Finalmente, la última palabra la dijeron las horas de audición y análisis —en vivo y en grabaciones— de la maravillosa música generada por los creadores e intérpretes de todo el Caribe.

El concepto espacial que apliqué fue considerar objeto de estudio las islas antillanas, así como las zonas costeras del continente que miran de cara al mare nostrum, donde confluyeron tres culturas básicas: la indocaribeña, la hispánica y la gama de origen africano. Claro que no se me escapan los puntos de contacto entre estas expresiones y las surgidas en otras regiones americanas, como Brasil, la península yucateca, Nueva Orleans... o sea lo que configuraría un Caribe extendido, pero he querido ceñirme al Caribe... Caribe.

Se recogen aquí las expresiones de la música popular, quedando fuera, por tanto, las manifestaciones de la música llamada culta y las puramente folklóricas, sin que esto signifique, por supuesto, una actitud desdeñosa hacia esas importantísimas esferas del arte musical. Sólo que resulta más coherente, aglutinante, orgánico, agrupar, con sentido de unidad, estas formas afines nacidas de la sensibilidad de nuestros pueblos. Los géneros que se incluyen

responden casi todos al compás binario, característico de las músicas afrocaribeñas, y son expresiones brotadas en las islas o en el litoral, con autores reconocidos, y en muchos casos instrumentaciones elaboradas, aunque tengan como fuente nutricia las especies puramente representativas del folklore. Músicas que, no obstante su carácter cantabile, tienen como principal función el baile. Y han sido objeto de una difusión mundial, tanto en los medios masivos como en grabaciones de tipo comercial.

El propósito de esta obra no es tanto el lograr una totalidad abarcadora de las aristas de estas músicas, con sentido de descubrimiento, de análisis concluyente, con sumo rigor musicológico, para lo cual hubiera sido necesaria una indagación in situ, una investigación de campo, sino ofrecer un panorama lo más completo posible de los géneros, su origen y desarrollo, principales cultores, y su vinculación entre sí y con la historia y sociedad de lo que Carpentier llamó "islas sonantes". Libro de divulgación, de información, de vulgarización de las, a veces demasiado desconocidas —y excelentes—, músicas del mediterráneo caribeño.

Como afirmó don Alejo Carpentier en el marco de Carifesta 79: "Dentro de la diversidad extraordinaria del Caribe hay un denominador común, que es la música [...] Estas músicas pueden diversificarse hasta el infinito conservando, sin embargo, un extraño aire de familia".

Ahora a recorrer, en una nao musical, la geografía de las islas, puertos y costas caribeñas.

H. O.

POR LAS RUTAS DEL CANTO

Un determinado conjunto de hechos culturales caracterizan al grupo de países que surgieron a expensas del mar Caribe, por lo que los criterios de definición de la región reducidos a demarcaciones geográficas no son suficientes para explicar el fenómeno socio-histórico de un hecho caribeño caracterizado como tal. Hay que tener en cuenta que los propios marcos geográficos han cambiado en cuanto los consideremos en sus funciones históricas. El mediterráneo caribeño sirvió de base para que unos hombres se movieran en pos de su asentamiento. Logrado éste, la geografía empezó a funcionar de acuerdo con los intereses a los cuales servían tierra y agua que se conquistaba —y por ello fueron descubiertas— para servir a su vez a otros intereses que convulsionaron a Europa. Es por esto que los criterios geográficos se han de configurar desde diferentes ópticas en cada momento de la historia, y siempre en interrelación con los fenómenos culturales, que son específicos, pero, a la vez, insertados dentro del otro proceso que llevó a la identificación cultural de América Latina: diversidad y sincretización que entran en la dinámica de desarrollo de la música caribeña, la cual parece que se unió más estrechamente al baile.

La imagen de un complejo proceso de sincretización permite comprender el cúmulo diverso de expresiones culturales creadas por el pueblo que se forjó en esta región caribeña.

Es cierto que las propias vicisitudes socio-históricas fueron diferenciando zonas más concretas dentro de los pueblos que se levantaban en dependencia del mar Caribe, resultando de ello una diferenciación en los niveles de desarrollo económico y social que así se configuraban desde esta parte del Nuevo Mundo, y sirvieron de escenario de luchas por la conformación económico-geográfica que surgía. Hoy, la diversidad económica, política y social se manifiesta en una nueva movilidad, buscando su identidad, al reclamar el hombre del pueblo sus derechos sobre esta geografía, y superar, con la lucha, las diferencias que lo hacían diverger, tanto

en su expansión horizontal como en las escalas verticales que trazó el colonialismo.

Los factores dinámicos que, por otra parte, han creado la unidad de lo caribeño, parten de las propias razones sociales que históricamente se produjeron en el Caribe, y esto dentro de la otra unidad que imponía el que respondiera —y sirviera de poderosa base— al desarrollo del sistema capitalista, cuyos inicios habían producido aquella grande empresa del Descubrimiento, que permitió usar el siglo XV como referencia en el decurso histórico.

La configuración geográfico-económica que en cada momento adquirirían esas zonas permite hoy distinguir una etapa inicial de mero asentamiento de una música ibérica, que se trasladaba y reproducía desde una peculiar cultura que aquí se hacía de dominación, pero que no pudo —no tenía por qué— desprenderse de sus raíces populares tradicionales que traía de Europa, y en estas tierras entremezclaba sus propias diversidades. Aquí se encontró con otra cultura dominada: la que traía el africano que el régimen esclavista que se creó para la América insertó, a veces en una estrecha conexión de interdependencia, entre la población colonizadora que se levantaba en el Caribe, con una particular estratificación social.

Complejos procesos de pérdida de elementos, de conservación de otros, de mezclas, de sustituciones, de oposiciones y convenciones se dieron del contacto de estas músicas originarias, contactos que se mantuvieron, a su vez, diversos y múltiples, en un sistema particular a la colonización que surgía en la América Latina.

Aquella música ibérica dejó una marca inconfundible para la música del Caribe, y junto a la música del africano constituyó un factor determinante para el desarrollo posterior de ciertas franjas o subzonas que fueron quedando como consecuencia del desarrollo desigual que producía el colonialismo. A la movilidad inicial, que primero depositó elementos populares ibéricos, heterogéneos, en los bolsones que quedaban geográficamente en el fondo del Caribe, y en una reducida franja costera de contactos, sucedió, al entrar Inglaterra —y Francia— en la lucha por el Caribe, un nuevo tipo de surcamiento de estos mares, la aparición de otras formas básicas de explotación de la tierra, y nuevas formas de asentamiento

poblacional, además de nuevas formas de contactos culturales. Así aparecieron diversos ciclos culturales que se hacían tradicionales para la región.

A esta movilidad demográfica, que revolvía hombres dentro del mar Caribe, siguió otra como resultado de la apertura que se operaba hacia zonas continentales, tanto por tierra como la que se proyectaba más allá de los estrechos que dejaba el arco antillano, para seguir ruta hacia el norte y hacia el sur, y ampliar los vínculos con Europa. A esto se unió un aceleramiento en la estratificación social clasista, al incrementarse una pequeña burguesía de colonos que a duras penas “ascendían”, y que pronto entraron en contradicción con las autoridades administrativas y con los intereses de otro sector de la pequeña burguesía, integrado por criollos, donde se contaba ya con algunos mestizos. Por otra parte, esclavos libertos, la descendencia y mestizaje de africanos, y dos importantes procesos socio-económicos: uno de ruralización y otro de urbanización, desembocaron, en el siglo XIX, para delinear más nítidamente algunos rasgos culturales, muy marcados en lo musical.

Así se explica la presencia de un ciclo del son y otro que deriva de la contradanza, aquél determinado por viejas raíces ibéricas —entroncadas con formas muy cercanas de cantos africanos—, y las influencias que venían, e iban de regreso, por las vías de expansión que encontró el Caribe, donde viejos bailes cortesanos, formas de piezas de cuadros, y timbres instrumentales concurrieron a integrar vetas de caracteres musicales muy definidos en lo que sería una imagen a manera de estratigrafía geológica.

En cuanto a los timbres, por un lado el de la cuerda pulsada, que desde la guitarra y la bandurria españolas han producido la extensa gama de tres, cuatro, tiple, laúd, bandola, seis, mejorana...; y por otro el de algunos instrumentos europeos: flauta, clarinete, alguno de la familia de los bugles, violín, piano —en algunos lugares las pequeñas arpas diatónicas—, se sometían a otras concepciones de lo sonoro que surgían en el Caribe, como consecuencia de complejos procesos de sincretización de la música de los africanos.

Los medios urbanos, los medios rurales, a medida que se distanciaban a lo largo del ochocientos, condicionaron expresiones cada vez más diferenciadas en la música popular tradicional de los países

del Caribe, sin perder los elementos sustanciales de comunicación originarios, lo que permite la unidad identificadora de la música que hoy se produce en el área caribeña.

Así, las expresiones más apegadas a las fuentes antecedentes, que se conservan como reservorios culturales, se mantienen como surtidores vivos de sus respectivos aportes, unos por amplios cauces, otros en formas más limitadas de participación en el vasto proceso de sincretización que conforma la música del Caribe.

A todo esto se unió una cancionística que se integró por múltiples y diversos aportes, a veces detectables sólo por inferencia. Una capacidad de canto se forjó a expensas de muy diversos factores. Desde la cancioncilla mariana, de un catolicismo popular que recorría, como viejo sedimento, algunos países europeos, hasta expresiones más elaboradas del arte de la canción. Esta cancionística del Caribe se nutrió, en gran medida, no de timbres instrumentales, sino de ciertos giros propios de la ejecución instrumental, posibilidades de ejecución de los instrumentos acompañantes que facilitaban modelos melódicos para el giro cantado. La cuerda pulsada impuso sus modelos melódicos arpegiados o por terceras, o las fórmulas melódicas por grados conjuntos o escalísticos que se tomaban de los instrumentos de viento, o los motivos en grupetto y bordaduras que sugerían los acompañamientos en instrumentos de teclado, modelos que llegaban también de Europa. Habría que llegar a la música popular actual para detectar, en la concepción melódica, la influencia de otros elementos instrumentales: los instrumentos de viento que enriquecieron los grupos instrumentales y la propia percusión.

La cancionística caribeña tuvo también modelos varios, como fueron las músicas que traían las corporaciones religiosas, que nunca fueron los modelos de la más elaborada polifonía española, o los de los grandes virginalistas ingleses, ni los que culminaron en los monumentales recursos palestrinianos. Se trató de una música que para las diferentes denominaciones religiosas que pasaban por el Caribe, o se quedaban, era de orden muy secundario, más fáciles y asequibles a una pompa considerablemente más reducida dadas las menores posibilidades y mayor pobreza de las iglesias de esta

parte del Nuevo Mundo, y para una grey menos entendida en las sutilezas de las grandes capillas europeas.

Otro modelo fue el de expresiones de la cancionística popular europea. Dos fueron los principales: la cancionística del occidente del Mediterráneo, especialmente la canción napolitana y la canción provenzal, y la canción popular que respondió a la Revolución Francesa. Algo pasó, por un momento, de las arias operísticas, y que se insertara en canciones que circularon por muy reducidos medios pequeños burgueses en algunos salones de las capitales caribeñas.

Sin embargo una expresión tierna, amorosa, con tonos de requiebro, surcó el Caribe, desde su extremo en Nueva Orleans, por las costas del Golfo de México, hasta las pequeñas islas que afinan el otro extremo de nuestro Mediterráneo: una canción que se centró en el biguine o se movió, sin denominar específicamente su género, y se quedó como eso mismo, como canción. En Cuba tuvo que ampararse muy luego en una amplia designación de trova, que aludió más a una actitud que a un género. Y como simple canción se le encuentra en todo el arco antillano, y en su borde inferior que cierra el Orinoco por la parte continental. Para esta cancionística caribeña bastó algún instrumento de cuerda pulsada: la guitarra fue el instrumento que pronto se hizo americano. Para el salón burgués se tuvieron los pianos de mesa, el arpa. Pero era una cancionística que también sirvió para tararear por la calle, para enamorar en serenatas, o canturrear mientras se hacían otras tareas.

Otra forma de canto estuvo presente en la música del Caribe, pero esta vez era compartiendo, dentro de un grupo instrumental, un plano tímbrico que entraba en la funcionalidad comunicativa de la música que se hacía en dependencia del baile. Era un aporte musical insertado por el africano en toda la América, y que encontró su punto de conversión en la música profana que, en medios urbanos, crearon los sectores de la clase dominada que fueron quedando como desprendimientos de las masas esclavas, y los sectores de población más blanca marginados por su grado de pobreza.

De esta manera, en el propio ciclo del son se tuvo una franja, de timbre vocal, que se superpuso a los planos tímbricos diferentes del

conjunto instrumental, y que fue eso: un plano tímbrico más. También en las expresiones derivadas de la contradanza, como las habaneras que circularon por estas tierras y llegaron a Europa, y en la múltiple expresión de géneros bailables que recurren a la voz cantada. Algunas veces repiten los modelos que brinda la canciónística tradicional caribeña, o acuden a los modelos que derivan de la música originaria de raíces africanas, cuya propia raigambre en nuestra historia le ha permitido desarrollarse ampliamente hasta un presente e incorporar los más diversos elementos de la música contemporánea. En su propia raigambre encuentra su fortaleza y su identificación.

La superposición de planos tímbricos, que constituyen sistemas expresivos independientes, es el gran aporte que el africano ha hecho al perfil definidor de la música de nuestra América, y que tuvo su principal centro de dispersión en lo que para todo el continente significó el Caribe. Y fue la percusión africana la que intervino para fijar culturalmente este principio constructivo de toda la música caribeña, y lo que, a su vez, permitió muy particulares cursos de desarrollo en los propios instrumentos que originariamente aportó el africano, y que hoy persisten vivos en sus propios campos de expresión. Por un lado, en el Caribe se han transformado muchos de aquellos instrumentos originarios, o han surgido otros nuevos repitiendo los mismos principios acústicos; por otro lado, en esta parte de América se han conservado otros instrumentos más apegados a sus modelos africanos. Hasta percutientes europeos se han modificado a la manera de aquellos otros.

Así se comprueba que los factores de unidad son más fuertes, por estar insertos en los propios pueblos, que los de diferenciación producidos por los intereses del colonialismo y acrecentados en sus fases últimas impuestas por el capitalismo mundial. Aun éstos, desde el momento que dejen de ser mercancía, y en la medida que los pueblos alcancen su total descolonización, se incorporarán, en legítima apropiación, a las formas de comunicación musical, al canto y al baile que persistirán en una nueva geografía del Caribe.

ARGELIERS LEÓN

LA BOMBA DE PUERTO RICO



A lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX fueron llevados miles de africanos a la isla de Puerto Rico, con el fin de laborar principalmente en las plantaciones y los ingenios azucareros. Los centros de cultivo y producción del azúcar se establecieron en las costas, y en ellos se sintetizaron los elementos culturales de las diferentes etnias procedentes de África occidental, mezclándose a los factores hispánicos.

En ese medio fue naciendo una expresión de canto, música, baile y pantomima, que con el tiempo devino vehículo comunicativo afropuertorriqueño. Tenía como eje sonoro un tambor llamado bomba, alrededor del cual se alzaba el canto y el baile. Ese percusivo dio nombre a un género musical caribeño que ha llegado hasta hoy: la *bomba*.

El sistema opresivo de la esclavitud dejaba muy poco margen para la realización del negro como ser humano. Largas y fatigosas faenas en los campos de plantación o en los trapiches del ingenio, condiciones de habitat inhumanas, trato cruel y ausencia casi total de distracciones. Sólo le quedaba como válvula de escape la celebración del Día de Reyes, y algunos domingos en que sonaba el tambor, y se levantaban los cantos de bomba.

Sirvió la música para cantar las penas, los sucesos, los sentimientos del hombre negro en el ámbito cotidiano que le imponía la realidad colonial. Y, más tarde, fue instrumento de cohesión y de lucha contra esa realidad infamante, y sus estrofas dieron cabida al afán de libertad.

Si en los primitivos cantos de bomba se usaron vocablos de raíz africana, con el tiempo estos se fueron articulando con voces castellanas, y fue surgiendo un nuevo lenguaje expresivo. Una antigua pieza sirve de ejemplo a esta fusión lingüística:

¡Ayá, bombé, quinombó!
¡Ohé, ohé, Mano Migué!
¡Ayayá, sagú, carú!
¡Ohé, ohé, quinombó!

Pero el idioma español, como signo de la cultura dominante, prevaleció. Y los cantos, en las voces de negros, mulatos y blancos,

se entonaron en la lengua de los esclavistas, para decir las desdichas de los esclavizados y oprimidos.

Los cantos son entonados por un vocalista, que comienza con un refrán breve, de melodía simple, sin complejidad, que es respondido luego por el coro, que casi siempre funciona al unísono, sin elaboración armónica. Se utilizan las tonalidades mayores. La estructura de las piezas es reiterativa, y tiene su basamento en la forma responso-rial, mediante el diálogo de solista y coro. Es muy importante la capacidad de improvisación del cantor.

Un hombre comienza el baile, moviéndose al compás del tambor. Aunque, especialmente a partir del siglo XIX, a veces lo inicia una pareja, que es seguida de inmediato por otros participantes. Los bailarores se mueven rítmicamente, con pasos hacia la izquierda y la derecha. Antiguamente, en el área del sureste se bailó en hileras, como reflejo de las danzas caribeñas de columnas.

Hay diferencias notables en el desarrollo histórico de la danza afropuertorriqueña en el noreste y el sureste de la isla. En el noreste se conocen pocas variantes, y sus manifestaciones responden más a las maneras de oriundez africana. Allí está la localidad de mayor presencia del ritmo: Loíza. En cambio, en el sureste han existido numerosas formas: *cuembé*, *mariandá*, *cucalambé*, *curiquinqué*, *guateque*, *bambulé*, *calindé*, *cunyá*, *grasimé*, *leró*, *sicá*, *candungué*, *mendé*, *holandés*, *mariangola*. Estas formas, debidas a las migraciones de esclavos que fueron a Puerto Rico durante el siglo XVIII, procedentes de las colonias francesas, inglesas, portuguesas y holandesas, muestran estilos distintos en los cantos, los bailes y los ritmos. Tienen como asiento las localidades de Ponce, Salinas, Guayama y Mayagüez. Un centro propulsor importante de la bomba es la población de Santurce. Actualmente, la interrelación entre las zonas norte y sur de la isla ha hecho desaparecer casi las diferencias, y el género se practica de manera uniforme en todas partes.

La bomba, que tuvo su origen en las zonas rurales durante el período de la esclavitud, a principios de la abolición del trabajo esclavo, en 1873, se desplazó a los suburbios urbanos. Es el momento en que empieza a penetrar en la capital, San Juan, especialmente entre los gremios de artesanos. A partir de entonces, sufre la

influencia de otras expresiones de procedencia europea, especialmente españolas. Lidia Milagros González, investigadora puertorriqueña, revela que los negros parejeros “bailaban bombas enfuncados en trajes blanquísimos de dril, y las negras sumergidas en inmensas y numerosas enaguas adornadas, alegaban que su nuevo código gestual estaba a la par en elegancia con el más aristocrático baile europeo, metáfora ésta de una muy ansiada y buscada igualdad social y racial”.

El instrumental primitivo de este género consiste en tres tambores llamados bomba, de forma cilíndrica, unimembranófonos, regularmente montados con piel de chivo. El tambor más pequeño emite un sonido agudo, y se le conoce como primo o subidor, hay un segundo tambor intermedio, y el tambor grande que es el principal, conocido como guiador. Intervienen también unos palitos, llamados *cuá*, que se percuten sobre un madero y que llevan la clave del ritmo. Antiguamente se usó la marímbula, heredera de la *sansa* africana, así como las maracas. Y, como muestra de la influencia hispánica, se tocó el tambor junto a la guitarra en manos del negro criollo.

Un factor básico en los bailes de bomba lo constituye la controversia, el diálogo que se establece entre el tambor mayor y los bailarines. Los danzantes, solos, en parejas o en grupos, responden a los llamados del repicador, que realiza improvisaciones infinitas. En este punto, como en otros aspectos, el género puertorriqueño tiene semejanza con la rumba cubana.

El elemento predominante en la bomba es el ritmo. No sólo en la improvisación y el constante desarrollo de células rítmicas, sino también en la combinación de todos estos, lo que llamamos *polirritmia*. Los ritmos son unidos entre sí por la línea constante llamada clave, tocada por los *cuá*, y el ritmo básico del tambor mayor. La polirritmia, junto a las melodías breves y sencillas, va a conformar esta música. (Centro de Estudios Puertorriqueños).

Entrado ya el siglo xx, la bomba fue penetrando, poco a poco, los salones de las clases medias, y más adelante, de la burguesía. Esto trajo como consecuencia un desarrollo en sus aspectos formales,

tanto en música — timbres, sonoridad, armonizaciones — , instrumental utilizado — trompetas, trombones, saxofones, contrabajo, piano y otros percusivos — , temas — asuntos amorosos, del medio urbano, satíricos, conflictos sociales — , como en el vestuario, que evolucionó desde un primigenio ropaje semidesnudo, como correspondía al mundo del barracón y el batey azucarero, hasta el traje típico, que en el hombre era pantalón y camisa de algodón o hilo inglés, blanco, y en la mujer también de tela blanca, con volantes a cuadros de tela de Irlanda, con la enagua cosida con lazos de cintas y encajes. Hoy, por supuesto, en salones y teatros se baila con otras vestimentas contemporáneas.

La bomba fue, indiscutiblemente, la antecesora de un género nacido de sus entrañas en los inicios del siglo actual: *la plena*. En el ritmo plenero se palpa la huella de la célula básica del módulo creado por los negros afroboricuas.

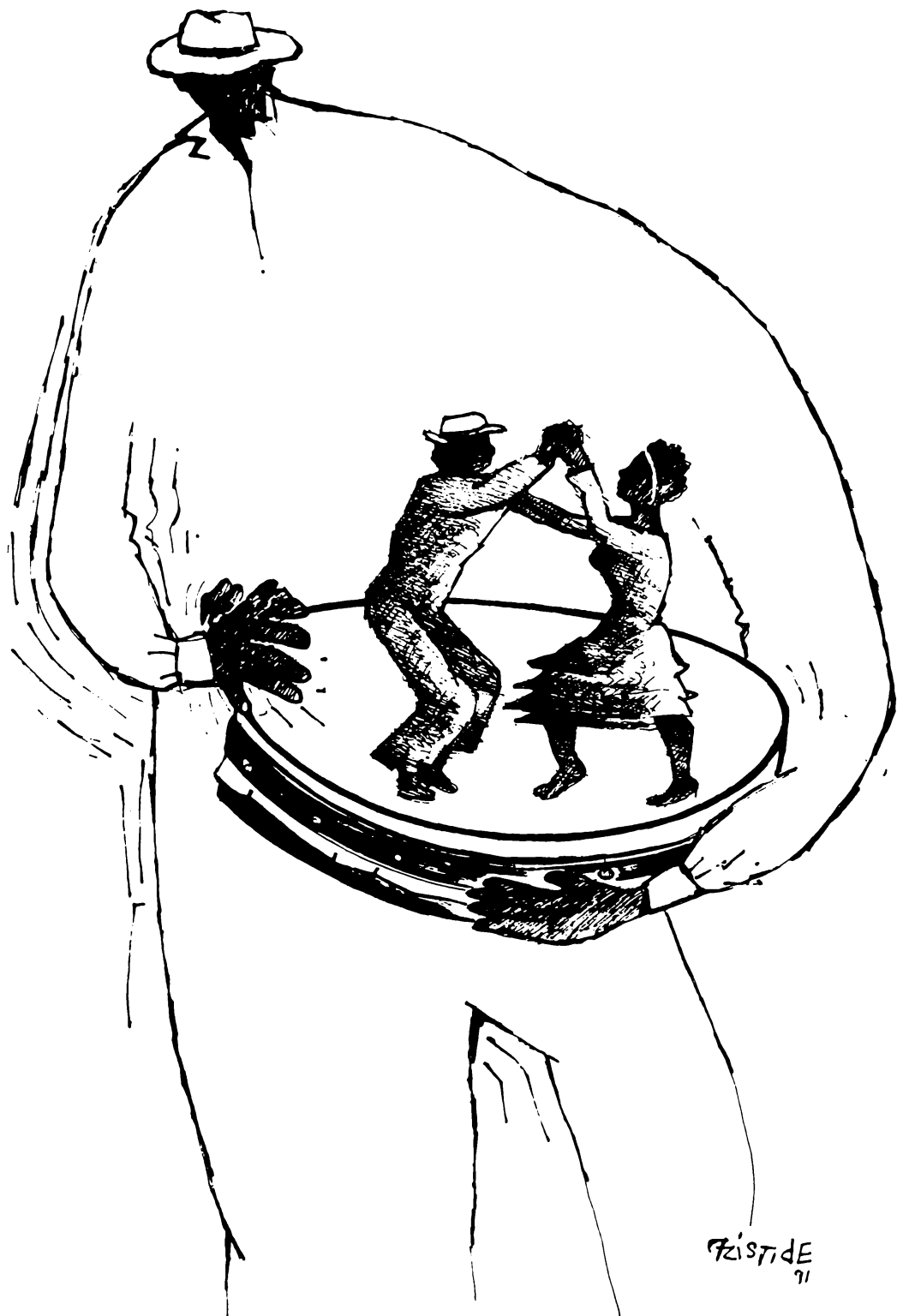
Durante la década del cincuenta, su impulso rítmico motivó la atención creadora y recreadora de compositores e intérpretes, que se inspiraron en sus cantos y toques para elaborar obras que, rápidamente, conquistaron el favor de públicos en el ámbito del Caribe, en toda Latinoamérica, y en los Estados Unidos. Mon Rivera, Rafael Cortijo con su combo, un intérprete del calibre de Ismael Rivera, comenzaron a difundir bombas, tanto en grabaciones discográficas, como en actuaciones en vivo ante públicos entusiastas. El contagioso ritmo de la poderosa música puertorriqueña llegó a diversas latitudes. Hoy, esta música continúa difundiéndose por intérpretes y orquestas populares, entre ellos Willie Colón, Eddie Palmieri... y se siguen componiendo obras, que cantan a la isla borinqueña, como la conocida bomba de Tite Curet:

*Yo puertorriqueño soy,
profesión esperanza,
contra mi hermano no,
contra ese yo no voy,
boricua sé que soy,
con honra y con amor...*

Es evidente la presencia de los ritmos de bomba en las expresiones de la música nombrada salsa, tanto en obras independientes como en mezclas de formas diversas.

Pero donde la bomba continúa sonando con más autenticidad es en las noches de Loíza, el pueblecito puertorriqueño en el que cada 25 de julio, fiesta de Santiago Apóstol, el tambor inmortal reclama su lugar bajo las estrellas.

LA PLENA PUERTORRIQUEÑA



FISTIDE
'71

Surgida a principios del siglo xx, la *plena* es la forma que mejor caracteriza a la música popular de Puerto Rico. Su nacimiento se ubica en la zona costera del sur de la isla, específicamente en las localidades de Ponce, Guayama, Salinas... Según Augusto Coen, compositor e investigador de la música puertorriqueña, las primeras plenas se tocaron en un lugar conocido como La Joya del Castillo, en Ponce. Allí se reunía un grupo de músicos populares integrado por Alfredo – que tocaba la armónica de boca –, Bernabé Aranzame, Tonito Laporte, y el guía, Joselino Oppenheimer, alias Bumbum, que dieron a conocer las primeras muestras del género. Los instrumentos iniciales eran la guitarra – o el *cuatro* –, el güiro, la pandereta y la armónica. Con el tiempo, se agregaron otras dos panderetas, de suerte que una principal – llamada requinto – realizaba improvisaciones mientras las otras mantenían una base rítmica constante. Luego, la armónica fue sustituida por el acordeón. La pandereta usada por los músicos boricuas era más bien un pandero, ya que se facturó incluso, en los inicios, con cajas de madera de empaquetar queso, de forma redonda, a las que se le montaba el cuero, preferentemente de chiva o chivo, que era estirado con candela; más tarde, se usaron frenos de vehículos automotrices que daban mejor sonido.

La plena es de forma binaria, y consta de una estrofa de dos períodos, con un interludio instrumental intercalado. Muestra la alternancia de solista y coro común a toda la expresión musical afroamericana. Mientras el guía vocal hace sus inspiraciones, el coro repite el motivo temático central, que responde al estilo del refranero. Habitualmente, las voces cantan al unísono, aunque a veces se mueven por terceras o sextas. El texto se estructura a la manera de la copla, con versos de seis y ocho sílabas; a veces se combinan de ocho y de diez. Las piezas de este género se componen tanto en modo mayor como en modo menor. Su melodía ondulante se expresa mediante frases breves, que hacen un contrapunto con el doble tiempo marcado por la sección rítmica, lo que origina un producto muy sincopado.

La gama temática abarca asuntos referidos a la vida cotidiana, especialmente del ámbito popular, en tono humorístico, satírico, burlón. Los sucesos políticos y los afanes sociales entran al mundo

plenero, que de vez en cuando toca aspectos de tipo histórico. Una de las plenas más antiguas narra la llegada de un nuevo obispo a la isla:

*Mamita llegó el obispo,
llegó el obispo de Roma,
Mamita si tú lo vieras
qué cosa linda, qué cosa mona.*

Abundan los ejemplos de obras que reflejan el medio popular, con toda su secuela de marginalismo:

*Cortaron a Elena,
cortaron a Elena,
cortaron a Elena
y se la llevaron pa'l hospital.*

Como abundan también las sátiras políticas, algunas de sentido antimperialista:

*Tintorera del mar,
tintorera del mar
que te comiste al americano
de la Guánica Central.*

Hay otras muestras tradicionales del género, como *¡Qué tabaco malo!*, *Temporal*, *Santa María*, *Cuando las mujeres quieren a los hombres*, *Submarino alemán*, *Dame un veneno que me acabe de matar*, *Juana Peña me llora*, *La ola marina...*

Paulatinamente, la plena se fue expandiendo por todo el país, tanto por los pueblos de campo como por los suburbios de las ciudades. En los años veinte, penetra el ritmo contagioso en San Juan, a través del populoso barrio de Puerta de Tierra, con sus variantes estilísticas de *plena montuna*, de movimientos rápidos, *plena a punta de clavo*, más lenta y *paso del cangrejo*, de movimientos danzarios pintorescos.

*La plena que yo conozco
no es de la China, ni es del Japón,
porque la plena que yo conozco
vino del barrio de San Antón.*

Indudablemente en la raíz del género hay una fusión de factores de origen africano con elementos de procedencia hispánica. El diálogo sonoro de la polifonía europea y la polirritmia africana, como ha sido dicho, es el basamento de esta música, tan expandida por toda Latinoamérica.

El origen del nombre parece remitirse a lo cálido y enervante de su ritmo. Según leyenda oral, transmitida a través del tiempo, en sus primeros momentos, en Ponce, se tocaba, cantaba y bailaba esta música vivaz y alegre, y entre los asistentes a una fiesta un exaltado gritó, en medio del júbilo colectivo: ¡Plena! El nuevo género boricua fue designado, desde entonces, con ese vocablo significativo.

La coreografía típica de la plena es sencilla. Los bailarines dan vueltas rápidas, mientras realizan figuras con ambos pies, casi todas improvisadas. Hay modalidades danzarias diferentes, que reciben nombres específicos.

Durante la década del veinte, el ritmo insular fue difundido en New York, y luego en otras ciudades de Estados Unidos. El principal embajador del ritmo antillano fue Manuel Jiménez, *Canario*, quien comenzó a cantar plenas, primero entre los puertorriqueños residentes en Norteamérica, después entre las comunidades latinas, y más tarde, a través del disco y el cine, entre el público estadounidense. Gracias a la labor difusora de Jiménez, el género se expandió por América Central y del sur, y por Europa. Las primeras grabaciones discográficas las realizó Canario, en 1927, para la compañía Víctor.

Han sido muchos los intérpretes notables de plena. No puede dejar de mencionarse al compositor y trompetista César Concepción, quien creó, al frente de su orquesta, el estilo moderno plenero. En 1947, Concepción introduce este género popular en el ámbito del salón. Joe Valle, fue un destacado cantor del contagioso modo. Una orquesta que divulgó mucho este ritmo fue la de Moncho Leña, al igual que la de Lito Peña y el grupo de Mario Hernández y sus Diablos.

Pero cuando de música borinqueña se habla, es obligado abrir un espacio destacado a Rafael Cortijo, quien al frente de su combo, y con Ismael Rivera como vocalista, llevaron la plena, al igual que otras expresiones caribeñas, al cenit interpretativo. Ismael Santiago ha brindado actuaciones memorables en esta línea, y agrupaciones del calibre del Gran Combo llevan el ritmo boricua a los más altos planos artísticos. El cantante, instrumentista y compositor Mon Rivera, hijo de Ramón Rivera, realizó un aporte interesante al incorporar una sección de trombones, mezclados con la percusión tradicional, a lo que llamó *trombanga*.

Autores representativos hay diversos. Uno de ellos es Francisco Cabrera; otro notabilísimo es Rafael Cepeda, creador del ya clásico *El bombón de Elena*; Margarita Rivera, con su *Máquina holandera*; Ismael Rivera, el gran cantor, que compuso, entre otros éxitos, *Ya llegó*; Tite Curet Alonso, y José Castillo, que en sus composiciones y arreglos fusionó, ya en los años setenta, la plena con el *jazz* y el *rock*.

Con el tiempo, esta forma musical de raíz folklórica fue complejizando su instrumental sonoro. Si ya en la década del veinte se incorporaba el sonido fuerte del tamborín, junto al clarinete, el saxofón, la trompeta, luego se fueron agregando el piano, las tumbadoras, el bongó, el cencerro, el trombón, el contrabajo; y se fueron popularizando nuevos números, que continuaron fieles a su carácter de crónica popular:

*En el palo de pana
vive Juana Morales,
la única mujer
que se ha comido
quince guarales.*

Resulta evidente que la plena, que ha acompañado los afanes del pueblo puertorriqueño a lo largo del siglo xx, herencia de las músicas afrohispanicas sedimentadas en el crisol de la isla, es espejo del ser boricua. Emparentada con otras expresiones del Caribe, como el *calypso* o el *sucu-sucu*, esa mezcla sabrosa de canto, ritmo y baile, contiene en sí toda la savia insular.

EL MERENGUE DOMINICANO



El *merengue* se ubica, genéricamente, dentro de las expresiones del folklore de origen afroamericano. Sus antecedentes se pierden en una amalgama de elementos de procedencia diversa. Se cita como fuente nutricia la danza cubana — *la habanera* —, especialmente del estilo llamado *upa*, así como la *calenda* antillana.

Es obvia la influencia de los factores de raíz africana en el aspecto rítmico—percusivo, mientras que en el baile está evidenciada la huella dancística caribeña; en lo melódico hay que remitirse, necesariamente, al cancionero hispánico.

El merengue nace en la región del Cibao. Surge en medio de la lucha por la independencia de Santo Domingo, y como reflejo de específicas condiciones socio—económicas. Rafael Vidal afirma que fue cantado y bailado, en 1844, en los campos de batalla donde el pueblo dominicano luchaba contra las tropas intervencionistas haitianas. Luego del combate de Talanquera, en que las fuerzas quisqueyanas lograron un contraataque victorioso, durante la noche, alrededor de las fogatas, los soldados celebraron el triunfo con un merengue, que satirizaba la actitud de Tomás Torres, un abanderado que había huido en medio del enfrentamiento:

*Tomá juyó con la bandera,
Tomá juyó de Talanquera;
si fuera yo, yo no juyera,
Tomá juyó con la bandera.*

Ya por 1850 el nuevo ritmo desplazaba de la preferencia de los sectores populares a la tumba, que se había establecido en la parte española de la isla como tumba dominicana, a diferencia de la característica en la otra porción insular, conocida como tumba francesa. El merengue es atacado violentamente por las clases “altas”, y la prensa se hace eco de esta campaña. Se le acusa de ser baile de “clases inferiores”, inmoral, vulgar, nocivo. En un poema, un vate se lamenta del destino a que ha sido sometida.

*La tumba, que hoy vive desterrada
por el torpe merengue aborrecible;*

*que en vil oscuridad yace olvidada,
llevando su destino atroz, horrible.*

Sin embargo la nueva música sincopada calaba cada vez más en el alma del pueblo, y entraba al repertorio no sólo de los pequeños conjuntos típicos, sino de las orquestas de baile, y los compositores se dedicaban a elaborar piezas con su ritmo vivaz y pegajoso. Los otros géneros eran suplantados por su fuerza coreográfica. Y en sus textos comenzó a cobrar vida el acontecer cotidiano, convirtiéndose en vehículo de las aspiraciones nacionales.

Juan Bautista Alfonseca (1810–1875) fue el primer compositor y director de orquesta que cultivó sostenidamente el merengue. Según Bernarda Jorge en *La música dominicana*, Federico Henríquez y Carvajal narra una fiesta popular en Baní, en 1862, donde “el *merengue* típico, con su ritmo onduloso, no faltó en el programa ejecutado por la orquesta de baile de Alfonseca; aún recuerdo una de sus composiciones, que se inicia con este pareado:

*Juana Aquilina va llorando
porque la llevan merengueando.”*

El conjunto típico de merengue era conformado, en sus primeros tiempos rurales, por un cuatro o por un tres, un güiro y una tambora. A partir de 1870 el acordeón, llegado de Europa, sustituye al criollo cuatro. Años más tarde se le adiciona un saxofón, y más adelante un bajo, que en las agrupaciones rústicas era representado por la marímbula. A este grupo se le conoce como *perico ripiao*.

El merengue, escrito en compás de dos por cuatro, se estructura en tres partes: introducción o paseo, copla cantada y jaleo. La introducción comúnmente la realizan instrumentos de viento o cuerda, la copla o quarteta, que posee característica narrativa — casi siempre jocosa o amorosa —, la canta un solista, y es lo que se llama propiamente merengue, y el jaleo, que se forma con cuatro compases en que se alternan tónica y dominante, repetidos muchas veces hasta el final.

En su aspecto coreográfico, el merengue muestra una notable rapidez de movimiento y transmite una fuerza innegable. Bernarda Jorge en *La música dominicana* cita a Boggs, quien describe así el baile:

Empieza la pareja bailando hacia la derecha, dando pasos de lado, más bien largos que cortos, y doblando un poco las rodillas al hacer el movimiento. Después de unos cuantos pasos se dan vueltas rápidas, primero hacia la derecha y luego hacia la izquierda, siempre con doblez de las rodillas. En esa forma, combinando pasos y vueltas se va por todo el salón de baile. La música indica cuándo se acelera y cuándo se baila más despacio. A los pasos básicos del merengue también se le agregan figuras: cuando los bailarines son expertos a veces ejecutan un baile bastante complicado. En una de las figuras el hombre hace que la mujer gire delante de él sosteniendo en alto la mano derecha de ella en la de él; en otra la hace girar una vuelta completa alrededor de él, y otras veces se separan y bailan uno delante de otro.

El nombre le viene al género por vía metafórica. Según Flérida Nolasco, musicóloga dominicana: “Se le llamó *merengue* quizás por decirlo dulce o por balanceo cortado, batido”. Hay variantes merengueras en Venezuela y Colombia; y en Puerto Rico desde el siglo pasado se difundió un baile de igual nombre. En la propia República Dominicana existen modalidades, como el *merengue juangomero*, brotado en la villa de Juan Gómez, que se considera uno de los estilos más auténticos, teniendo como antecedente la *mangulina*. Se dice que esta variante tiene punto de contacto con la *méringue* haitiana. Otra modalidad es el *merengue apambichao*, que posee un *tempo* más lento y algunas características propias en el ámbito rítmico.

Coopersmith, especialista en música dominicana, analiza la estructura básica del género y llega a la conclusión siguiente: “El elemento más característico del *merengue* es el empleo de una forma rítmica de dos compases, llevada por la tambora y el güiro, cuyos fuertes acentos tienen cierta cualidad propulsora que a su vez contrarresta la pausa que ocurre al final de cada frase melódica de cuatro compases. Esta fórmula rítmica aparece en muchas

variaciones...” Se podría agregar que una pieza merenguera consta, regularmente, de un núcleo de dieciséis compases, que se repiten, dando paso al estribillo. La fusión de culturas antecedentes se manifiesta con la presencia de lo indoamericano (güiro), lo negro (tambora) y lo europeo (acordeón). Los instrumentos de viento (trompetas, trombones, saxofones) van realizando el fraseo y llevando la línea melódico-armónica.

Han sido numerosos los talentos espontáneos que han creado dentro de este género, pero también diversos músicos calificados brindaron su aporte, comenzando por el pionero Juan Bautista Alfonseca, que desde mediados del siglo XIX compuso merengues popularísimos, entre ellos *La chupadera*, *Huye Marcos Rojas que te coge la pelota*, *¡Ay Cocó!*, *Boca canasta*, *El retozo de los viejos*. En 1918, Juan Francisco García compone el merengue *Ecos del Cibao*, donde, al decir de la musicóloga Bernarda Jorge, “establece pautas formales dentro del género, que retoma a partir de ese momento el camino de su difusión nacional”. El merengue va entrando “en sociedad” y en los salones de baile ciudadanos toma carta de residencia. Otro músico de formación académica que elaboró merengues, casi siempre para voz y piano, fue Julio Alberto Hernández, quien hizo indiscutibles aportes en la forma y la orquestación.

Un compositor que trabaja el género, de modo muy elaborado, es Rafael Ignacio, que cuenta entre sus merengues con *Camina obligao*, *Todas las mujeres tienen*, *Viejo Goyo*, *Dulce amor*, *Brisas del Ozama*, *Así es como se baila*, *El gallo*, *Candelita*, *Sabrosura*, *Quiéreme mi cielo*, *Mi negra*, *Macorís*, *El fanfarrón*. Al igual que Luis Rivera, Juan Espínola, Medardo Guzmán, Rafael Petitón, que han compuesto numerosos merengues dentro del estiloailable.

Entre los intérpretes vocales notables del ritmo dominicano hay que señalar, junto a otros que han aportado su modo personal en distintas etapas, a Joseíto Mateo, Alberto Beltrán, Juan Polanco, Antonio Morell, Goyo Rivas, Cuco Valoy, Rafael Solano, Johny Ventura, Víctor Víctor, Wilfrido Vargas; y entre las orquestas que han logrado renombre continental: Chapuseax y Damirón, Billo Frómota, Ángel Viloría, Félix del Rosario, y los grupos acompañantes de los vocalistas más destacados. Un músico dominicano que ha logrado

extraordinaria difusión en las últimas décadas es Johny Pacheco, que ha hecho aportes a la música caribeña, como instrumentista, arreglista y director, y es uno de los factores básicos del movimiento de la música salsa.

Nuevas figuras se abren en el ámbito merengüero. Si se menciona al cantante Sandy Reyes, o a Kolly Acosta, o a Dioni Fernández, Los vecinos, La familia de Andrés, al grupo 4:40, no se hace sino señalar algunos ejemplos dentro de la gama de exitosos renovadores. Juan Luis Guerra, director del 4:40, ha trabajado con las raíces populares dominicanas, mezclándolas con elementos contemporáneos, y ha obtenido estilos interesantes como el llamado *Guaverry*, tipo de merengue cantado en el inglés característico que hablan los descendientes de nativos de islas del Caribe anglófono, asentados en el este de República Dominicana. Otros creadores incorporan aspectos rítmicos de procedencia rockera, y así logran sonoridades modernas.

El baile nacional dominicano ha tenido una evolución a través del tiempo. Hoy no se toca por agrupaciones u orquestas del modo que lo hacían los grupos denominados *perico ripiao*. Ahora se incorporan los metales (trompetas, trombones), el piano, el bajo eléctrico, la batería; se estructura una cuerda de saxofones. Y la misma conformación de las piezas es diferente. Una primera parte se limita a la copla o cuarteta, que es el eje argumental, y le sigue la llamada jaleo. El ritmo es más rápido y mantiene una misma secuencia melódico-rítmica, de acuerdo con el texto.

El merengue ha tenido una extraordinaria difusión y popularidad en Cuba desde la década del cuarenta, al punto que se siente como algo criollo. Creadores cubanos han compuesto obras dentro de este género. Incluso se ha producido un tipo de merengue a lo cubano, mezclado con el sabor de la guaracha. La relación de buenos intérpretes del ritmo dominicano en Cuba es grande. Nada de esto resulta raro, ya que el ritmo quisqueyano se ubica dentro de un complejo caribeño donde figura, en primer plano, el son, aparte de que en la raíz del merengue se sitúa la danza cubana como elemento principal. Lo que se unió en los orígenes, gracias a la vecindad geográfica y cultural, ve surgir nueva mezcla en una etapa culminante.

LA MÉRINGUE DE HAÏTÍ



crude
91

Haití ocupa la región occidental de la isla que los conquistadores llamaron Hispaniola, y que sirve de asiento, en la parte oriental, a la República Dominicana. Su suelo, atravesado por cordilleras montañosas y ríos, posee una gran riqueza agrícola, aunque como resultado de la opresión colonial antes, y la explotación neocolonial después, el pueblo haitiano es uno de los más empobrecidos de América Latina.

En 1697 la corona española cedió a Francia, mediante el tratado de Ryswoc, el territorio que sería denominado Saint-Domingue. El régimen colonial francés sumió a los negros llegados en oleadas de África, a partir de 1517, en un régimen brutal, que fue el germen de sucesivas sublevaciones, hasta que, en 1804, fue proclamada la independencia del país, que asumió su primitivo nombre aborigen: Haití. Numerosos colonos franceses se vieron obligados a emigrar, por lo que la población quedó integrada, desde entonces, por un noventa por ciento de negros y un diez por ciento de mulatos. Esta característica en su conformación étnica tendría una importancia fundamental en el devenir socio-cultural de la nación.

La convivencia entre dominicanos y haitianos, durante cinco siglos, ha motivado una interacción en casi todos los órdenes. Por tanto, en el plano artístico, específicamente en el de la música popular, son diversos los cruzamientos, las interinfluencias. Al punto que resulta difícil, a veces, determinar con exactitud dónde, cuándo y cómo ha surgido una expresión musical. En el caso del merengue, la controversia alcanza ribetes agudísimos.

Hay más de un musicógrafo haitiano que afirma que la méringue tuvo su cuna en la zona occidental de la isla. Pero resulta que los estudiosos dominicanos aseveran lo contrario. Y parece que el acuerdo, en este asunto, es poco menos que imposible. Quizás sea aconsejable referirse a dos manifestaciones que, al margen de su parentesco, siguen caminos divergentes.

La *méringue* haitiana tiene como antecedente los *bambulás* afroantillanos, que bailaban los negros esclavos traídos de la costa occidental de África. El vodú, complejo religioso-cultural profundamente enraizado en el pueblo de Haití, sirvió de marco a sus cantos y toques originarios.

No puede obviarse, desde luego, el influjo de la *calenda*, con sus movimientos frenéticos y sensuales, herederos de los bailes congos. Pero posiblemente la danza caribeña que mayor presencia tiene en la estructura de la méringue es la *chica*, que afincada en la raíz bantú fue permeándose poco a poco de elementos típicamente haitianos. Fenómeno esencialmente secular, la *chica* se fue mezclando con las figuras coreográficas y los pasos de la contradanza francesa y el *minuet*, que interpretaban los negros y mulatos de la isla. Y de ahí deriva el *carabiné*, con su ritmo y baile contagioso, lleno de gracia, que ve nacer de su mano la arrasadora méringue.

Aún hay otras expresiones danzarias que influyen en el género, como el *paillete*, el *yambalou*, ciertos pasillos de *gragement*, por lo que resulta, indudablemente, el producto de una síntesis, de una fusión de formas. Téràmène Ménès, el notable músico haitiano, describe así la trayectoria del fenómeno: "Es muy probable que al danzar la *chica*, con influencia de la *polka*, de una manera más decente, los negros de Saint-Domingue terminaron por inventar el *carabiné*, dando nacimiento luego a la méringue, que se convirtió en nuestra danza nacional". El propio Ménès señala luego el parecido en la manera de bailar el *minuet* y el género haitiano.

El origen de la méringue se ubica en la etapa colonial. Aunque bajo otras denominaciones, su ritmo característico resonó en los combates por la independencia. Y ya en los primeros años del nuevo estado revolucionario, el pueblo la bailaba profusamente. Sin embargo, como ocurre a menudo con las manifestaciones culturales populares, no entró a los salones sino después de un proceso de asimilación lento. Paulatinamente, el sonido de la tambora, y los cantos representativos del ser y el sentir de los sectores humildes y marginados, fueron penetrando los estratos superiores en la escala social-económica.

El grupo instrumental meringuero, rudimentario al inicio, fue complejizándose, y al tambor se unió el clarinete, el saxofón y la armónica, junto a las autóctonas flautas de bambú.

La méringue se estructura en compás binario. Sus piezas típicas se componen de dos partes, que pueden ser de ocho o de dieciséis compases, indistintamente. Y se elaboran dentro de los modos

mayor y menor. Su ritmo de dos por cuatro tiene su base en el esquema percusivo del tambor.

En el aspecto rítmico este género posee un perfil de raíz africana. En el plano melódico intervienen factores provenientes del diálogo vocal afrohaitiano. Ciertos elementos de progenie francesa entran, muy permeados por lo afrocaribeño, en el renglón danzario.

Se ha conjeturado mucho acerca del origen del nombre de este género musical. Algunos estudiosos lo refieren al vocablo bantú *mouringue*, que sirve para designar una danza. Jean Desrives hace la descripción de la *mouringue*: “Las mujeres, asidas en ronda, se movían cadenciosamente sobre el ritmo de pequeños tambores, y cantaban una melodía sakalane a dos voces, lenta y triste [...] que terminaba de manera ardiente”.

Como ha resaltado el investigador e historiador haitiano, Jean Fouchard:

La *méringue* está integrada al ámbito social haitiano, tanto en su ritmo lento (*méringue de salón*) como movido (*méringue de carnaval*). Ha cantado nuestra vida popular, nuestras glorias, cataclismos, política, personajes... es una afirmación de nuestra característica, de nuestro temperamento, de la sangre que corre por nuestras venas, de nuestra raza, de nuestro clima, de nuestro mestizaje cultural.

La *méringue* refleja, en sus textos, toda la gama de asuntos del ámbito cotidiano en Haití. La inmediatez que salta en su temática es signo de que la mayor parte de sus composiciones han surgido casi al pulso de los acontecimientos, creadas espontáneamente, improvisadas ante la cercanía de una fiesta, de un evento popular. Existen, por supuesto, obras elaboradas por autores calificados, donde se hacen palpables los logros obtenidos mediante un riguroso trabajo artístico.

Hay diversos estilos de *méringues*. En su desarrollo histórico, el género, brotado – aunque quizás bajo otros nombres – durante los tiempos finales del período colonial, ha recibido distintas influencias, ha servido de fragua a mezclas sucesivas, y la dinámica social le ha

marcado en su devenir. Dos líneas generales se distinguen: una elegante, contenida, suave, en el norte; otra movida, agitada, viva, en el oeste.

Específicamente puede hablarse de cinco formas de méringue, fácilmente diferenciables.

1. *Méringue carabiné*. Es una danza rápida, que muestra el influjo de bailes afroantillanos como el bambulá y la chica, con sus figuras dinámicas, de estirpe gimnástica. Su ritmo es arrebatador. Es muy curioso su nacimiento, como lo narra Fouchard:

Durante la campaña del este, el emperador Jacques I recibe la noticia de que el adversario se rendía sin condiciones. Euphenie Daguille, que acompañaba al emperador, desbordante de júbilo, ensaya un paso de danza mientras entona un canto. Los oficiales presentes también danzan y todos los soldados —carabineros— siguen su ejemplo. El emperador también baila, y seducido por el nuevo ritmo lo bautiza como *carabinier*.

2. *Méringue congó*. Deriva de las danzas de origen bantú. Es la variante más adentrada en lo folklórico. En ella la percusión es preponderante, y suena con ritmo fuerte y constante. La coreografía es rica. Los bailarines se mueven, apoyados en la punta de los pies, con ímpetu, con sus brazos en cruz, siguiendo los giros de los tambores.

3. *Méringue rural*. Se baila y canta en las zonas campesinas. Es una de las variantes más típicas del género. Su ritmo es dinámico, y los danzantes se proyectan con sensualidad y vigor.

4. *Méringue carnavalesca*. Este tipo meringuero, que sirvió en su momento para celebrar las victorias militares del pueblo haitiano, tiene su centro básico en las festividades de carnaval. Se conoce también como *coudiaille*. Muy arraigado en la entraña popular. Tiene varias modalidades, llamadas *ibo*, *collé*, *petro* y *banda*. Existe un hilo enlazador entre esta variante carnavalesca y los cantos y bailes que se practican en las ceremonias de vodú.

5. *Méringue saloniere*. Se le remite a los bailes de salón, heredados de la cultura europea. Se emparenta con el *vals* y la *contradanza*. Es

de ritmo lento, y su baile es cadencioso. Ha sido cultivado por músicos profesionales, que tanto en la composición como en la ejecución utilizan las técnicas más sofisticadas. Por lo general, es bailado por los estratos socio-económicos más altos del ámbito haitiano.

Entre los compositores notables de méringues hay que mencionar, obligadamente, a Justin Elie, Ludovic Lamothe, Frank Lasigue, Occide Jeanty, Antalcidas Murat, Lumane Casimir, Téràmène Ménès, Lyncée Duroseau, Candió, Jacot Tol-Lôcôtoc, Rodolphe Legros, Guy Dorosier, Raoul Guillaume, Otello Bayard. Y la relación de creaciones que han logrado popularidad y trascendencia es larga. Basta mencionar *Mangé Marie*, *Panama'm tombé*, *Negués'ô*, *Caroline Acao*, de la etapa colonial, y *Ti-Mayotte*, *Zizipan*, *Sensation*, *Souvenance*, *Ti-Pioutt*, *Cécile*, *Natif natal*, *Les parents*, *Dodo Feinm*, *Map résond'ou*, *Patience ma fille*, *Ma coupé Lobié ou*, *La trompeuse*, *Maman mête'm deho*, *Pas pleuré mon enfant*, *Nous allons dodo chez la belle Victoire*, *Haití-Thomas ololoye*, *Mamam Nanothe*, *Mariage Solennel*, *Callebasse campé*, *Crème à la vainille...* Hay méringues históricos, amorosos, costumbristas, pero todos hacen vigente la estrofa de Murat:

*Méringues bien balanceados
que no se pueden oír sin bailarlos,
es una música sin rival,
es una música ideal.*

Con el desarrollo del género, fueron llegando nuevos intérpretes, como Nono Lamy, pianista destacado, Martha Jean-Claude, vocalista popularísima, Edner Guignard, Max Chancy, Issa Saieh, un autor del calibre de Michel Desgrottes, que le fueron insuflando nuevos aires a esta música ancestral del pueblo de Haití.

Una variante de la méringue es la llamada *compas-direct*, que tanta influencia ha ejercido en creadores e intérpretes contemporáneos en Haití y fuera de Haití, especialmente en toda el área de las Antillas francesas, con su cadencia contagiosa y su aliento original.

Volviendo un poco a la polémica acerca del origen del género, debe citarse el criterio de Jean Fouchard, estudioso de esta expresión popular. El escritor haitiano alega en favor de su tesis sobre el surgimiento de esta danza en la parte afrofrancesa, que "según los musicógrafos dominicanos, el merengue adquiere forma nacional en 1844, luego de haber asimilado durante veintidós años la influencia de los *carabinés* y *méringues* haitianos. Este año 1844 surge el *méringue-carabinier* conocido por *Caroline Acao*. Antes habían surgido otros... de ritmo 'entrecortado y batido'." La aseveración de Fouchard, aun en el caso de que no se suscriba, posee elementos de peso considerables, y que unidos a otras consideraciones de cariz musicológico inclinan algo la balanza a favor de un origen haitiano.

La méringue ha sido, y seguirá siendo por mucho tiempo, la manifestación más fiel del folklore y de la música de la isla. Y del mismo modo que sirvió al pueblo para expresar su rechazo a la invasión yanqui, en 1915, con la satírica pieza *Angé loco*, siempre que la opresión se ciña sobre la tierra de Toussaint habrá un canto que diga el espíritu de rebeldía del país que hizo la primera revolución en Latinoamérica.

En Cuba, la presencia de la música afrohaitiana data de los años iniciales del siglo XIX, cuando miles de emigrados, franceses y haitianos, se establecieron en la región oriental. El *Cocoyé*, que tanto se ha cantado y bailado en las calles cubanas, tiene mucho del impulso rítmico de la méringue de Haití.

EL BIGUINE MARTINIQUEÑO



EDIZIONE
91

La Martinica es la más meridional de las islas francófonas del Caribe. Fue descubierta el 15 de junio de 1502, en el cuarto viaje de Cristóbal Colón. En 1635 devino posesión francesa, lo que produjo el establecimiento de numerosos colonos procedentes de Francia, que se dedicaron a la explotación agrícola. Fueron llevados, entonces, miles de esclavos africanos que provenían de Guinea, Angola, Senegal, el Congo... y que fueron utilizados en el cultivo, corte y procesamiento de la caña de azúcar. También ha sido importante la producción de plátano y otros frutos menores. Aunque la trata terminó en 1789, no fue abolida la esclavitud hasta 1848.

Como consecuencia, los cantos y bailes de Martinica, muy emparentados con los de su vecina Guadalupe, muestran una fusión de culturas de raíz africana y francesa, pero transformados notoriamente en el trasplante a un nuevo medio.

El negro tuvo en sus expresiones musicales folklóricas un elemento fundamental que contribuyó a preservar sus raíces culturales. La danza coadyuvó a la conservación de la identidad y fue, al mismo tiempo, un factor de resistencia frente a la política de despojo y alienación impuesta por el sector dominante.

La *calenda*, al igual que la *chica* y el *bamboula*, constituye el antecedente más directo del *biguine*, que se impuso como el género musical representativo de la isla. Un viejo canto de esclavos exhortaba:

*Vamos a bailar la calenda,
antes que la calenda termine.
Cuando la libertad venga
ya no habrá más calenda.*

En todo el ámbito antillano se bailó la calenda. Labat, en su obra *Viajes a las islas de América*, París, 1722, describe el cuadro que observó en Martinica, donde se danzaba al ritmo de los tambores:

Los que bailan están dispuestos en dos filas, unos delante de los otros, los hombres a un lado y las mujeres a otro. Los que están cansados de bailar y los espectadores hacen un círculo en torno

de los danzantes y de los tambores. El más hábil canta una canción, que compone al instante, sobre el tema que juzga a propósito, cuyo refrán, cantado por todos los espectadores, es acompañado por grandes palmoteos. En cuanto a los danzarines, mantienen los brazos más o menos como los que danzan tocando castañuelas. Saltan, dan vuelta, se acercan a dos o tres pies unos de otros, retroceden al compás hasta que el sonido del tambor les avisa que deben juntarse, golpeándose los muslos unos contra otros, es decir los hombres contra las mujeres. Al verlos, parece que se golpean con los vientres, aunque sean los muslos los que soporten esos golpes. Al momento se retiran pirueteando, para recomenzar el mismo movimiento con gestos completamente lascivos tantas veces como el tambor dé la señal, lo que hace a menudo varias veces seguidas. De vez en cuando entrelazan los brazos y dan dos o tres vueltas siempre golpeándose los muslos...

El biguine, se ha afirmado, es la calenda afrancesada, o más bien criollizada. Su forma coreográfica tiene evidente semejanza con aquel antiguo baile de las Antillas. En el biguine los participantes se sitúan en dos hileras, y los que no bailan los rodean y llevan el ritmo con palmadas, mientras se mueven cadenciosamente. Las parejas de hombres y mujeres avanzan, retroceden y luego se separan, girando de la derecha a la izquierda, alzando los brazos. Más adelante se acercan, para volver a alejarse. Los bailarines hacen contorsiones, realizan cambios dinámicos en sus movimientos. Más tarde se abrazan, y giran frenéticamente. Las mujeres, en estado de posesión, agotadas, se dejan caer en los brazos de sus compañeros. Es innegable, como puede verse, la similitud entre esta expresión musical-danzaria y la folklórica calenda.

Antecedente, además, de este género martiniqueño, es la *laggia*, baile muy espectacular, pugilístico, que muestra el enfrentamiento violento entre dos bailarines, que pelean al impulso de los tambores. En el aspecto rítmico ambas manifestaciones se emparentan. Posee semejanza el biguine con los toques y bailes de la tumba francesa y la méringue, de Haití. Hay una mezcla de las formas básicas de la contradanza francesa con la percusión afroide.

El término biguine procede del verbo francés *embéguiner*, que significa literalmente encapillar, ponerse el capillo, y además infatuar. Por lo tanto hay que entender su uso en sentido figurado. *Béguine* devino biguine, posiblemente por la pronunciación inglesa, ya que los ingleses ocuparon la isla en 1794. “Sólo los conocedores de lengua créole pueden comprender el sentido múltiple de esta palabra, que encierra movimientos desordenados, gestos, poses canallas, giros convulsos”. (“El carnaval de Saint–Pierre” en *Mercure de France*, 1925).

Los cantos muestran mucha gracia antillana. En su forma folklórica consisten en un estribillo, donde alternan solista y coro. El coro repite una cantinela mientras el solista va haciendo comentarios alusivos en frases cortas. El acompañamiento se realizaba, en su fase inicial, mediante dos tambores, uno agudo y otro grave, que aportaban un toque fijo y floreos improvisados. Más tarde, a principios del siglo XX, el grupo acompañante lo integran un acordeón, dos tambores y el chachá, especie de sonajero. Con el tiempo, el canto del solista derivó hacia un período inicial donde expone el tema, en forma de coplas, que luego pasa al contrapunto de solista y coro, en un refrán con que concluye el asunto.

Un biguine famoso, en lengua créole, habla de un suceso de la vida cotidiana:

*Mamá la grev bare mwe
Monsieur Michel pa le bai de francs
Yo le brule yo beke
Yo fe indende bitation yo
Malgre tu sa yo fe yo
Monseiur Michel pa le bai de francs.*

La ciudad de Saint–Pierre, capital de Martinica, fue el centro germinador de este género musical caribeño. Poco a poco los cantos se expandieron por toda la isla, y pasaron a Guadalupe, también posesión francesa. En 1902, Saint–Pierre fue devastada por la erupción de un volcán. Pero los biguines sobrevivieron a la catástrofe. El carnaval fue, y sigue siendo, su medio por excelencia. Fiesta colectiva, popular, llena de colorido y riqueza, ha sido el ámbito natural en

el que ha volcado su imaginación creadora el hombre antillano. La sátira es un factor omnipresente en esta manifestación. En una forma que recuerda el *calypso* trinitario, el cantor – descendiente de los *griots* africanos – levanta en lengua créole su mensaje zumbón:

*Marie–Clemence léve en samedi bon matin
I dit la journée belle, mais au soue ke plus belle
Samedi de carnaval, moin caille “Palais Cristal”
Moin ké fé “Ciryque” oué, sa yo dit a pas vrai...*

El biguine hizo su entrada, ya en los años cuarenta, en los salones y en los cabarets. En el trasplante de la calle al círculo privado, exclusivo, tuvo efecto una transformación en la manera de bailar. Del baile colectivo se pasó al baile de parejas. Igualmente hubo variación en el formato instrumental. De los grupos folklóricos se saltó a la orquesta tipo *jazz band*. Comenzó a tocarse con piano, contrabajo, flauta, clarinete o saxofón, trombón, violín, y tambores. Música afroantillana permeada por elementos de prosapia europea. Sincretismo musical similar al *jazz* nacido en Nueva Orleans.

Ha habido intérpretes destacados de este género, como Ti Emile y su grupo, Group Folklorique Martiniquais, Loulou Boislaville (autor de *Chele et Belia*, y otras obras), Gaston Nuissier (autor de *Martinique trop belle*, entre otras), Ernest Léardée y más recientemente el grupo Kassav (casabe), radicado en París desde su fundación en 1981, integrado por músicos martiniqueños y guadalupanos, y el grupo Malavai, intérpretes de estilo *zouk*, que incorpora elementos del *calypso*, compas y funk.

Actualmente la creación de piezas en este ritmo tiende a sufrir innovaciones, tanto en los giros melódicos como en las concepciones armónicas. En el plano sonoro, se ha ido a la sustitución de las orquestas tipo *jazz band* por grupos pequeños, donde predomina la sonoridad del clarinete, y aún más, en los que se hace presente el uso de instrumentos electrónicos.

El biguine es una expresión del mundo cultural afrofrancoantillano. En él está la danza y el tambor llegados de África occidental, y el ritmo y la melodía venidos de Francia. La resonancia poética de sus

cantos ha trascendido como expresión del ser del habitante alucinado de estas islas. Aimée Cesaire, el gran poeta martiniqueño, ha podido decir:

*Aguacero
buen músico
al pie de un árbol desnudo
en medio de las armonías perdidas
al alcance de nuestras memorias*

.....
*Para mis danzas
mis danzas de negro malo
la danza rompe-argolla
la danza suelta-prisión
la danza es bello y bueno y legítimo ser negro.
Para mí
mis danzas y que salte el sol.*

EL CALYPSO



CRISTÓBAL
91

Las islas anglófonas del Caribe han sido ámbito de expansión natural de un género de música: el *calypso*, que aunque manteniendo su sello básico en cada una, ha adoptado maneras distintivas. Su ritmo cadencioso, su carácter humorístico, los temas graciosos, su impronta satírica, su libertad expresiva y el hálito improvisatorio, lo han hecho marco ideal para el canto del hombre común.

El *calypso* nace en la isla de Trinidad, última del arco antillano, a 15 kilómetros de la costa de Venezuela. Descubierta en 1498, por Cristóbal Colón, debe su nombre a la circunstancia de haber arribado el genovés a sus playas el día de la Santísima Trinidad. En 1797 fue invadida por los ingleses, que tomaron posesión oficial del territorio en 1802. Hubo también mucha inmigración francesa. Los primitivos pobladores, de raíz arauaca, fueron exterminados a partir de los inicios de la colonización. La isla sufrió, en un dilatado período, de un abandono casi total. Su conformación poblacional, como resultado de los avatares históricos, es muy compleja: 50 % de origen negroafricano, 35 % de origen hindú, 3 % de origen europeo, 2 % de origen asiático, y el resto árabe y sobre todo venezolano. En 1962, Trinidad – junto a Tobago – obtuvo su independencia de Inglaterra.

Alrededor de 1720 fueron llevados a la isla grupos procedentes de Guinea, Congo y Sudán con el fin de utilizarlos en las labores agrícolas. Fue este un factor esencial en el desarrollo de un folklore grandemente marcado por el perfil afroide, aunque amalgamado con otros elementos de prosapia hispánica, francesa e inglesa.

El carnaval de Puerto España, capital del país, ha sido el centro natural del *calypso*. Durante el siglo XVIII las fiestas de carnestolendas tuvieron un estilo europeo, pero más tarde los negros, especialmente luego de la abolición de la esclavitud, en 1838, le impusieron el sello de sus expresiones musicales y danzarias. Fue desde entonces marco expansivo de los negros libres, de las capas populares criollas y de los campesinos hispánicos. Canciones, acompañadas de un ritmo contagioso, llenaron las calles, comentando sucesos de actualidad, contando historias y deslizando críticas sociales, a la manera de los *griots* africanos. Los cantores trinitarios eran llamados *chantwells*, y eran formidables improvisadores, que entablaban competencias con sus rivales mediante ingeniosas *orations*.

Un antecedente del calypso es la *calenda* antillana. Y más aún el *camboulay*, surgido entre los negros de Trinidad, como remedo de la etapa de la esclavitud. Esta danza se inspira en la acción de apagar los incendios en los cañaverales, y de ahí su nombre que es una contracción de las palabras francesas *cannes brulées* (cañas quemadas). En las fiestas carnavalescas los negros salían en procesión, bailando y cantando, con antorchas en sus manos. Antiguamente, se entonaban los cantos en créole, mezcla de voces francesas, españolas y africanas, pero a fines del siglo XIX comenzaron a decirse en un inglés deformado por el habla popular.

El calypso se estructura sobre la base de elementos amalgamados de origen europeo –principalmente en lo melódico– y de raíz africana –preponderantemente en lo rítmico. Las piezas tienen ocho, doce o dieciséis compases, y se mueven acordalmente entre la tónica, dominante y subdominante. Hay dos tipos: las llamadas *single-tones*, de estrofas de cuatro versos, y las llamadas *double-tones*, de estrofas de ocho versos. Su forma es responsorial, con la conocida alternancia de solista y coro. El género muestra una notable polirritmia, como corresponde a las músicas afroamericanas, y lo improvisatorio le otorga su característica esencial. Ortiz Oderigo señala un aspecto interesante en esta música:

Sea porque la esclavitud no se extendió en Trinidad durante un lapso muy prolongado, porque no alcanzó los rigores infrahumanos que presencié en otras latitudes, o a causa de la influencia del espíritu francés, el calypso no posee el fondo de tristeza irremisible, el *pathos* trágico que se halla en la base del cancionero negro, sea éste de los Estados Unidos, las Indias occidentales o el Brasil. Las melodías acusan un carácter jovial, ligero, que contrasta con el acento de hondo pesar que trasuntan otros filones de la música afroamericana.

El nombre le viene del *kaito*, que significa “servir bien”. De aquí el término *kaiso*, usado para designar esta música, transformado luego en *kaliso*, y *kalipso*.

El conjunto acompañante primitivo consistía en un tambor y una serie de botellas, llenas con distintas cantidades de agua, que se

percutían con un par de cucharas; al curioso instrumento se le llamaba *bangee*. Más adelante se le incorporó un par de claves, nombradas *qua-qua*, el *chac-chac*, tipo de maraca, un percusivo hecho de caña de bambú, el cuatro —de origen venezolano—, y luego la guitarra, la flauta, el violín, el contrabajo.

Los cantores que lograron trascender, primeramente, como vehículos transmisores del calypso fueron los legendarios Norman Le Blanc y Forbes. Después de 1930, en que los cultores del género son difundidos por el disco y la radio, sobresalen los nombres (seudónimos) de Atila el Huno, el León Rugiente, el Dictador Poderoso, el Príncipe Negro, Lord Executor, Edward el Confesor, y sobre todo, de un granadiense radicado en Trinidad: Mighty Sparrow, cuyo nombre verdadero es Francisco Slinger.

El producto musical que surgió en la isla de Trinidad, y pasó inmediatamente a su vecina Tobago, se regó por el Caribe adquiriendo en cada lugar características diferentes. En Santa Lucía, donde resaltan figuras como Lucian Parrot; en Granada, que muestra vocalistas del calibre de Cecil Belfon; en Barbados, donde brillan intérpretes de la importancia de Llewellyn Drayton y Desmond Weekes (que cultivan el estilo *spouge*); y en Bahamas, Dominica, Saint Kitts, Jamaica... el ritmo sensual del calypso adquirió carta de ciudadanía. A partir de la década del cuarenta esta música antillana obtuvo mucha difusión en Estados Unidos, en Latinoamérica y en el continente europeo. Uno de los artistas de esta expansión fue el cantante norteamericano Harry Belafonte, quien con sus grabaciones de calypsos muy elaborados hizo viajar sus ricas melodías a través del disco, la radio, la televisión, el cine.

Este género caribeño por excelencia, de frases —literarias y melódicas— cortas, en tiempo de dos por cuatro, sincopado, de temática casi siempre alegre, jocosa, tiene evidente parecido con el mento jamaicano, al igual que con el samba brasileño.

Hay que dedicar una mención especialísima, cuando se trata de esta música, a las *steel bands*, brotadas a principio de los años cuarenta en Guyana y Trinidad, y diseminadas luego por las islas anglófonas del Caribe. Su antecedente está en los percusivos introducidos por los esclavos africanos en siglos anteriores. Perseguidos por las autoridades inglesas, que los consideraban un medio de

protesta y subversión, los tambores fueron sustituidos, en manos de la imaginación popular inderrotable, por latas, tamboras de gasolina, y todo tipo de sonajeros metálicos.

En 1940 ya los constructores y afinadores daban nacimiento a las orquestas llamadas *steel bands*. Utilizando latones de gasolina cortados en diversos tamaños, templados por el fuego, en un lento proceso, dándole consistencia diferente en cada zona de su superficie, se lograban notas musicales, afinándolos con ayuda de instrumentos convencionales. Los tambores metálicos se percuten con dos palitos revestidos de borracha.

La *steel band* se compone de varias familias sonoras o secciones, como bajos, cellos, violines, guitarras, y en la actualidad incorporan instrumentos como el vibráfono, el triángulo, la tumbadora, el bongó, el timbal, el cencerro.

El calypso mantiene su vigencia, y sigue cantando los temas cotidianos, con irreverencia y humor satírico. Y continúa siendo vehículo de protesta social, fiel a su camino histórico. Si en los años treinta un trovador como Atila el Huno expresaba con desenfado:

*Decir que estas canciones son sacrílegas,
obscenas y profanas
no es más que mentira y sucia ignominia.
Si el calypso es indecente
debo insistir en que lo son igualmente
Venus y Adonis, de Shakespeare,
los cuentos de Bocaccio
y el Cándido de Voltaire.*

Hoy, diversos autores e intérpretes llenan el mediterráneo caribeño de melodías y letras que reflejan, sobre su ritmo cadencioso, el ser del hombre de nuestras tierras.

Una variante del calypso, que se difundió a partir de la década del setenta, es el estilo soca, fusión de este género con la música *soul*. Afincado en Trinidad, se expandió por las restantes islas anglófonas, y tuvo entre sus más notables figuras a Lord Kitchener, Mighty Sparrow, Becket, Arrow, Mighty Gabby y otros.

EL REGGAE



CRISTOF
91

A principios de la década del setenta, un género de música popular jamaicana comenzaba a levantar vuelo. El *reggae* trascendía el marco de sus inicios en Kingston y ganaba cada vez más adeptos del brazo del disco, el filme, el concierto. Este fenómeno artístico era inseparable del movimiento *rastafari*, surgido, a partir de 1930, en Jamaica. Su antecedente estaba en la lucha por el rescate de los valores culturales negros — se proponía, incluso, un retorno a África — llevada a cabo por líderes como Marcus Garvey. La resistencia de los africanos, conducidos a la isla como fuerza de trabajo en las plantaciones, y de sus descendientes tenía una larga historia, expresada en decenas de alzamientos, en un cimarronaje tanto físico como cultural.

El rastafarismo se vincula a la figura del emperador etíope Ras Tafari, llamado luego Haile Selasie, titulado Rey de Reyes y Señor de Señores. Pero, en su contenido, trascendía su persona, ya que era inicialmente un movimiento anticolonialista y desmitificador, en cierto modo revolucionario. Los barrios marginales de Kingston, donde vivía la población más humilde, fueron su centro germinador.

El *reggae* tiene como antecedentes musicales expresiones afro-norteamericanas como el *rhythm and blues* y el *boogie-woogie* y, de modo principal, *el mento*, manifestación folklórica jamaicana que asimila aspectos derivados de la música africana, el calypso antillano y formas de procedencia hispánica asentadas en el Caribe. El origen del vocablo pudiera provenir de *ragga*, abreviatura de *ragamuffin*, que quiere decir mataperros, pelagatos, bandolero, vagabundo.

A partir de 1962, en que Jamaica logra su independencia, se desarrolla una nueva mentalidad tanto en lo político-social como en el ámbito cultural. Las canciones comienzan a hablar, cada vez más, de las aspiraciones y luchas del hombre común, junto a los temas eternos del amor, la vida cotidiana... Nace un sonido nuevo, una rítmica diferenciadora, que se nutre de la percusión afrojamaicana aportada por los *burrus* —grupos descendientes de los *ashantis* de Ghana. Esta floración musical recibe el nombre de *ska*, y ve surgir un grupo: Skatalites, que se especializa en el acompañamiento de cantantes. Los rastas asumen el fenómeno artístico emergente y le insuflan la temática política de protesta, basamento de todo lo que vendría después a teñir el panorama de la isla.

Durante la década del sesenta, surgen intérpretes vocales importantes en Jamaica, entre ellos Hilbert Toots, Jimmy Cliff y Bob Marley, así como los grupos Maytalls, Wailers y I-Three, formado por las cantantes Rita Marley, Marcia Griffiths y Judy Mowatt. La música que había brotado, con fuerza, de las capas populares kingstonianas, especialmente de los militantes rastafaris, se abría paso entre un público creciente.

El reggae se estructura en compás de cuatro por cuatro. Posee evidente parentesco con el *rock*, y muestra cierto vínculo con el espíritu de la expresión *soul*. Tanto en el aspecto compositivo como en la interpretación deja notar un impulso profundamente creador, ajeno a convencionalismos y estereotipos. En el plano rítmico se proyecta sobre la base de breves *ostinatos* obtenidos mediante un ensamblaje de cuerdas, teclados y percusión. Con excepción del bajo, el resto de los instrumentos tiene libertad expresiva. Los instrumentos de cuerda regularmente acentúan el último golpe de corchea, mientras la percusión enfatiza la segunda y cuarta semicorchea del tiempo de abajo. El estilo acompañante reúne una serie de manifestaciones provenientes del folclore afrojamaicano. Las melodías son sencillas, pero de mucha belleza e imaginación. El lenguaje armónico es característico, y trasluce la preferencia por las unidades formales breves, la repetición de acordes simples que ocupan el segundo y cuarto tiempo del compás (tónica, subdominante, dominante, subdominante) y la ausencia de modulaciones.

Los textos se elaboran en inglés, pero están permeados por expresiones autóctonas, propias de una especie de créole.

A pesar de que Hilbert Toots graba, en 1968, con los Maytalls, un buen disco: *Do the Reggae*, y de que Jimmy Cliff filma, en 1972, una película exitosa: *Caiga quien caiga*, el *boom* internacional del reggae llega gracias a la voz, el sentido melódico-rítmico y el carisma de Bob Marley, llamado el Rey del Reggae.

Nacido en 1945, en Rhoden Hall, Santa Ana, Robert Marley mostró desde niño inclinación por la música. Radicado, en compañía de su madre, en Kingston, comenzó a cantar en todo lugar y momento en que tuviera oportunidad, hasta que en 1964 formó un grupo junto a Bunny Wailer y Peter Tosh, al que unieron las voces de Rita — que más tarde fue su esposa —, Beverly Kelso y Junior Brathwaite. Luego

de un viaje desafortunado a Europa, regresa a Jamaica donde, al fin, logra éxito en 1970, en que ganan popularidad varias canciones suyas, que interpreta al frente de los Wailers.

En 1973 Marley graba su primer disco de larga duración: *Catch a fire*, y esto hace que el reggae se expanda a Estados Unidos, Inglaterra y otros países europeos. Cada vez su ritmo sincopado logra mayor número de seguidores. *I shot the sheriff* (Yo maté al sheriff), un número de este álbum, vende más de un millón de discos de 45 rpm, interpretado por Eric Clapton. Dos años después, Bob Marley pone en cartelera una de sus piezas más renombradas: *Natty Dread*, en una grabación memorable junto a las voces de las I-Three (Rita Marley, Marcia Griffiths y Judy Mowatt). Actúa, en Jamaica, junto a Steve Wonder (que le dedicará una de sus mejores canciones) y lleva a cabo una gira por Europa.

Un viejo sueño de Marley se hace realidad. Viaja, en 1976, a África, y canta en Etiopía, la cuna de la cultura negra, tierra de promisión de los afrojamaicanos, centro inspirador de la doctrina rasta. En 1979 ve la luz su LD, *Survival*, que reúne, entre otras, obras capitales como *Babylon sistem*, *Ambush in the night*, *Zimbabwe*. Otros álbumes como *Vibration*, que graba junto a Tyrone Patterson (percusión), Earl Smith (guitarra, voz, percusión), Donald Kinsey (guitarra), Al Anderson (guitarra), *Marley and the Wailers*, donde intervienen Aston Barret (guitarra bajo), Carlton Barret (percusión), Peter Tosh (voz y teclados) y Bunny Wailer, van cimentando el inconfundible sonido de esta música verdaderamente renovadora. En 1981, fallece, en plena gloria artística, Bob Marley. Pero su mensaje permanece inalterable, y anunciador:

*Así, armados, con armas
enfrentaremos esta pequeña lucha
porque es la única forma
en que podemos acabar
con nuestros problemitas.
Hermanos, ustedes tienen razón,
mucho razón,
lucharemos por nuestros derechos.
Dividir es vencer,*

*sólo pueden desgarrarnos.
En el pecho de cada hombre
palpita un corazón,
muy pronto sabremos
quién es el verdadero revolucionario.*

Una figura cimera del reggae es Jimmy Cliff. Desde 1972, cuando su filme *Caiga quien caiga* ganó enorme popularidad, ha sido una voz imprescindible dentro de la música afrocaribeña. Excelente intérprete, de envidiables condiciones vocales, sus temas se mueven entre el amor y la protesta social.

Otros creadores e intérpretes ha producido el género en la década del ochenta. Bunny Wailer y Peter Tosh, luego de separarse del grupo Wzilers, siguieron una brillante carrera. Un disco de larga duración de Bunny, *Marketplace* (Mercado), donde cuenta con el apoyo del formidable bajista Robbie Shakespeare y del notable baterista Sly Dunbar, produce, en su audición, un efecto insuperable, y resulta enervante como música para bailar. Peter Broggs, el autor de *Lévante y brilla*, ha realizado magníficas actuaciones como vocalista. “El estilo de la música jamaicana [como afirma Sebastian Clarke] cambia día a día. Surgen nuevas modalidades en la combinación de la batería y el bajo eléctrico, los dos instrumentos fundamentales en la actualidad. Los intérpretes negros, y especialmente los jamaicanos, se distinguen por sus formas propias de cantar y de improvisar”.

Uno de los continuadores de la línea de Bob Marley es su hijo, David Marley, *Ziggy*, quien compone e interpreta vocalmente canciones de calibre, junto al grupo Melody Makers, formado por cuatro hijos del eterno Rey del Reggae. Las voces y el acompañamiento contienen un sello legítimo, y contagian por su autenticidad y frescura.

Aunque el espectro del reggae ha sufrido transformaciones y hoy se le escucha con un fondo de tambores electrónicos, sintetizadores, y sonidos *funk*, esta música extraordinaria, que ha ejercido tanta influencia sobre las músicas populares de todo el mundo, continúa expresando la fusión cultural que nació, de la rica veta de los barrios marginales de Kingston, hace dos décadas.

LA GAITA ZULIANA



Una de las expresiones más importantes del folklore venezolano es, sin dudas, la *gaita zuliana*, fenómeno musical que con el transcurso del tiempo, y con el desarrollo social, ha devenido, de manifestación espontánea, ingenua y colectiva, forma elaborada del arte popular.

El estado de Zulia, situado en la región caribeña de Venezuela, poblado desde épocas remotas por tribus indígenas, vio llegar desde el siglo XVI sucesivas oleadas migratorias hispánicas. Poco después fueron traídos miles de africanos, principalmente de la región del Congo, utilizados como mano de obra agrícola o en la cría de ganado. Esto dio lugar a una mezcla racial y, como consecuencia, a un mestizaje en el plano de la cultura. El territorio zuliano, en la cuenca del lago Maracaibo, fue convirtiéndose en una de las zonas más ricas del país, y la ciudad de Maracaibo en una de las más pobladas. En este medio nace, a fines del siglo XVIII, un género de canto y música que ha perdurado hasta nuestros días: la *gaita*.

En la conformación de esta expresión sonora es incuestionable la presencia de elementos hispánicos, aunque no puede desecharse la influencia de las manifestaciones antecedentes de raíz indoamericana o de los cantos, toques y bailes aportados por los grupos bantú asentados en la parte sureste del lago Maracaibo. Pero, indudablemente, los ingredientes que vinieron de España son decisivos tanto en el aspecto melódico, como en el literario o rítmico.

La *gaita* sirve como vehículo idóneo para cantar las cosas y sucesos del ámbito circundante. Costumbres, acontecimientos políticos, hechos de la actualidad, alusiones religiosas... todo lo humano y lo divino entra al mundo gaitero. Pedro A. Barbosa, investigador de la cultura popular venezolana, ha estudiado el aspecto literario, fundamental en el género: "La letra consta de un estribillo cuyo tema es el centro de un mensaje que denuncia, eleva, festeja o ridiculiza. Las estrofas, compuestas de versos cortos, se van alternando con el estribillo. En la composición, el pueblo expresa sus sentimientos de actualidad, por lo cual la *gaita zuliana* desempeña el papel de un medio de comunicación colectiva de la opinión pública". Los textos se componen de cuartetas y, a veces, décimas, en versos octosílabos. El carácter de crónica del canto maracучo queda fijado desde

los más antiguos ejemplos conocidos. En 1899, en medio de una guerra civil, cuando el general Cipriano Castro marchaba al frente de sus tropas sobre Caracas, sus partidarios entonaban, en ritmo de gaita, una graciosa estrofa:

*Virgen santa, a quien adoro,
dijo un castrista zuliano,
te doy, si triunfa Cipriano,
un ciprianito de oro.*

Más recientemente, en una gaita de Nelson Romero, se reafirma el sentido popular, reflejo de lo cotidiano, de esta música tan entrañable: Dice el coro:

*Sabroso es amanecer
debajo de una ventana
pero sin perder las ganas
de cantar y de beber
la gaita que es el placer
de nuestra tierra zuliana.*

Los instrumentos que conforman los grupos gaiteros se han mantenido fieles, a lo largo de dos siglos, al formato original. Una presencia básica es la del furruco (tipo de zambomba de origen gallego), que da la tónica junto al cuatro (cordófono típico venezolano) y el güiro —de bronce y friccionado con una varilla de hierro—, que recibe el nombre de charrasca. El cuatro y el güiro realizan una función acompañante, y mantienen un ritmo constante y fijo, mientras las maracas van remarcando el compás. La tambora, influjo negroide, hace un repiqueteo perenne, que otorga un aire vivaz y alegre.

Las primeras gaitas surgieron en las zonas campestres, pero enseguida pasaron a la ciudad. Barbosa recuerda cómo era el vestuario característico de los grupos gaiteros: “Los hombres vestían blusas de mangas anchas, o franelas; pantalones de lienzo barato y sombreros de paja. Las mujeres, sus faldas anchas, de velos cerca del ruedo, blusas escotadas, de mangas cortas o sin ellas. Agregaban

flores al cabello peinado en dos trenzas. El campesinado no usaba zapatos sino cotizas de tela y suela". El barrio de El Empedrado, en la periferia de Maracaibo, fue un centro generador de esta música. Las fiestas de Santa Lucía, patrona del lugar, el 13 de diciembre de cada año, eran ocasión propicia para el holgorio gaitero. Las celebraciones se extendían durante las navidades y hasta el 6 de enero, día de Reyes Magos. Se conservan gaitas dedicadas a la patrona de El Empedrado en el siglo XIX. Con el tiempo, el ritmo se arraigó, sólidamente, en la capital de Zulia, y más adelante, se expandió por Caracas y otras regiones del país.

La gaita zuliana se interpreta en compás de seis por ocho. Sus melodías, entonadas por las voces del guía y coro, producen una síncopa al mezclarse con el acompañamiento percusivo. La estructura del género es simple, produciéndose la alternancia de solista y coro, en contrapunto repetitivo. En las viejas fiestas gaiteras, el cantor improvisaba incesantemente sobre el tema propuesto por el coro, formado habitualmente por voces mixtas; incluso cualquiera de los asistentes podía hacer uso de sus facultades poéticas y entonar sus versos. Hoy, en cambio, el texto se elabora con antelación por el autor o el cantante solista. Sin embargo, se siguen reflejando las tradiciones zulianas:

*Upa pues, upa pues,
el destello de alegría
es cuando la gaita mía
coge mayor altivez,
upa pues, algarabía,
de las parrandas de ayer,*

dice el coro. Y responde el cantor:

*Las parrandas de alegría,
con sabor a yerbabuena,
son las de Santa Lucía
en casa'e Marcial Balbuena.
Upa pues,*

*upa pues, upa pues,
ay, upa pues,*

repite el coro. Y reitera el guía:

*A todos los viejos de antes
y a los jóvenes de ahora,
les canto esta hermosa gaita
con cuatro, furro y tambora.*

Alrededor de la década del cuarenta, en este siglo, el cultivo de la gaita comenzó a decaer. Nuevas condiciones sociales, un desarrollo económico, sobre la base del auge de la industria petrolera, que trajo como consecuencia la transformación y modernización del país, la acción de los medios masivos de difusión (prensa, radio, televisión, cine), hicieron que el apartamiento cultural que determinó el *status* zuliano desapareciera y la región quedó abierta a nuevas inquietudes y el maracuco cambió su manera de ser y pensar. Las expresiones de la música popular de otras latitudes, especialmente de México, Colombia, Argentina y Cuba, penetraron en el ámbito sonoro, y el creador e intérprete venezolano adquirió una dimensión más universal.

El rescate de este género caribeño se efectúa en 1961, y a partir de entonces adquiere un nuevo aire, que llega hasta nuestros días. Aunque buena parte de la producción gaitera de ahora dista bastante de las antiguas expresiones, pues tiene imbricaciones con la cumbia, la guaracha, la salsa, su ritmo contagioso goza de una difusión amplia. Y diversos creadores, orquestadores e intérpretes renuevan continuamente su timbre, sonoridad y estilo.

Entre los intérpretes destacados de hoy no puede obviarse al grupo Guaco, así como Élite Gaitera, Coquivacoa, Birimbao, Cardenales del Éxito, Universidad de la Gaita, Alegres Gaiteros, y otros colectivos zulianos. Entre los compositores figuran Víctor Hugo Márquez, Jack Pérez, Gustavo Aguado, José Guzmán, Nelson Romero, y hay nuevos cantores como el propio Romero, Alberto Mesa, Rubí, Ricardo Aguirre, entre otros notabilísimos.

Pero, por sobre todo, la gaita zuliana, espejo de la identidad del pueblo maracucho, y de la cultura musical de Venezuela, continuará sonando. Y sus letras, muestra mayor del ingenio popular, se unirán, en la voz de sus cantores, a furros, charrasca, cuatro, maracas y tambor, para deleite de oyentes y disfrute de bailadores.

LA CUMBIA COLOMBIANA



CRISTÓBAL
91

La costa atlántica de Colombia ha sido pródiga en la gestación de formas musicales. Factores de orden histórico, económico y cultural han incidido en este hecho. Desde el siglo XVI, a los grupos indígenas – cunas, kogis, aruacos, caribes – que habitaban el territorio, se unieron pobladores de origen hispánico y miles de hombres provenientes de África occidental, los cuales aportaron sus diversas manifestaciones culturales.

La base económica, productiva, de la región estuvo constituida a través del tiempo por la agricultura – maíz, café, algodón – y la ganadería. El clima tropical, extendido por sus llanuras y ríos, fue marco idóneo para la fusión de elementos aborígenes, españoles y africanos.

La forma musical más trascendente de la costa caribeña colombiana es, sin dudas, la *cumbia*. Derivada de antiguas manifestaciones folklóricas de raíz afroide, como el *lumbalú* o el *bullerengue* (el primero de signo ritual, el segundo de carácter profano), y con ingredientes en su sonoridad y sus pasos danzarios de gestación indoamericana, sin soslayar el influjo peninsular, constituye una expresión tipificadora de la zona geográfica que va del cabo Tiburón, en la frontera con Panamá, a la laguna de Cocinetas, junto a Venezuela. Un viejo canto de *bullerengue* muestra ya la impronta del ritmo costeño:

*Si yo fuera tambó,
mi negra,
sonara solo pa'ti,
pa'ti maraca y tambó,
pa'ti, mi negra, pa'ti...*

El vocablo *cumbia* ha sido remitido a la raíz *kumb* que en África occidental quiere decir ruido. Incluso en Guinea se conoció un baile llamado *cumbé*, que pasó a América. Este género ha recibido también el nombre de *cumbiamba*, pero se ha impuesto el apócope, por el que se designa esta música difundida por todo el mundo.

Entre los factores antecedentes de la *cumbia* debe ser considerada la *cumbiamba palenquera*, manifestación musical propia de los

negros, que se expandió por el Magdalena entre la costa atlántica y la zona del mar Pacífico, y que tiene un notable parecido con aspectos del género, tanto en la utilización de las fogatas nocturnas, como en el baile en rueda y el movimiento de pies y caderas.

La cumbia responde al compás binario, y en sus inicios fue instrumental; luego comenzó a ser cantada. Su estructura es responsorial, con la alternancia de coro y solista. En tanto su melodía tiene mucho del factor hispánico, y su baile refleja la huella indígena, el ritmo es de evidente influencia africana.

Hay dos tipos básicos de conjunto cumbiambero. Uno, utiliza como instrumento melódico la caña de millo, especie de clarinete transversal, que consiste en un tubo abierto en sus dos extremos, con cuatro orificios donde se colocan los dedos del ejecutante, y una lengüeta cortada del propio tubo, cerca de un extremo. Ahí sitúa su boca el músico, y genera los sonidos. Un instrumento similar, el masi, se conoce entre los indios guajiros; de ahí parece provenir la caña, también denominada pito. Algunas veces se confecciona con el tronco delgado de la palma, y se le llama caña de lata. Un tipo de maraca, en forma de tubo, el guache, de bambú o de hojalata y relleno con semillas secas, integra el conjunto, que se completa con tres percusivos: el bombo, bимembránófono, afinado por una cuerda o sogá conectada a sus extremos, que se toca con dos palillos, que golpean sobre los cueros y la caja de madera; el tambor llamador, unimembránófono, cuyo parche se ajusta mediante un aro de alambre grueso, que se enlaza en zig zag a través de una cuerda al otro extremo, en el que hay una faja donde se incrustan cuñas de madera, machacadas hacia abajo para tensarlo; y el tambor mayor, de igual factura, pero de superior tamaño, que se sostiene entre las piernas y se percute con ambas manos. El tambor llamador sostiene un figurado rítmico fijo, mientras el mayor realiza variaciones e improvisaciones. Estos tambores son claramente de origen africano.

El otro conjunto es el de gaita. Consta de un instrumento de ese nombre, similar al kuisi, de los indios kogi, especie de flauta de canal vertical, hecha con un tubo largo obtenido de una planta (cardón) parecida al cactus. Se tocan dos, la gaita hembra y la gaita macho. Su cabeza se moldea con cera de abejas y carbón vegetal, y se le

inserta una pluma de pavo, de manera que al soplar a través de ella, el sonido irrumpa en el borde superior del tubo. La gaita hembra tiene cinco orificios, uno de los cuales está cerrado con cera; la gaita macho tiene dos, con uno igualmente cerrado. La gaita hembra ejecuta la melodía, y se toca con ambas manos; la gaita macho se toca con una mano, mientras la otra agita el guacho o maraca. Este grupo gaitero se compone también de bombo, tambor llamador y tambor mayor.

Es evidente que la sociedad costeña colombiana muestra el rasgo característico del mestizaje, fraguado mediante la simbiosis cultural triétnica: indoafrohispánica. A las comunidades aborígenes se unió el *homo* español, con todo su sistema de ideas, tradiciones, instituciones, y consecuentemente el negro africano, traído como esclavo para trabajar, primero en las minas, luego en las haciendas agrícolas. Las expresiones musicales de origen afro, permeadas por elementos indoamericanos y por aportes españoles, se extendieron por el litoral caribe, conformado por los departamentos de Guajira, Magdalena, César, Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba, y por el valle del río Magdalena. La cumbia, resultado de este proceso histórico, fue, desde sus primeros días, una música campestre y popular, cultivada por los sectores más humildes de la población. Estuvo unida siempre a las fiestas de los poblados, de las zonas rurales, a los carnavales, y sus temas han sido verdaderas crónicas del hombre y medio circundantes. Junto al mar, en las noches abrasadoras, el canto, toque y baile cumbiamberos tuvieron su marco adecuado. El traje típico de la cumbia vernácula se describe así: "el hombre lleva pantalón blanco largo, pero enrollado en la mitad de la pierna; camisa blanca, con mangas también enrolladas; descalzos, y portando el sombrero de la región. Las mujeres usan faldas muy anchas y largas, casi todas blancas o de colores muy vivos; blusas escotadas y mangas cortas". (Javier Ocampo: *Música y folclor de Colombia*. 1976).

La estructura literaria de los cantos se basa en la copla de procedencia hispánica, con su verso octosílabo y rima asonante en los versos segundo y cuarto, que es comentada por el coro en un verso libre, estableciendo la manera antifonal. Un ejemplo ilustrativo resulta esta cumbia folklórica:

*Anda de villa en villa
la barqueta en libertá
pa' asegurarla en la orilla
hay que tenela clavá.*

Coro: *Clávala, compa, clávala...*

*La mujé que sea coqueta
no se la dejes al viento,
lo mismo que una barqueta
domínale sus intentos.*

Coro: *Clávala, compa, clávala...*

*Anda del viento sujeta
cosa que se eche a flotá,
y por eso la barqueta
que no se clava se va.*

Coro: *Clávala, compa, clávala...*

*Como si fuera cosquilla
pone la brisa a brincá
a la ligera barquilla
que no se tenga clavá.*

Coro: *Clávala, compa, clávala...*

*Mujé que no encuentre silla
ni gurupa que le venga,
lo mismo que una barquilla
hacela que se contenga.*

La cumbia fue, antiguamente, una danza de carácter ritual, que incluso parece originarse en ceremonias de velación; más adelante, se convirtió en música y danza profana.

El baile de estilo típico, autóctono, posee mucha plasticidad y enorme colorido. Se efectúa a cielo abierto, alrededor del conjunto de cumbia o gaita. Las parejas de hombres y mujeres, en rueda, situados en dos filas, sueltos, sin darse las manos, dan vueltas en sentido circular. La mujer lleva en una de sus manos un manojo de velas encendidas envueltas en un pañuelo, y hace movimientos de circunvalación en torno de su compañero, con pasos cortos, arrastrando los pies, con el busto erguido. El hombre, que hace el ofrecimiento de las velas a su compañera, baila luego en derredor de ella, con rápidos giros y vueltas, ejecutando piruetas, haciendo alarde de destreza danzaria; hay en él mucho movimiento de caderas. A veces, los bailarores se cruzan espalda con espalda. En entrevista personal, la musicóloga Rocío Cárdenas describe el baile como "Danza de persecución y rechazo, de agresión y esquivamiento, de provocación y seducción". El estilo danzario de la mujer, con el escobilleo pasivo de sus pies, deriva del factor indígena, mientras que la coreografía masculina, de gestos violentos, refleja el influjo afroide.

Los centros fundamentales de expansión cumbiambera han sido Santa Marta, Barranquilla y Cartagena, en la costa atlántica. Ya en este siglo, su presencia se desplazó hacia los salones y los teatros, pero en el paso del ámbito popular a esos centros, la cumbia se hace más moderada, más estilizada, y adquiere otros pasos y formas coreográficas.

A partir de la década del cuarenta, y más acentuadamente durante los años cincuenta, la industria del disco y los espectáculos, la radio y la televisión, producen una mayor difusión del género. Los creadores e intérpretes se adecuan a la nueva situación y se ponen al día en timbres, sonoridades, formatos orquestales, armonizaciones, temas, logrando una evolución notable. Crecientemente, el ritmo colombiano invade otras latitudes.

Entre los principales creadores de cumbias no pueden obviarse los nombres de Tobías Plicet, Pacho Galán, Jelo Córdova, José Barros, Wilson Choperena, Alberto Rodríguez, Ramón Ropaín, Lucho Bermúdez, Efraín Herrera... y la relación de intérpretes incluye a Chapuseax y Damirón, Toño Fernández y Los Gaiteros de San

Jacinto, Matilde Díaz, Combo Bonito, Carmen Pernet, Jelo Córdova y su Conjunto, Rítmicos de Caro, el panameño Tobías Plicet y su conjunto típico, y las orquestas de Pacho Galán y Lucho Bermúdez.

Durante la década del sesenta, y aún más en los años setenta, en la elaboración y complejidad que van adquiriendo los números de esta música afroamericana se va prefigurando la simbiosis que desemboca, más tarde, en la música salsa. A la salsa pasa, entre otros elementos rítmicos, la utilización a contratiempo del cencerro cumbiero.

La cumbia folklórica, con sus distintas derivaciones, y con sus variantes zonales —la cumbia bajaña, del bajo Magdalena, y la cumbia soledaña— ha sobrevivido, sin embargo, y en las noches tropicales, junto al fulgor de las velas encendidas, aún se escuchan sus gaitas, flautas, sonajeros y tambores.

Todavía algún cantor nos entera de que *Se va el caimán*, rumbo a Barranquilla, levanta una *Cumbia sabrosa*, o regala el aire de litoral de *La piragua*:

*Me contaron los abuelos que hace tiempo
navegaba en el Cesar una piragua,
que partía del Banco, viejo puerto,
a las playas de amor en Chimichagua.
Zapoteando el vendaval se estremecía,
impasible desafiaba la tormenta,
un ejército de estrellas la seguía
tachonándola de luz y de leyenda.*

*Era la piragua de Guillermo Cubillos,
era la piragua, era la piragua...*

EL PORRO



Uno de los géneros preponderantes en el ámbito musical de la costa caribeña de Colombia es el *porro*. Hijo de la *cumbia*, de la que heredó sus elementos básicos, representa un ejemplo vivo de la fusión cultural triétnica de esa región, aunque en su caso el factor africano posee una preeminencia indiscutible.

De compás binario, y de ritmo más vivo que su progenitora, su interpretación está a cargo de un conjunto similar al de cumbiamba. En su etapa inicial, sin embargo, se tocaba con tambores llamados porros, de forma cilíndrica, largos, unimembranófonos, que percutía el negro esclavo. De aquí parece derivar su nombre. Hay quienes adelantan la hipótesis de que su patronímico viene de “aporrear” – o sea, golpear, dar golpes con porra o palo –, ya que los tambores eran aporreados con ritmo fijo, constante, mediante palos. Otra posible génesis sea, quizás, el término aplicado a individuos torpes, rudos, teniendo en cuenta el criterio despectivo con que se ha tratado a los sectores más bajos en la escala socio-económica, que eran indudablemente los cultivadores de esta música folklórica.

Un canto colombiano alude al ritmo contagioso:

*Me enamoré ar momento
de su guapeza,
y juntos nos soplamos
entre la ruesa
a bailá un porro,
y er truján se atrevió,
me pisó er cobo...*

El porro ha tenido como centro las ciudades de Santa Marta, Barranquilla y, sobre todo, Cartagena. Como dice Antonio Brugés en *Música folklórica colombiana* de Guillermo Abadía:

Limpio de las quejumbres de nostalgia del baile de gaitas de los negros esclavos o de la monotonía religiosa del baile de millo de los indios, ajeno a la medida presurosa del *pasillo*, que es anhelo de evasión, sin el lloro de la *guabina*, equidistante entre la *cumbia* y el *merengue*, el *porro* nos muestra una realización del pueblo

que ha encontrado camino que sabe lleno de venturosas impresiones.

Efectivamente, este ritmo, aunque conforma una síntesis de otras formas antecedentes, presenta características propias tanto en su *tempo*, como en sus melodías y estilos vocales e instrumentales. Sus letras, basadas en el octosílabo, con estructura de copla o cuarteta, se refieren a cosas del momento, moviéndose entre lo amoroso y la crónica social.

*Er porro para ser porro
sólo lo pueden bailar
estas gentes bullangueras
que han nacido frente al mar.
Mi mano tiene un perrito.
dice que lo va a matá,
del cuero haré un tamborito,
lo que fuere sonará.*

Cuenta un viejo porro, lleno de la alegría y el sabor caribeños, con el indispensable ingrediente irónico, satírico.

Hay dos variantes principales de esta música: el *porro palitiao* y el *porro tapao*. En el porro palitiao el bombo, instrumento básico, es percutido con dos palos. El ejecutante realiza una figura rítmica fija, regular, sobre el aro, especialmente en el momento del estribillo, al modo del cencerro. De ahí viene su nombre. Su aire es más lento. En el porro tapao el bombo se percute sobre uno de sus parches, mientras en otro se va tapando con la palma de la mano para lograr matices, evitando la vibración en ciertos toques, en un rejuego tímbrico que requiere destreza por parte del percusionista. Esa es la causa del nombre. Su aire es más rápido.

En su primera época, el porro era un baile colectivo, que se realizaba en derredor de los tamboreros, con mucha libertad coreográfica, en medio de un ambiente de holgorio. Luego fue convirtiéndose en danza de pareja enlazada, con figuras determinadas,

moviéndose hacia adelante y hacia atrás, de manera estable y acompasada.

Con el tiempo, esta expresión de canto, música y baile del litoral atlántico se fue expandiendo por todo el país, y a partir de la década del cuarenta, al ser llevada al disco, a la radio, al espectáculo, se fue haciendo universalmente conocida. Del arrabal pasó, con su estallante ritmo, a los salones, y ha sido acogida por todos los sectores sociales.

Diversos autores se han dedicado a la elaboración de piezas de este género, entre ellos Gabriel Pérez, Alberto Ruiz, Calixto Ochoa, Alfonso Ruiz, Ciprián Hernández, Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Creador del ritmo *merecumbé*, mezcla de *merengue* y *cumbia*, Galán se mueve en la órbita del porro. Una obra suya que ha recorrido muchos países resulta ilustrativa:

*Anoche, anoche soñé contigo,
soñé una cosa bonita,
qué cosa maravillosa,
ay, cosita linda, mamá.*

*Soñaba, soñaba que me querías,
soñaba que me besabas
y que en mis brazos dormías,
ay, cosita linda, mamá.*

*Vidita, tan lindo tu cuerpecito,
bailando este meneíto
y sé que tú me dirás,
ay; merecumbé pa'bailar.*

Mientras, Lucho Bermúdez ha entregado obras clásicas del género, como *San Fernando*, *Fiesta de negritos*, *Borrachera*, *Caprichito*, *El gran Chepe*... Entre los intérpretes notables figuran Matilde Díaz, Tony Camargo, el conjunto Ritmos del Sinú, las orquestas de Pacho Galán y Lucho Bermúdez, Pedro Laza y sus Pelalleros...

El porro, ayer en la voz de conjuntos típicos costeños, hoy en el marco de orquestas tipo *jazz band*, con trompetas, trombones, saxofones, piano, contrabajo, batería, percusión antillana... sigue paseando por el mundo.

EL VALLENATO



Dentro del espectro musical colombiano aparece, con características propias, el fenómeno conocido como *vallenato*. Forma de canto, música y literatura enraizada en los sectores populares, esencialmente rurales, de la costa atlántica y reflejo riquísimo de la vida económica, social y cultural de esa región de clima tropical y vegetación exuberante.

El punto germinal de esta expresión folklórica se ubica en Valledupar, y de ahí proviene su nombre. El pueblo vallenato, dedicado a labores relacionadas con la agricultura y la ganadería, ha sido el emisor y destinatario de estos versos cantados con acompañamiento musical, crónica viva de todo lo humano y lo divino, en textos metafóricos, satíricos, lúdicos, amorosos, eróticos, elegíacos, autobiográficos...

Se sitúa el origen del vallenato en los finales del siglo pasado, pero es en el actual que se expande a través de las zonas campestres y los pequeños pueblos de la región atlántica de Colombia. Aunque sus antecedentes se remontan a etapas anteriores, y se diluyen en otros géneros costeros como los *cantos de trabajo*, el *bullerengue*, el *chandé*, el *mapalá*, la *cumbia*.

Hay cuatro modalidades básicas del género: el *son*, el *paseo*, el *merengue* y la *puya*. Cada una tiene sus rasgos diferenciadores, estando enlazadas, desde luego, por factores comunes. La musicóloga colombiana María Eugenia Londoño señala que:

La melodía en función del texto literario, interpretada por los solistas en tesituras altas a la manera de los antiguos cantos de trabajo y de décimas, invita, por sus patrones de construcción, a una rápida asimilación popular. Ritmo frecuentemente sincopado, herencia afrohispanica con efectos muy característicos: acentuaciones heterorrítmicas, retardos y anticipaciones melódicas bien definidas. Reminiscencia de antiguas danzas animistas, cantos colectivos...

El son vallenato muestra el influjo de la cumbia. Es de aire lento, reposado. Responde a la estructura métrica del dos por cuatro. Su

tempo permite el desarrollo de la crónica, cosa visible en esta pieza de Pacho Rada:

*Noticias buenas, noticias malas,
llegó el correo a la población,
andan diciendo que Pacho Rada
se murió alcohólico de ron.*

*Toca acordeón, que no sucede,
y delen ron que no se muere.*

*Vino diciendo que se murió,
fue la noticia que trajo ayer,
pero está vivo lo he visto allá,
allá en la casa'e José Manuel.*

El paseo vallenato, también conformado en compás binario, es de ritmo más rápido que el son. Tiene similitud con éste en los aspectos melódico y armónico, pero en su interpretación resultan evidentes las diferencias. El paseo goza de mayor aceptación especialmente por su carácter bailable. Sus temas pueden ser el amor, el elogio a personas notables, el comentario a sucesos cotidianos, al recuento de las labores agrícolas, la añoranza. Un paseo clásico es el siguiente, de Emiliano Zulueta:

*Me le dices a Carmen Díaz
que sufra y tenga paciencia,
es que ella no sabía
que Emiliano es sinvergüenza.
Me siento lo más contento .
porque resolví casarme,
si me caso en otro tiempo
me vuelvo a casar con Carmen.
Yo no me puedo enamorar
de una muchacha bonita,
si yo hago cualquier cosita*

*se lo van diciendo a Carmen.
Mañana me voy pa'l Jabo
porque Carmen se me fue
pa'quitarme este guayabo
ahora me pongo a bebé.*

El merengue vallenato muestra la superposición de ritmos binarios, como corresponde a casi toda la música caribeña, y ritmos ternarios, de prosapia hispánica. No hay vínculo, desde el punto de vista morfológico, entre el merengue vallenato y el género dominicano de igual nombre. Los textos de esta variedad folklórica son extensos, aluden a la relación de la pareja amorosa, a los amigos, y a veces son autobiográficos, como puede observarse en esta obra de Rafael Escalona:

*Maye me mandó a llamá
como que me quiere ve,
al cual vine yo de allá
me mandó a llamá otra ve.
¡Ay! tranquilízate Maye,
deja a Rafael tranquilo;
no me gasto por la calle
yo siempre llevo lo mismo.
Las mujeres, según ella,
todas son de Rafael,
para vivir con esta pena
vivo solo y sin mujer.
¡Ay! tranquilízate Maye,
deja a Rafael tranquilo;
no me gasto por la calle,
yo siempre llevo lo mismo.
Van a decir que es locura
lo que voy a cantar ahora,
ayer saludé a una monja;
me dijo métete a cura.*

La puya es más rápida, más dinámica que el merengue. Londoño la describe así:

Presenta generalmente textos cortos e incisivos, estribillos repetidos, típicos del canto responsorial africano, mientras el acordeón utiliza con frecuencia sonidos altos, de duración prolongada, que se asemejan a los ejecutados por la gaita hembra en las puyas antiguas tradicionales. La caja y la guacharaca sostienen una actividad rítmica permanente, muy intensa y compleja, implicando verdadera destreza en su ejecución por parte de los cajeros.

La puya tiene una presencia mayor en las fiestas del pueblo, en los carnavales, celebraciones navideñas... Ejemplo ilustrativo es la *Puya rebelde*, de Alfredo Gutiérrez:

*Es que yo en el mes de mayo
me presento al Festival
y tengo que demostrar
que en la puya soy buen gallo.
Tengo sangre de La Paz
mezclada con sabanera,
por eso llevo en las venas
música de aquí y de allá.*

Los instrumentos que se utilizan para interpretar el vallenato típico son la guitarra, el acordeón —de origen europeo—, la guacharaca —de influencia indoamericana— y la caja —tambor, de raíz africana. En esta organología se plasman los tres elementos étnicos predominantes en el ámbito cultural de la costa atlántica colombiana.

El vallenato ha sufrido, con el tiempo, diversas alteraciones, tanto en el modo de ejecutarlo, como en el lenguaje y los formatos instrumentales. Se han incorporado nuevos recursos tímbricos, rítmicos, melódicos y estilísticos. Al grupo original vallenatero se han ido adicionando instrumentos como el contrabajo, tumbadora, cencerro, *drums*, y más recientemente instrumentos de viento. Los asuntos han ido derivando hacia otras zonas de interés, el cantor se

sustituye por coro de voces. El resto queda a cargo del disco, el cassette, el espectáculo, la televisión, el cine.

Son diversos los creadores e intérpretes destacados del son, paseo, merengue y puya vallenatos. Desde el legendario Francisco el Hombre, pasando por Pacho Rada, Alejo Durán, Leandro Díaz, Emiliano Zulueta, Toño Salas, Adolfo Pacheco, Andrés Landero, Juan Núñez, Fermín Peña, Héctor Zulueta, Náfer, Durán, Carlos Huerta, Alfredo Gutiérrez, Gustavo Gutiérrez, Antonio Calderón, Tomás Darío Gutiérrez, Polo Valencia, Buitrago, hasta Rafael Escalona.

En los días de regocijo popular, en las fiestas costeñas, lo mismo en Valledupar que en toda la región caribeña colombiana, se alza, inmortal, la leyenda vallenata.

EL TAMBORITO PANAMEÑO



*De dó viene el caballero,
viene de Panamá.
Tracelín en el sombrero,
viene de Panamá.
Cadenita de oro al cuello,
viene de Panamá.
En los brazos el gregüesco,
viene de Panamá.
Las ligas con rapacejos,
viene de Panamá.
Zapatos al uso nuevo,
viene de Panamá.*

Así cantan los músicos en la escena americana de *La dama boba*, de Lope de Vega, reflejando ya lo característico del canto popular, con el estribillo omnipresente, y la métrica que presidiría mucha de la música surgida a lo largo de siglos en la cuenca del Caribe. La referencia a Panamá se une, significativamente, a una estructura que está en la base del género istmeño por antonomasia: el *tamborito*.

Desde 1514 comenzaron a llegar negros, traídos del África occidental, para laborar en las plantaciones de Panamá. A partir de 1523 se sistematiza el arribo de hombres —y mujeres— venidos de Guinea, Camerún, Angola, Congo... y la presencia de ese factor étnico determina los rasgos culturales —musicales— básicos del pueblo panameño. Con el negro llegaron sus cantos, sus instrumentos, sus bailes, que, aunque permeados por ciertos elementos hispánicos, otorgaron un perfil reconocible al arte nacional. Fueron numerosas las sublevaciones de esclavos, muchos de los cuales huían para establecerse en los palenques, bajo la guía de figuras legendarias como Bayano, Felipillo, Antón Mandinga, Domingo Congo. Esto produjo un hecho determinante en el posterior desarrollo de las expresiones culturales de origen africano: la concertación de un tratado de pacificación, en 1607, que otorgó cierta libertad, aunque con restricciones, a miles de antiguos esclavos. La nueva situación de amplios sectores negros, en el plano social, fue generando una

mayor fusión con las capas de procedencia hispánica, que se vieron precisadas a asimilar aspectos raigales de los grupos afroides. La música folklórica y popular del istmo estuvo teñida, en lo adelante, por este hecho histórico de suma trascendencia.

Antecedente fundamental del tamborito panameño es el *bunde*, de origen africano, tipo de canto, toque y baile diseminado por las regiones del Darién, Colón, en el punto de unión de Colombia y Panamá. Una descripción del *bunde*, aparecida en un informe al rey de España, remitido en 1769 refleja sus características y muestra claramente su parentesco con el *tambor* de Panamá:

Los bailes o fandangos llamados *bundes* se reducen a una rueda, la mitad toda de hombres y la otra toda de mujeres, en cuyo centro al son de un tambor y canto de varias coplas a semejanza de lo que se ejecuta en Vizcaya, Galicia y otras partes de esos reinos, bailan un hombre y una mujer, que mudándose a otra pareja proporcionada por otro hombre y otra mujer, se retiran de la rueda ocupando con la separación apuntada que les tocó y así sucesivamente, alternando, continúan hasta que quieren el baile, en el cual no se encuentra circunstancia alguna torpe o deshonesta que sea característica de él, porque ni el hombre se toca con la mujer, ni las coplas son indecentes.

El tamborito es, indudablemente, el género musical que mejor expresa lo panameño. Se baila por todos los sectores y clases sociales, ya sea en su forma típica o en la más elaborada propia de creadores e intérpretes modernos. Ha trascendido al extranjero como embajador plenipotenciario de ese pueblo caribeño hasta la médula de los huesos. El cine, la televisión, la radio, el teatro, el espectáculo, han sido receptivos a su ritmo contagioso, pero el ambiente natural, el marco ideal para sus alegres tonadas es sin dudas el evento carnavalesco.

Hay variantes del género. En la provincia de Los Santos se cultiva el llamado *tamborito santeño*, de mayor influencia española, con rico colorido, belleza coreográfica y ritmo mesurado. Es el más extendido de los estilos, y goza de mucha popularidad en la capital. Otra

variante es el *tamborito chorrerano*, que se baila en La Chorrera, cabecera de distrito cercana a ciudad Panamá. Se diferencia porque en sus fiestas se tocan cuatro tambores, mientras que lo común es el uso de tres. Difiere, además, en sus melodías, dinámica y en las formas coreográficas. En San Miguel, cabecera distrital, situada en la isla de su nombre, se interpreta el tamborito “con guitarra”.

El compás binario preside su estructura rítmica. Sus letras se elaboran sobre la base de la cuarteta, que interpreta una cantante solista, a la que responde un coro igualmente femenino, estableciéndose luego el estribillo acostumbrado. Los temas pueden ir de lo amoroso:

*Te quiero más que a mis ojos,
más que a mis ojos te quiero,
pero más quiero a mis ojos
porque son los que te vieron.*

A la crítica social humorística:

*En la puerta de mi casa
tengo un palito de ají
pa que se pique la lengua
el que se ocupe de mí.*

O a la pugna entre bandos rivales de carnaval:

*El lujo de la Placita
ha salido a relucir
con flores de pacotilla
y plata de Chiquirí.*

Sin dejar de lado una especie de filosofía popular:

*Mientras más pesares tengo
vivo con más alegría*

*porque los mismos trabajos
me sirven de compañía.*

El baile de esta manifestación musical se efectúa en parejas, junto al coro de cantoras y el conjunto de tambores cuyo origen parece ser la región africana del Camerún. Manuel F. Zárate, musicólogo panameño, describe así su modo danzario:

Hay galanteo o asedio masculino, bastante libre, con frecuentes acercamientos y brazos tendidos como para el agarre, siempre desde la parte interior del ruedo, mientras que la mujer hacia el exterior se expone, se evade para aumentar el deseo, y aparenta al fin rendirse en un momento dado [...] La forma de baile tiene la siguiente disposición: un círculo o rueda en cuya periferia se coloca el grupo de instrumentos, seguido a la derecha por la cantante y el coro, a la izquierda el grupo de bailarines, y cierra la rueda, al frente de los tocadores, el público [...] Las figuras danzarias se llaman paseo, tres golpes y vuelta [...] El paseo, con el cual se inicia el *tamborito*, se realiza avanzando los dos bailarines, el varón alrededor del centro del círculo y la mujer describiendo también una circunferencia más al exterior, los dos en dirección contraria a las manecillas del reloj [...] El hombre verifica gestos de pleitesía, vueltas individuales, genuflexiones, desquites, se acerca o se aleja de la mujer y ejecuta lances o pasos libres, guardando siempre el ritmo. La mujer es más discreta, no hace otros gestos que el de los pasos de avance y de vez en cuando una vuelta individual, invitando o respondiendo a los gestos del varón con un gracioso manejo de la amplia falda de su pollera [...] Después de haber recorrido una o dos veces el círculo, el tambor repicador hace un repique llamativo y la pareja se dirige hacia la batería, se aproxima y frente a ella ejecuta la segunda figura, llamada tres golpes. Consiste en tres pasos hacia atrás, que rematan con un giro sincronizado, quedando los bailarines frente a frente, para dar la gran vuelta o seguidilla, que se verifica describiendo cada bailarín una o dos vueltas, el hombre en un punto casi fijo, en el centro del círculo y la mujer siguiendo una

pequeña circunferencia a su alrededor, aquél con los brazos extendidos como para el abrazo, ésta con su falda toda desplegada y en actitud de gozosa entrega.

Son tres los tambores que integran el conjunto típico que acompaña este género musical. Uno es de sonido grave, recibe el nombre de pujador; otro se ubica en el registro medio, se le conoce como llamador; y el tercero, de timbre agudo, es el repicador. A esto se agrega la caja, que tiene dos tipos, uno en forma de redoblante, de huella hispánica, que se percute con baquetas, y el otro que se llama tambora, de prosapia africana, de mayor tamaño y de sonoridad más potente, que se percute con palo. La tambora es la que lleva la base rítmica. Los tambores son unimembranófonos y se percuten con ambas manos. Se templan mediante el sistema de cuñas, y sus aros se ajustan por medio de tirantes. Las cajas son bимembranófonas.

Poco a poco entraron otros instrumentos al conjunto típico panameño, como la guitarra, el violín, la flauta, y se enriqueció en el aspecto tímbrico con la utilización del almirez, pequeño mortero de bronce que se percute con una vara de hierro, el triángulo y, a veces, las maracas. Un factor percutivo característico es el uso de palmas, a contratiempo, lo que produce un efecto sincopado por su combinación con el figurado rítmico de los tambores. Esto provoca una polirritmia de mucha originalidad.

El vestuario de la mujer es algo distintivo en los bailes de tamborito. Recibe el nombre de pollera, y es una especie de traje nacional panameño. La bailadora usa comúnmente zapatos de raso, sombrero de Panamá o, en ocasiones, tembleques. La saya, de holán de hilo con dibujos a colores, enagua de zaraza o percal, y la camisa sencilla. A veces se agrega un chal o un pañolón.

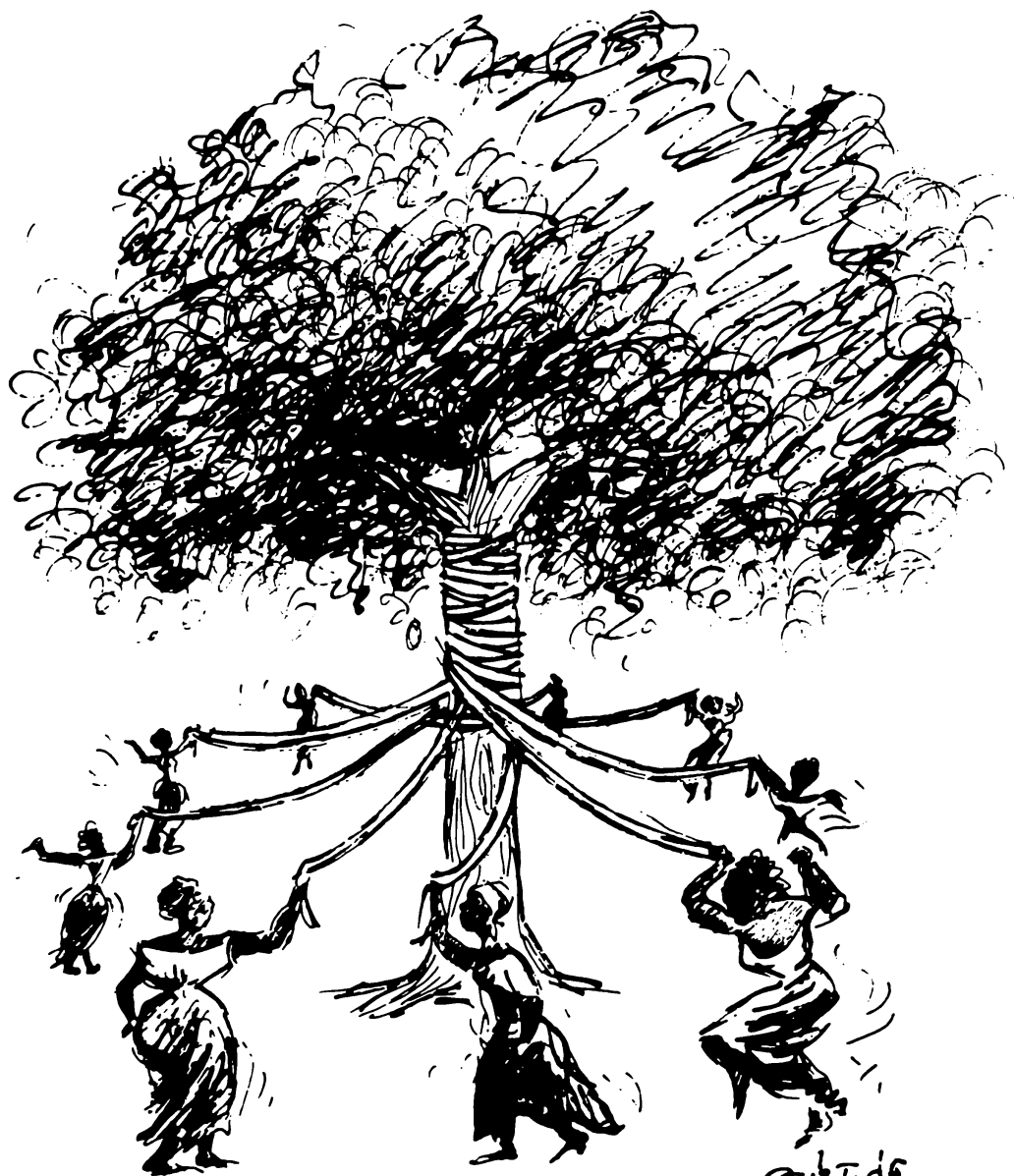
En Panamá se canta y baila, también, la cumbia, pero con características que la hacen diferente a la de la vecina Colombia. La cumbia istmeña se toca con acordeón, tambor, maraca, churruca, guitarra y, a veces, violín.

Hay un amplio repertorio tamboritero, que ha sonado no sólo en el país sino en todo el mundo. La gracia y el sabor de los hombres y

mujeres de ese pueblo caribeño se ha visto espejado en obras ya asentadas en la historia del folklore americano. Sin embargo, entre todas hay una que resume el espíritu del género, y que sirve de colofón a un acercamiento al maravilloso ritmo:

*Panameña, panameña,
panameña. vida mía,
yo quiero que tú me lleves
al tambor de la alegría.*

EL PALO DE MAYO



CRISTÓBAL
91

El puerto de Bluefields se encuentra en la zona sur de la costa atlántica de Nicaragua. Es una región de clima muy cálido y torrenciales lluvias. La ciudad tiene alrededor de 30 000 habitantes, predominantemente negros y mestizos. El idioma más cultivado es el inglés, ya que la costa caribe nicaragüense fue colonizada, prácticamente, por los ingleses, que introdujeron, además, muchas de sus costumbres.

En esta zona confluyeron numerosos negros originarios de las islas antillanas, principalmente de Jamaica, lo que produjo una peculiar fusión étnica y cultural, cosa evidenciada en la más característica expresión del folklore musical y danzario regional: el *palo de mayo*.

Este producto artístico angloantillano surge desde principios del siglo XIX, y se deriva de la costumbre inglesa de celebrar con una fiesta el primer día de mayo, llegada de la primavera. Alrededor de un árbol adornado, iluminado con faroles, se danzaba durante horas, mientras se ingerían comidas y bebidas. Baile europeo de jardín, donde damas y caballeros se movían elegantemente al compás del vals, la polka, la mazurka.

A los negros, por supuesto, no se les permitía participar en la celebración. Pero, poco a poco, fueron apropiándose del hecho cultural-musical, y comenzaron a bailar en el exterior de la hacienda, hasta que, con el tiempo, se introdujeron en el patio, con sus cantos, danzas y toques. "Las mesuradas notas musicales se enriquecieron con ecos de olas caribeñas azotando playas negras, y los delicados y agraciados pasos británicos, en brazos y piernas de ébano, cobraban abandono sensual", según June Beer.

El palo de mayo se danzó, inicialmente, en Corn Island, isla cercana a la bahía de Bluefields; más adelante, se trasladó a Laguna de Perlas, en territorio continental, y de ahí pasó a su asiento definitivo, la ciudad bluefileña, 30 kilómetros al sur. Adela Savery recuerda aspectos de la fiesta:

Los bailes eran celebrados tradicionalmente en tres de los principales barrios criollos: Old Bank, Beholden y Punta Fría. El primero de mayo se preparaba el escenario. Los hombres se internaban

en la jungla que bordea el lado oeste de Bluefields para cortar el palo de mayo, un elegante árbol de selva de ocho pies de altura. En mayo se cubre de flores amarillas, que quizás fuera la razón de escogerlo para el espectáculo. Las mujeres colgaban cintas multicolores y frutas tropicales de sus ramas y finalmente se sembraba en el centro de un amplio patio. Al caer el sol, los músicos se ubicaban en posiciones estratégicas y se dedicaban invariablemente a afinar sus instrumentos. Mientras la noche se llenaba de notas discordantes de guitarras, banjos y acordeones, los espectadores y bailarines se agrupaban alrededor del palo, automáticamente, respetando el área de danza. El alumbrado provenía de faroles colgados del mismo árbol; la presencia de comida no era indispensable, pero nunca faltaba el pan dulce, galletas, y tal vez cerveza de jengibre y ron.

Un viejo canto de palo de mayo, con su reiteración rítmica, muestra su parentesco con los sones caribeños:

*Mayaya perdió su llave
Mayaya ioh!
Mayaya se baila hasta el suelo
Mayaya ioh!
Dame la llave para abrir la puerta
Mayaya ioh!
Mayaya se fue a Managua
Mayaya ioh!*

Si en Inglaterra el regocijo estaba vinculado al inicio de la primavera, al ser tomado por los negros de la costa atlántica nicaragüense pasó a representar el inicio de la estación de lluvias y el sembrado de la tierra. Igualmente, a los instrumentos musicales originales se agregaron las tinas de lavar y las quijadas de burro.

Indudablemente el palo de mayo recibe musicalmente la influencia del *calypso*, así como del *mento* y el *round dance*, lo que afirma la preponderancia del factor jamaicano entre los pobladores iniciales de Bluefields. Incluso algunas canciones son versiones alteradas,

transformadas de cantos jamaicanos, aunque el volumen mayor es de producción local.

La estructura de estos cantos responde a la forma responsorial, alternando solista y coro. La línea melódica queda a cargo del acordeón o de algún instrumento de viento, la guitarra va subrayando los tiempos fuertes del compás, mientras el bajo realiza un *ostinato* de prosapia sonera. Para la sección rítmico–percusiva se usa la conga o tumbadora, un cencerro que marca el tiempo fuerte y otro más pequeño, de timbre muy agudo, que efectúa un toque a contra-tiempo, junto a otros sonajeros menores. Actualmente se utiliza muy a menudo la batería. Y todo eso enriquecido con unas palmadas que aportan los participantes.

Su ritmo es muy rápido, alegre. Los danzantes se mueven alrededor del árbol, con sus brazos abiertos, haciendo movimientos ondulatorios con la parte superior del cuerpo, y los pies llevando el ritmo de los percusivos. Todo muy libre y espontáneo. Por momentos se baila en pareja, y luego sueltos. El escritor Manuel Pereira expresó, como resultado de una observación *in situ*: “El *palo de mayo* se danza alrededor de un poste con cintas rojas, azules y amarillas. Cada bailarín se ata una cinta y danza entremezclándose con los demás, hasta que todos los flecos se enredan, formando una trenza de colores. Es un baile de respiración turbulenta. Y los danzantes van remarcando con los pies sobre la tierra...”

Hay letras en inglés, otras en el lenguaje propio de la costa atlántica, y algunas donde se mezclan ambos, juntos al español. Piezas muy conocidas son *Tulululu*, *Sin saima sin mal low*, y *Anansi oh Tingalai*:

Anansi oh Tingalai
Oh bailemos hasta el suelo, da Tingalai
Soy bluefileña, Tingalai
Soy laguneña, Tingalai
Anansi oh Tingalai
Oh bailemos hasta el suelo, da Tingalai
ga land dang lang lang Tingalai
lang ga lang gan gan Tingalai
Oh mujer del centro comercial, Tingalai

Oh mujer del Orinoco, Tingalai
Oh mujer de Kakabila, Tingalai
Oh mujer de Brownsbank, Tingalai
Oh mujer de Managua, Tingalai
Anansi oh Tingalai
Oh bailemos hasta el suelo, da Tingalai.

El palo de mayo, como expresión de la cultura popular, ha sufrido transformaciones con el paso del tiempo. Algunos estudiosos, incluso, aseveran que esta manifestación ha perdido sus características básicas, sus elementos más puros. Me inclino a pensar que la desaparición de las formas tradicionales, lógica dialéctica de todo folklore vivo, no ha significado la ausencia del espíritu esencial, en música y danza, de esta típica exteriorización de la mezcla caribeña, que quizás nunca ha tenido mayor relieve que en este caso. Mientras existe el factor humano que le dio perfil definitorio, tendrá vigencia esta curiosa estampa del arte popular nicaragüense.

LA HABANERA



La *habanera* nace del seno de la danza cubana, que a su vez se había gestado en la fragua de la contradanza, cuando el *tempo* se hace lento, moderado, melancólico. Ahí tiene cabida la estrofa cantada, sentando su melodía sobre el ritmo sincopado de lo danzable. Su carta de presentación tiene lugar a mediados del siglo XIX. Ya antes, en América, en España, se usaba el término contradanza habanera o danza habanera, por lo que al aparecer estas expresiones cantadas quedó acuñado el nombre habanera. Con su nacimiento, brotó el primer género musical cubano que ganó resonancia internacional.

Sin embargo, la canción habanera que trasciende a ultramar es obra de un español, vasco, nombrado Sebastián Yradier, quien reside en La Habana por los años originarios de esta manifestación. Escribe *La paloma*:

*Cuando salí de La Habana
válgame dios...*

por la década del sesenta, y luego la divulga en México, donde adquiere popularidad. Antes había publicado la canción habanera *El arreglito*, que Bizet incluye en su ópera *Carmen*. En la península este género se arraiga, llevado y traído por marineros que hacen la travesía entre los puertos españoles y La Habana. Los grupos teatrales hispánicos la pasean por ciudades de América, y al Río de la Plata llega directamente en las voces y guitarras de marineros cubanos, deviniendo raíz fundamental del tango rioplatense.

La habanera constituye la primera expresión vocal autóctona dentro de la música cubana. Con sus raíces en el llamado *tango congo*, de origen bantú, mezcladas a factores melódicos de procedencia hispánica, se afirma que su presencia en Cuba data de la década del treinta del siglo XIX, y que se entonó, incluso, en los cabildos afro-cubanos y en los coros de clave. En 1842, en el bisemanario *La Prensa*, de La Habana, se ofrece una pieza musical a los lectores, que resulta una canción habanera (*La moda en el baile*) lo que apoya el anterior aserto. Zoila Lapique, historiadora de la música cubana, dice al respecto:

Esta canción significa mucho para la historia de nuestra música. Es la primera pieza para voz y piano hallada que en su acompañamiento rítmico presenta el esquema llamado posteriormente de *habanera* y que hasta ese momento estuvo reservado a la mayoría de las *contradanzas* del país, también denominadas, en nuestra Isla, *contradanzas* cubanas y, en la metrópoli, *contradanzas* habaneras. Esto daría origen a un nuevo género mixto cubano (...) Había comenzado en Europa la moda de los géneros bailables cantados. Al llegar esta novedad a nosotros, la *contradanza* bailada en Cuba, ya había sufrido una modificación sustancial en su ritmo — y por lo tanto variado su célula —, asimiló la yuxtaposición de los versos, y dio paso a una forma nueva, que con el transcurso del tiempo se transformaría en otro género musical cubano — ahora sólo cantado —, que adoptaría por nombre precisamente el de *habanera*.

Una muestra de la importancia que adquirió el modo habanero la tenemos en la serie de obras de compositores calificados que incluyen su ritmo característico. Aparte de Bizet, cultivaron la habanera, los españoles Albéniz y Falla, y los franceses Chabrier, Saint Sáens, Debussy y Ravel. En Cuba, músicos de alto nivel, como Hubert de Blanck y José Mauri, incluyen piezas en tiempo de habanera en sus óperas *Patria*, de 1899, y *La esclava*, de 1918. Sin embargo la obra que ha dado la vuelta al mundo es concebida, en 1892, por Eduardo Sánchez de Fuentes, y la tituló sencillamente *Tú*. Esta habanera, que conjuga la belleza del texto, en que se une el canto a la naturaleza de la isla y a la esplendidez de la mujer criolla, con una delicada melodía y un ropaje armónico logrado, alcanzó, desde su estreno, un éxito inmediato, en Cuba y fuera de sus fronteras. Es la habanera por antonomasia.

En España, esta música lánguida, melancólica y, a la vez, alegre, se ha venido cultivando por más de un siglo, especialmente en las zonas costeras, de donde hubo un nexo permanente con la “perla de las Antillas”. La habanera española, de cariz popular, ingenuo, pero de belleza indiscutible, se ha revelado en piezas como

A La Habana me voy, La bella Lola, La catalana, Mi madre fue una mulata, y otras que aún se cantan.

A través del tiempo, diversos autores cubanos han incursionado en el género. Entre ellos los trovadores Oscar Hernández, Graciano Gómez, Miguel Matamoros, Miguel Companioni y María Teresa Vera; de igual manera lo han hecho compositores como Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona y otros. Y muestra mayor ha sido, a través del tiempo, esa inmortal habanera que es *La bella cubana*, de José White.

Actualmente, su célula rítmica cadenciosa sigue viva —revitalizada— en los aportes de creadores de estos días. Se celebran hace cinco años festivales de habaneras, y tienen lugar en la zona aledaña al puerto de La Habana, de donde un día salieron en barcos pequeños, repletos de una marinería jaranera y enamorada, a conquistar América y España. Ahí han sonado piezas de Nilo Rodríguez, Carlos Faxas, Isolina Carrillo, Rey Montesinos, Andrés Pedroso, Beatriz Corona, Juan Piñera. No sólo en La Habana se continúa la vida del género; Joan Manuel Serrat, con su *Nana de las cebollas*, reafirma el amor a esta música en su tierra catalana.

Siguen, sin embargo, cruzando el aire y el mar las estrofas de la famosa habanera *Tú*, de Sánchez de Fuentes:

*En Cuba, isla hermosa del ardiente sol,
bajo su cielo azul,
adorable trigueña
de todas las flores la reina eres tú.
La palma, que en el bosque se mece gentil,
tus sueños arrulló,
y un beso de la brisa
al morir de la tarde me despertó.
Y al contemplarte suspira mi laúd,
bendiciéndote hermosa sin par,
porque Cuba eres tú.*

EL DANZÓN



CRISTÓBAL

Un género musical tiene su estreno el 1° de enero de 1879 en el Liceo de Matanzas. Se le nombra *danzón*, y lo interpreta la orquesta típica, de viento, que dirige el cornetista Miguel Failde. El impacto que produce entre los bailadores resulta extraordinario. Todos elogian al mulato matancero por su creación y lo obligan a repetir la pieza. Pero, ¿de dónde sale ese hallazgo artístico?

La contradanza, de origen europeo, llegada a Cuba por tres caminos diversos — por hilo directo desde las cortes de la metrópoli, con los barcos ingleses que tomaron La Habana en 1762, y con los franceses y sus servidores negros y mulatos establecidos en la región oriental, a principios del ochocientos, debido a la Revolución de Haití— había sufrido un proceso de criollización paulatina, que devino la danza cubana, dueña de una mayor libertad expresiva, asentada, en lo coreográfico, en la pareja enlazada, con evidente influjo afroide en su ritmo. Precisamente, al aumentar sus partes formativas, al extender su tiempo bailable, se le empezó a dar el calificativo de *danzón*. Ya en la década del setenta del siglo pasado, en Matanzas, se denominaba así al baile dancístico de figuras. Y por eso Miguel Failde, atento al hecho folklórico-musical, puso como título a sus números escritos para esta danza, el nombre genérico de *danzón*. Alejo Carpentier encontró cuatro, de 1878: *El delirio*, *La ingratitud*, *Las quejas* y *Las alturas de Simpson*. Este último, dedicado a un barrio popular matancero, fue el que resonó entre los bailadores que concurren al Liceo la noche memorable.

El *danzón*, uno de los bailes nacionales de Cuba, representa un fenómeno de lógica evolutiva, una síntesis de elementos antecedentes que se encuentran a un superior nivel. Su forma consta de una introducción, parte de clarinete, introducción repetida, y trío de metales. Naturalmente, este formato corresponde a la orquesta de viento, integrada por cornetín, trombón de pistones, fígle, dos clarinetes, dos violines, contrabajo, timbales y güiro.

Posteriormente el género continuaría su desarrollo, y surgen creadores como Raimundo Valenzuela, compositor y trombonista destacado, quien junto a Enrique Guerrero y el cornetista Félix Cruz, modificaron el aspecto interpretativo, al punto de agregar una parte final coreada por la orquesta, en sus respectivos *danzones*

Negra tú no va a quereré, Otro golpe de fambá y Usted la tiene. Valenzuela hizo indiscutibles aportes al cubanísimo ritmo, sobre todo en las instrumentaciones; fue suya la idea de incluir pasajes de obras clásicas en los danzones.

En 1910, José Urfé, compositor, director y clarinetista, revoluciona el danzón cubano al insertarle, en su parte final, un montuno de son, al estilo de los figurados de los treseros orientales. Precisamente la obra *El bombín de Barreto*, dedicada al violinista Julián Barreto, la estrena en tierras de Oriente, en Puerto Padre, durante una gira con la orquesta de Enrique Peña. A partir de ese hecho el género comenzó una nueva etapa en lo formal y estilístico.

Entre las orquestas más notables de este período, pueden considerarse las típicas de Gabriel Cisneros, José Alemán, Domingo Corbacho, Félix González, Enrique Peña, José Belén Puig, Pedro Rojas, Valenzuela, Pablo Zerquera, Félix Cruz, y por supuesto la propiciadora del *fiat lux* danzonero, bajo la guía de Miguel Faílde.

Ya en la segunda década del siglo XX se ha ampliado la estructura formal, integrada entonces por introducción, parte de violín, introducción repetida, parte de flauta, introducción repetida y coda final. Es la etapa en que entra a escena la llamada charanga, constituida por flauta, violín, piano, contrabajo, pailas y güiro. Factor importante en la aparición de este tipo de agrupación es el compositor y pianista Antonio María Romeu, junto a Leopoldo Cervantes, flautista, y el también pianista Antonio Torroella.

En 1899, Romeu interviene, accidentalmente, como pianista en una fiesta habanera que amenizaba la orquesta Cervantes, y de esa manera entra el piano a la órbita danzonera, conformando la génesis de la charanga. Por su parte, en esos años, Antonio Torroella, destacado pianista matancero, también insertaba el piano dentro de su orquesta de danzones. Con el nuevo tipo de formato instrumental surgen nuevas facetas interpretativas, y sobre todo obtienen los músicos una gran libertad expresiva, haciéndose preponderante la actuación del solista.

En esta coyuntura comienza a destacarse la obra de una pléyade de autores, entre ellos Octavio Alfonso, Ricardo Reverón, Armando Valdés Torres, Eliseo Grenet, Tomás Corman, Pablo O'Farrill, Felipe

Valdés, Cheo Belén Puig, Tata Pereira, Alfredo Brito y, por supuesto, Antonio María Romeu. Como instrumentistas alcanzan una preeminencia Octavio Alfonso, Miguel Vázquez, Moro, Alfredo Brito, Francisco Delabat, en la flauta; Virgilio Diago, Elizardo Aroche, en el violín; Antonio María Romeu, Antonio Torroella, Armando Valdés Torres, Tomás Corman, en el piano; Julio Safora, Pablo O'Farrill, Pedro López, en el contrabajo; Daniel Reyes, Manengue, José de la Caridad, Rafael Campos, en el timbal. Estos artífices, y otros de igual calibre, inauguran estilos interpretativos, casi en la categoría de concertistas, y van haciendo, pues, una escuela dentro de la música cubana.

Durante la década del veinte, el son se hace centro del gusto popular, y el danzón y las agrupaciones que lo cultivan, pasan a un segundo plano. Es esto lo que mueve al músico matancero Aniceto Díaz a conformar, en 1929, una modalidad dentro del baile nacional. Altera, entonces, la estructura anterior y crea, en una fusión de danzón y son, el danzonete. Su forma responde al esquema de ABACD, o sea introducción, parte de violín reforzada con trompeta, introducción repetida, canto en tiempo de bolero-son, y final en un ritmo de guaracha-son. Su texto alude al nuevo modo:

*Allá en Matanzas se ha creado
un nuevo baile de salón,
con un compás muy bien marcado
y una buena armonización.
Para las fiestas del gran mundo,
de su elegancia y distinción
será elailable preferido
por su dulce inspiración.*

*Coro: Danzonete, prueba y vete,
yo quiero bailar contigo
al compás del danzonete...*

Durante la década del treinta, y por influencia del estilo creado por Aniceto Díaz, se impone la presencia del cantante en la orquesta

charanguera. Ante la carencia de danzonetes, se entroniza la costumbre de incorporar boleros, tangos, sones, a los danzones. El vocalista pasa a primer plano, destacándose los nombres de Paulina Álvarez, Fernando Collazo, Pablo Quevedo, Abelardo Barroso, Alberto Aroche, Joseíto Núñez, Barbarito Diez, Dominica Verges, Joseíto Fernández. Paralelamente, se hacen piezas instrumentales que devienen clásicos: *Masacre*, *Ya está el café*, *Rey de reyes*, del pianista Silvio Contreras; *El cadete constitucional*, de Jacobo González Rubalcaba; *Una taza de arroz*, del flautista Luis Carrillo; *Horchata*, *Penicilina*, *Almendra*, de Abelardo Valdés.

Con la orquesta de Arcaño y sus Maravillas se inicia, en 1937, una nueva etapa del danzón y de la música cubana en general. Esta orquesta, integrada por los mejores músicos del país, dejó una estela de calidad, hasta su desaparición en 1958. Impulsaron, con su llamado ritmo nuevo, la música popular, tanto en el aspecto tímbrico-sonoro, como en lo rítmico, melódico, armónico, y principalmente en el estilo interpretativo. Su nómina básica fue la siguiente: Antonio Arcaño (director y flauta), Elizardo Aroche, Raúl Valdés, Félix Reina, Antonio Sánchez, Enrique Jorrín, Elio Valdés (violín), Israel López (contrabajo), Orestes López (violoncello), Jesús López (piano), Ulpiano Díaz (timbal), Gustavo Tamayo (güiro) y Eliseo Martínez (tumbadora).

El compositor Orestes López compone el danzón *Mambo*, que en su parte final agrega un montuno-soneado, mambeado, que es el antecedente visible —junto al *diablo* de Arsenio Rodríguez— del género estructurado luego por Pérez Prado. Después entrega *El que más goza*, *Camina Juan Pesca'o* y sus hermanos Coralía e Israel, componen obras como *Isora Club*, *El matancero*, y surgen números muy logrados de Antonio Sánchez: *Bella Unión*, Félix Reina: *Angoa*, Enrique Jorrín: *Doña Olga*, *Lo que sea varón*, *Central Constancia*. Años después, Jorrín abre la etapa del *chachachá*, género prohijado por el danzón, cuando compone, en 1951, *La engañadora*.

En 1950, Electo Rosell, *Chepín*, escribe su danzón *Bodas de oro*, con su correspondiente montuno oriental coronándolo. Es la década que ve continuar la vida del género en charangas como Ideal, Siglo xx, Gris, Arcaño, Cheo Belén Puig, Belisario López, Melodías

del 40, Aragón... Ya en la década siguiente, Odilio Urfé, pianista y musicólogo, mantiene una actividad de divulgación danzonera, en conciertos que ofrece al frente de la Charanga Típica, que más adelante es dirigida por Guillermo González Rubalcaba.

En las etapas más recientes, se han compuesto danzones, muy actuales en su factura y orquestación, que han mantenido, de cierta manera, la existencia del género. Es el caso de *Pipo y Arcaño*, de Níco Rojas; *Siempre te vas en las tardes*, de Eduardo Ramos; *Una tarde en Alamar y Valle de Picadura*, de Chucho Valdés y José María Vitier.

El danzón, que desde fines del siglo XIX ha tenido enorme acogida y vitalidad en México, donde ha sido profusamente cultivado por autores e intérpretes, tanto cubanos como mexicanos, sigue siendo, sin dudas, una expresión musical que forma parte del acervo del pueblo hermano. Allí, hoy, disfruta del favor general, con la impronta que le dan los cultivadores de la tierra de Juárez. Son decenas los danzones creados por autores del gran país. Junto a Cuba, tiene el patrimonio de ese baile inmortal.

EL SON DE CUBA



AZISTIDE
91

Si hay un género de la música cubana que muestra la integración de factores hispánicos y africanos es, indudablemente, el *son*. Sus elementos melódicos, marcados por lo español, mezclados a una rítmica de raíz afroide, la estructura basada en el contrapunto de copla–estribillo, los textos breves, alusivos a asuntos del entorno vital, y el instrumental sonoro, remiten a lo insular primigenio.

La zona de origen del son se ubica en el medio rural, específicamente en la región que abarca las partes montañosas de Baracoa, Guantánamo, Manzanillo y los territorios suburbanos de Santiago de Cuba, en el Oriente de la isla. Allí confluyeron, a lo largo del siglo XIX, circunstancias socioeconómicas, y fenómenos culturales, con su amalgama afrohispanocubana, más ingredientes de los sectores provenientes de Haití, que propiciaron el encuentro recreador. Ya en las décadas finales del siglo, se concretó el género musical, y entró a las calles de la capital oriental, donde sentó su impronta sonora. Se menciona a un tresero, Nené Manfugás, como el músico espontáneo que llevó a Santiago de Cuba, en 1892, en el holgorio de las fiestas carnavalescas, los primeros sones montunos.

Aquellos primigenios grupos de son –y hay que subrayar que el término alude no sólo a la música, sino al baile, a la fiesta y al ambiente– estaban constituidos por un tres rudimentario, un güiro y un bongó, a los que se incorporó más tarde una botijuela o marímbula. El tres se construía con una caja de madera, de las utilizadas para envasar bacalao, el brazo de madera dura y tres cuerdas hechas de curricán encerado; el güiro se sacaba del fruto del árbol, vaciado, al que se le hacían unas ranuras por donde se frotaba una varilla; y el bongó, de troncos de árbol ahuecados, en par, a los que se ponía un cuero de chivo por uno de sus extremos, unidos por una faja y situados a ambos lados de la pierna derecha, percutiéndolos con ambas manos; se tensaban mediante candela.

El son montuno basa su estructura literaria en la copla o cuarteta, llamada *regina* en la región oriental, que culmina en el diálogo solista–coro, en el estribillo obligado. Como puede observarse en este son de finales del siglo pasado:

*Si yo tuviera una novia
que se llamara María*

*no comiera ni bebiera
hasta que no fuera mía.*

Coro: *Son de máquina, María,
Son de máquina, por Dios*

Solo: *Ven, ven, ven, ven, ven, María.*

A veces la expresión sonera tomaba un modo responsorial, un conversatorio basado en el estilo reiterativo, que constituyó una constante posterior, tanto en lo literario como en lo musical. Véase este son que se cantaba en Oriente por la década del setenta del siglo XIX.

*Señores no han visto
Sí señor,
el robo de un macho
Sí señor,
y por más delito
Sí señor,
metido en un catre
Sí señor.*

La variante sonera que echó raíces en tierra guantanamera ha sido denominada *changüí*. Es, sin dudas, la forma primigenia del género montuno. El vocablo designa baile, fiesta, de manera que cuando se invita a un *changüí* en las lomas que rodean la ciudad del Guaso, se está convocando a una diversión familiar que incluye canto, música, baile, comida, bebida... Un viejo ejemplo de esta expresión sonera repite en su estribillo:

*María Guevara me botó
por la cumbancha del Yarey.*

Entre las peculiaridades del *changüí* está su modo interpretativo. Mientras el tres va punteando en combinación con la línea melódica, la marímbula realiza un *ostinato* en el plano bajo, el guayo — de los usados para rayar viandas — es frotado por una varilla de hierro, en

un ritmo constante, que es subrayado por las maracas, y el bongó ejecuta una polirritmia, repicando incesantemente, improvisando, floreando de principio a fin de la pieza. Entre los más notables treseros que ha conocido esta modalidad se cuentan Benjamín Castellanos, Marcelino Latamblé, Raúl Carpe, Pedro Masó, Juan Logás, Chito Latamblé...

Obras clásicas del son guantanamero resultan *El guararey de Pastorita*, *Camarón*, *María Guevara*, *Vengan a bailar*, *Qué buena fiesta en Cecilia*, *Luis Toledano*, *Son de Castellanos*, y otras, debidas a autores como Roberto Bauta, Marcelino Latamblé, Pedro Masó, Pedro Speck, Derminio Correoso, Benjamín Castellanos, y en estilo más cercano a lo actual, las creadas por el percusionista Elio Revé.

Una manifestación importante de este género fue la que tuvo como vehículo el órgano oriental, en las regiones de Manzanillo, Bayamo y Holguín. El primer órgano de tubos, con sus dos manipuladores, un timbalero y un güirero, se conoció en la localidad manzanillera en 1887, llevado por Santiago Fornaris; un año después Francisco Borbolla introducía el primero de una serie que haría tradición, seguida de los órganos con manigueta de Varberena, en Holguín; Ajo, en Buenaventura; y Labrada, en Bayamo. Desde las primeras décadas de este siglo comenzó a oírse y bailarse por todo Oriente el estribillo que repetía: *en Manzanillo se baila el son/ en calzoncillo y en camisión*, y el órgano fue el encargado, por su carácter económico y de fácil transportación y manejo, de llevar sus notas a los más recónditos lugares.

A principios del siglo xx el son va expandiéndose, y se sitúa 1909 como el año de su entrada en La Habana, en manos de los soldados del Ejército Permanente del gobierno de José Miguel Gómez. El historiador de nuestra música popular, Alberto Muguercia, menciona los nombres de Sergio Danger (tres), Emiliano Dufull (guitarra) y Mariano Mena (bongó) como los soneros-soldados que llevaron el género oriental a los predios habaneros. De ahí parten las agrupaciones de son capitalinas de la segunda década del siglo, como *La crème de vie* y *Los Apaches*, muy influidas por los coros de clave y guaguancó. Más tarde, en 1916, Alfredo Boloña forma un grupo de son, donde toca la marímbula, junto a Hortensia Valerón (voz),

Manuel Valdés (tres), Manuel Corona (guitarra), Victoriano López (maracas) y Joaquín Velázquez (bongó). Y en 1918, Ricardo Martínez organiza el Cuarteto Oriental.

Pero el momento en que el género adquiere un desarrollo y una expansión cierta es cuando se funda el famoso Sexteto Habanero, en 1920. Integrado inicialmente, por Guillermo Castillo (director, segunda voz y guitarra), Gerardo Martínez (primera voz y claves), Felipe Nery (voz y maracas), Carlos Godínez (tres), Antonio Bacallao (botija) y Oscar Sotolongo (bongó); más adelante desfilaron por él figuras como los cantantes Abelardo Barroso, Rafael Hernández, *el Pitcher*, José Jiménez, Miguel García, Manuel Furé; los trompetistas Enrique Hernández – que fue el primero, al convertirse en septeto, en 1927 –, Félix Chapottín, José Interián; los bongoseros José Incharte, Agustín Gutiérrez, Andrés Sotolongo y otros. El Habanero fue el grupo sonero que perfiló el estilo distintivo del son cubano, basado en el punteo del tres, el rayado constante de la guitarra, secundada por las maracas, las claves que marcan el ritmo de dos por cuatro, la botija o marímbula – sustituidos por el contrabajo – hacen un *ostinato* característico, y la trompeta ejecuta el discurso melódico, así como las improvisaciones en el montuno, en contrapunto con el cantor.

Ya entrada la década del veinte surgen otros sextetos y septetos como el Occidente, Boloña, y el legendario Septeto Nacional, de Ignacio Piñeiro, surgido en 1927. El Nacional, que aún hoy se mantiene activo, al igual que el Habanero, perfiló una manera interpretativa, con un repertorio basado, principalmente, en obras de Ignacio Piñeiro, junto a otras de Rafael Ortiz. Con Ignacio Piñeiro el son cubano adquirió un sello inconfundible, pues fue permeado por elementos del guaguancó y las antiguas claves habaneras. Los integrantes iniciales de esta agrupación fueron: Ignacio Piñeiro (director y contrabajista), Juan de la Cruz (primera voz y claves), Bienvenido León (segunda voz y maracas), Abelardo Barroso (voz), Alberto Villalón (guitarra), Francisco Solares (tres), Lázaro Herrera (trompeta) y José Incharte (bongó). En diversas etapas ha contado con los siguientes cantantes: José Jiménez, Alfredo Valdés, Bienvenido Granda, Joseíto Núñez, Carlos Embale; los guitarristas Marcelino Guerra, Eutimio Constantín, Rafael Ortiz; el tresero Hilario Ariza; el

contrabajista Charles Burke, y los bongoseros Agustín Gutiérrez, Marino González, Mario Carballo y otros.

Entre los números antológicos de Ignacio Piñero hay que mencionar los sones *Bardo*, *Cuatro palomas*, *No juegues con los santos*, *Buey viejo*, *Entre tinieblas*, *Mentira*, *Salomé*, *El guanajo relleno*, *Suavecito*, *Échale salsita*, *Esas no son cubanas*, *La cachimba de San Juan*... Y junto a su producción hay que ubicar autores importantes del género como Bienvenido Julián Gutiérrez, Gerardo Martínez, Guillermo Castillo... Un hito sin dudas trascendente en la conformación y difusión del modo sonero es el hallazgo por José Urfé, en 1910, en *El bombín de Barreto*, de una vinculación entre la forma danzonería y el son, al incorporarle al danzón un montuno en su tercera parte. Con esto no sólo varió ese género, fijando su manera posterior, sino le dio un impulso al son oriental al llevar al plano orquestal la figura rítmica básica ejecutada por los treseros. Tras esa línea Eliseo Grenet compone sus danzones soneros *Si muero en la carretera*, *El pescao*, *La mora*. Moisés Simons entrega su inmortal son-pregón *El manisero*, que se convierte en un éxito mundial.

Una especie de la familia del son que concreta su auge en la década del veinte es el *sucu-sucu*, aunque su etapa originaria proviene de finales del pasado siglo en Isla de Pinos. El *sucu-sucu* posee su modo peculiar de interpretación, aunque musicalmente se empata con el son montuno de raíz oriental. Su nombre denomina al baile, canto, música y fiesta en general. Su esquema se basa en la alternancia de solista y coro, con un conjunto típico acompañante. El solista utiliza la cuarteta o décima para su juego contrapuntístico con el coro que reitera siempre el tema central:

El conjunto instrumental [dice María Teresa Linares] inicia una introducción en que los instrumentos se van integrando gradualmente a partir del *tres*. Esta introducción de ocho compases va seguida del estribillo por el coro que alterna con el solista varias veces. En la parte del canto, el *tres* y la guitarra realizan un bajo a base de acordes rasgueados, sobre la tónica, dominante y subdominante, o bien en progresiones descendentes hacia la tónica. Las maracas van marcando un ritmo regular a base de semicor-

cheas, la tumbadora o el bongó realizan esquemas rítmicos libres, y el machete, usado con un cuchillo como raspador, realizan un esquema rítmico regular. La clave marca cada tiempo.

En relación con la coreografía dice Linares: “El *sucu-sucu* se baila en grupos de pareja enlazada, con un brazo del hombre en la espalda de la compañera y el otro extendido y enlazado con el de ella; no se mueven hombros ni caderas, se baila como si fuera un son”. En los años cuarenta esta variante sonera adquirió mucha difusión cuando Eliseo Grenet la utilizó para elaborar piezas que llevaron este sub-género, estilizado, a toda Cuba y al exterior, con números como *Felipe Blanco*, *Domingo Pantoja*. Recientemente, nuevos compositores han incursionado en el ritmo pinero, como Alberto Tosca y Adalberto Álvarez, autor del *sucu-sucu Cántalo pero báilalo*, con letra de Silvio Rodríguez, donde emplea un tratamiento melódico, armónico e instrumental muy actualizado.

En la historia del son cubano figura con ribetes de gloria el universalmente conocido Trío Matamoros. Fundado en 1925, en Santiago de Cuba, por el compositor, cantor y guitarrista Miguel Matamoros, junto al cantante y guitarrista Rafael Cueto y el vocalista y maraquero Siro Rodríguez, esta santa trinidad de la música antillana logra su consagración a partir de 1928, año en que circulan sus primeras grabaciones discográficas. El son a la manera oriental logra en la voz de estos trovadores un sello único. La voz prima de Miguel, junto a la intermedia de Cueto y el bajo de Siro lograron un empaste perfecto, lo que ocurrió también con las guitarras de Miguel y Cueto, que establecieron un contraste rítmico-sonoro basado en el tumbao que hacía Rafael y el rayado de Matamoros.

Entre los sones inmortales de Miguel Matamoros sobresalen *Son de la loma*, *El que siembra su maíz*, *La mujer de Antonio*, *El paralítico*, *Hueso na'ma*, así como los *boleros-son*, modalidad de la que fue precursor, *Lágrimas negras*, *Olvido*, *Triste muy triste...*

Si Ignacio Piñeiro fue el artífice del *son-guaguancó*, y Miguel Matamoros perfiló el *bolero-son*, le toca a Antonio Fernández, *Nico Saquito*, el mérito de haber creado una serie de inmortales *guarachas-son*, entre éstas *Compay gallo*, *María Cristina*, *Jaleo*, *No dejes*

camino por vereda, Francisco del otro lado, La negra Leonor. Y aún hay otra fusión que enriquece la órbita sonera, la *guajira-son*, que cultivaron Níco Saquito, Rosendo Ruiz, Ignacio Piñeiro; intérpretes como Cheo Marquetti, Ramón Veloz, y sobre todo Joseíto Fernández, con su universal *Guajira guantanamera*.

Alrededor de 1940 aparece el conjunto de Arsenio Rodríguez. El genial tresero y compositor matancero viste de nuevo el son cubano, al suplantarlo por una agrupación que incluía piano, tumbadora, y tres o cuatro trompetas. Con eso, logró una sonoridad diferente para esta música. El piano reforzaba el aspecto armónico-melódico, la tumbadora fortalecía el plano rítmico-percutivo, y las trompetas ampliaban considerablemente las posibilidades interpretativas, especialmente en lo armónico. Arsenio, además de trabajar en la línea del son-guaguancó, introdujo muchos elementos de origen africano, en lo rítmico y en los textos. De ahí nace el *afro-son*, fenómeno del que resulta ejemplo mayor su pieza *Bruca maniguá*, popularizada por Miguelito Valdés.

Arsenio Rodríguez y su conjunto marcan un salto en la historia del género. Con ellos nace no sólo el son contemporáneo sino el conjunto orquestal como formato. En sus inicios, integraron la agrupación los cantantes Rolando Scull, Miguelito Cuní, Marcelino Guerra, el pianista y arreglista Lili Martínez, el contrabajista Lázaro Prieto, el bongosero Papaquila Suárez, el tumbador Chocolate Rodríguez, los trompetistas Benitín Bustillo, Rubén Calzado y Félix Chapottín, y Arsenio Rodríguez, como director y tresero. En 1950, Arsenio, el "ciego maravilloso" se radicó en New York, donde formó otro grupo musical, quedándose Félix Chapottín con el conjunto, que más adelante tomó su nombre.

Entre los sones notables de Arsenio aparecen *Fuego en el 23, Tumba palo cocuyé, Bruca maniguá, Vacuno, Lo dicen todas, El guayo de Catalina, El reloj de Pastora...*

En su periplo habanero, el son sufre una alteración en la forma copla o cuarteta-estribillo, y se viste con un texto inicial, recitativo, narrativo, que da paso al montuno. Esto se muestra en *Échale salsa*, de Piñeiro:

*Salí de casa una noche aventurera,
buscando ambiente de placer y de aventura,
ay mi dios, cuánto gocé!
En un sopor la noche pasé;
paseaba alegre nuestros lares luminosos
y llegué al bacanal.
En Catalina me encontré lo no pensado,
la voz de aquel que pregonaba así:*

Coro: *Échale salsita,
échale salsita...*

y aparece también en los aportes de Arsenio Rodríguez, como en *Lo dicen todas*:

*Las mujeres se ponen orgullosas
cuando sienten la orquesta tocar
porque saben que van a bailar,
porque saben que van a gozar
de una manera espantosa.*

Coro: *A gozar
de una manera espantosa...*

Ya Miguel Matamoros había fijado esta primera sección extensa, descriptiva, con su tema alusivo, que en el caso del *Son de la loma* extiende su interrogante:

*Mamá, yo quiero saber
de dónde son los cantantes,
que los encuentro galantes
y los quiero conocer,
con sus trovas fascinantes
que me las quiero aprender.
De dónde serán, ay mamá,
serán de La Habana, serán de Santiago,*

*tierra soberana,
son de la loma
y cantan en llano,
lo verás, lo verás,
Mamá, 'llo son de la loma,
mamá, 'llo cantan en el llano,
mamá, 'llo son de la loma,
mamá, 'llo cantan en el llano.*

Coro: *Son de la loma
y cantan en llano...*

La divulgación sonera, que había corrido a cargo de tríos (Mata-moros, Luisito Pla, Servando Díaz, Los guaracheros de Oriente), cuartetos (Machín) y septetos (Habanero, Boloña, Nacional), entra, ya en la década del cuarenta, a conjuntos, partiendo de Arsenio Rodríguez, entre los que sobresalen los Jóvenes del Cayo con Alfonsín Quintana de vocalista, Sonora Matancera con Bienvenido Granda, Kubavana con Alberto Ruiz de líder, Casino, con ese extraordinario sonero que fue Roberto Faz, y a orquestas tipo *jazz band* como Casino de la Playa con Miguelito Valdés, Hermanos Palau y Julio Cueva con el genial Orlando Guerra, *Cascarita*, en primer plano vocal. Con estas instituciones musicales que traían una sonoridad nueva y rica, con sus cantantes innovadores, con sus arreglistas que cumplen un papel preponderante, el género se viste de gala, sin perder un ápice de cubanía. No puede obviarse la presencia de la orquesta de Arcaño y sus Maravillas, ya que esta charanga radiofónica logró, con sus danzones de nuevo ritmo, a partir de 1938, la imbricación del montuno de son, llamado mambo, con la forma danzonera. Piezas clásicas de esta línea fueron las creadas por Israel López, compositor y contrabajista; Orestes López, compositor, pianista, contrabajista y violoncelista; Félix Reina, compositor y violinista; Antonio Sánchez, compositor y violinista; y Enrique Jorrín, compositor y violinista. De esa manera del son, que había penetrado al ámbito danzonero en 1910, con *El bombín de Barreto*, de José Urfé, y en 1929 con *Rompiendo la rutina*, de Aniceto Díaz, interrelacionán-

dose y revolucionándose ambos, revitaliza el género con el ritmo nuevo de la orquesta insuperable de Antonio Arcaño.

En la década del cincuenta, continúa el desarrollo ascendente del montuno travieso, vivo ahora en conjuntos como Chapottín, con el sonero mayor, Miguelito Cuní; Estrellas de Chocolate — herederos de Arsenio —; el Casino; Roberto Faz; Sonora Matancera; Jóvenes del Cayo; y orquestas como Riverside, con Tito Gómez como vocalista; Ernesto Duarte, y las orquestas orientales de Mariano Mercerón y Chepín-Chovén, con Electo Rosell de director, compositor, arreglista y violinista, que mantienen un sello característico, al igual que la holguinera Avilés. Punto y aparte para Benny Moré. Con él, respaldado por su Banda Gigante, el son y toda la gama genérica cubana, llegaron a su máxima altura interpretativa.

La orquesta Aragón, que venía de antes, llena de sones — y de chachachás — la década del sesenta, junto a conjuntos como Rumbavana, con Raúl Planas de cantor; Pacho Alonso, Los Bocucos, con Ibrahim Ferrer de vocalista, hasta que Juan Formell, en 1967, con la orquesta Revé, renueva esta historia al fundir el changüí — variante primigenia del son — con el *rock*, en su modalidad *shake*. Varía, además, el sonido tímbrico de la charanga al introducir la guitarra electrónica, bajo electrónico, batería, y darle un tratamiento diferente a los violines y la flauta. En 1970, Formell funda los Van Van, que siguen revolucionando lo cubano, especialmente con el modelo *songo*. Tras esa línea siguen otras charangas de nuevo tipo, que luego incorporan trombones y refuerzan lo electrónico de su instrumental, entre ellas la Original de Manzanillo, con un magnífico sonero en la persona de Cándido Fabré, y los arreglos de su director y pianista Wilfredo Naranjo; Dan Den, con el talento de su director y tecladista Juan Carlos Alfonso; Aliamén y otras.

En la línea del conjunto se destaca, actualmente, Adalberto Álvarez, con su son. Sus creaciones, arreglos, la sonoridad que logra imprimirle al grupo lo hacen resultante exitoso del género criollo. Y dentro de la cancionística de impronta sonera un nombre, Pablo Milanés, llena un espacio que va, que viene, desde el Oriente cálido hasta el corazón habanero. ¿No ha sido éste el camino histórico del son cubano?

LA GUARACHA



Es a mediados del siglo XIX cuando se observa la presencia de la guaracha dentro del teatro bufo habanero. Forma musical deudora de la tonadilla escénica hispánica, aunque permeada por la rumba antillana, fue desde sus inicios portavoz del espíritu festivo y satírico del cubano. Estuvo unida a la catarsis criolla, incluso en la plasma-ción de sus ideales independentistas, ya que el pueblo la utilizaba para criticar, en tono burlón, a gobernantes coloniales y a situaciones derivadas del régimen opresor peninsular. El 13 de enero de 1869, en el teatro Villanueva, en La Habana, se canta una guaracha que parece contener los elementos de ataque solapado: *Ya cayó*, en alusión a la guerra liberadora que se desarrollaba en tierras orientales.

Las guarachas se acompañaban de guitarras, junto a sonajeros como el güiro y las maracas. Luego se le incorpora el tres. Las voces de los guaracheros reiteraban el estribillo, donde el coro daba cobertura temática a las coplas entonadas por un solista. Crítica de costumbres, el gracejo cubano halló en ellas marco ideal para su estro humorístico.

El coro exponía el propósito, como en la clásica pieza *La Belén*:

*Cantadores, a cantar,
esta noche sí que vamos a gozar,
repiquen los tambores,
cantemos con primor,
cantadores, a cantar,
esta noche sí que vamos a gozar.*

Mientras el solista entraba de lleno en el asunto jocoso:

*¿Qué tienes tú mi negrita
que siempre te he de encontrar?
Ven, para que no me busques,
a vivir con tu moruá.*

Se reiteraba el coro guarachero, y venía seguidamente la respuesta de la solista:

*Me entusiasma este negrito
con su modo de cantar,
y eso que yo no lo he visto
revoleteando el fambá.*

En ésta, como en otras composiciones de Enrique Guerrero, como *La prieta santa* y *La pluma de tu sombrero*, están presentes los elementos esenciales del género, lo que ocurre también con los números de Francisco Valdés Ramírez, autor de *El negro bueno*, *El ferrocarril...* Aunque ya en 1813, *El sungambelo*, había prefigurado lo característico de esta música criolla.

A fines del siglo XIX la guaracha fue variando su esquema formal, cambiando la alternancia de coro-solo por una estructura consistente en una parte inicial narrativa, seguida de un estribillo, donde se contraponen el coro, que repite el motivo fijo, y el solista que realiza improvisaciones, variaciones. Argeliers León define así este momento:

La *guaracha* adoptaba un aire más movido y un ritmo que recurría al tradicional esquema de la *habanera*, o ritmo *tango*, sobre el esquema de semicorchea-corchea- semicorchea-dos corcheas, dentro de un compás de dos por cuatro; o bien la otra variante de corchea con puntillo- semicorchea, dos corcheas. También aparece la otra fórmula tradicional en la música cubana, la del llamado *cinquillo*, de corchea-semicorchea-corchea-semicorchea- corchea, dentro del mismo compás de dos por cuatro, completando el miembro de frase con tres valores en el compás siguiente, de manera de obtener ocho sonidos para un verso octosílabo.

A fines de los años treinta se evidencia la transformación de la estructura formal de la guaracha, abriendo paso a una fusión con el son, cosa notable en las creaciones de Antonio Fernández, *Nico Saquito*, al punto de bautizarse el híbrido como guaracha-son, y por otro lado se produce una vinculación con la rumba, visible en las guarachas de un Bienvenido Julián Gutiérrez. Surgen, posteriormente piezas como *La ola marina* de Virgilio González, *Pare cochero* de Marcelino Guerra, *Qué buena es la nochebuena* de Walfrido Guevara,

Bilongo de Rodríguez Fife, *Agua pa'mí* de Estanislao Serviá, *María Cristina* del propio Níco Saquito, *El diablo tun-tun* de Bienvenido Julián Gutiérrez.

Ya en plena década del cuarenta, el alegre género penetra al repertorio de las *jazz bands* cubanas, lo que aseguraba su difusión en la radio, el teatro, los salones de baile, y hasta en el cine. Bandas como los Hermanos Palau, Casino de la Playa y Julio Cueva, específicamente con la voz y el estilo magníficos de Orlando Guerra, *Cascarita*, lo llevan de un lado a otro, y rebasa las fronteras nacionales. Las grabaciones discográficas se encargan de darle mayor vigencia – y permanencia – y decenas de obras del ritmo guarachero pasan al acetato.

Ahora bien, donde la guaracha muestra su picardía y ligereza mayor es en la interpretación de los tríos, sobresaliendo Los guaracheros de Oriente, Servando Díaz, Cuba, Luisito Pla y sus Guaracheros, y otros. No hay tema de la actualidad que no tenga cabida en las voces y cuerdas de estos trovadores sonrientes.

Sin embargo, la guarachaailable por excelencia es la que tocan los conjuntos. Kubavana con Alberto Ruiz y Laíto Sureda al frente, Casino con el estilo inconfundible de Roberto Faz, la Gloria Matancera con Cheo Junco de vocalista, la Sonora Matancera con sus solistas insertados Daniel Santos y Celia Cruz, Jóvenes del Cayo con Miguelito Valdés, primero, y Alfonsín Quintana, después. Aunque las bandas también posean guaracheros de calibre: Tito Gómez, con la Riverside, impone una manera, muy versátil, con mucho poder improvisatorio; y Benny Moré, con su Banda Gigante, dice, como en todo, la última palabra.

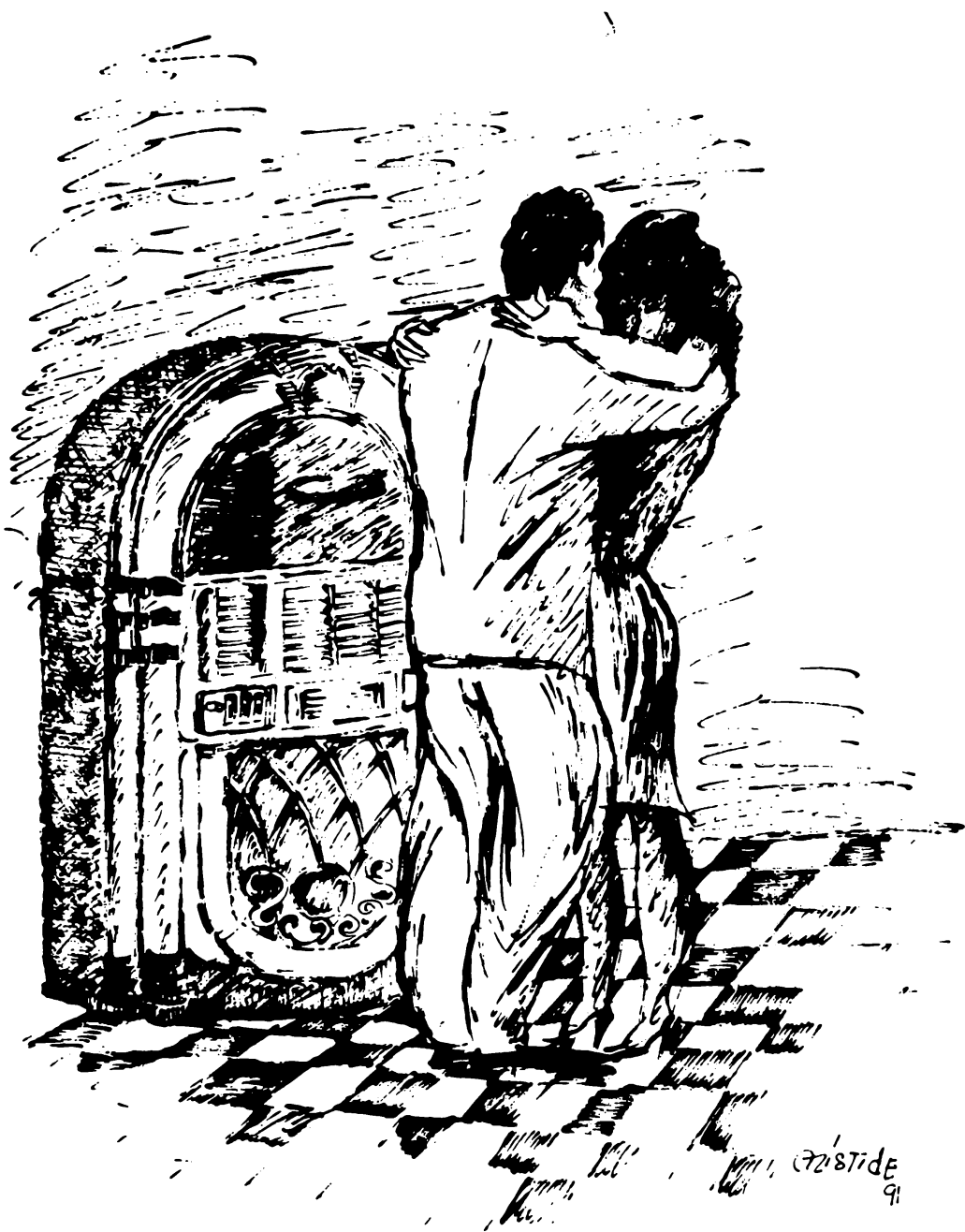
En el conjunto orquestal los instrumentos se comportan de la siguiente manera: la clave, marca el tiempo básico; las maracas, refuerzan el figurado rítmico constante del cencerro, que subraya los tiempos fuertes; la tumbadora, marca el cuarto tiempo del compás, aunque realiza en realidad una polirritmia sonora; el contrabajo efectúa un “tumbao” o “guajeo” tomado de la figuración rítmica enlazada del tumbador y el tres-golpes en la rumba; el piano hace un fraseo melódico-percusivo que sirve de colchón armónico, mientras las trompetas llevan la melodía. De toda esa combinación

sonora, rítmica, brota el sabor indudable de la guaracha, que tiene como punto focal, por supuesto, las voces de los cantantes.

Durante las décadas del cuarenta y cincuenta, etapa de auge de esta expresión popular, se difunden obras que devienen verdaderos clásicos, entre ellas *La media naranja* de Alberto Caissé, *A mí qué* de Jesús Guerra, *En el tíbiri tábara* de Pablo Cairo, *Con la lengua afuera* de Agustín Ribot, *El bobo de la yuca* de Marcos Perdomo, *A romper el coco* de Otilio Portal, *La muñeca* de Tony Tejera, *Rumberito soy yo* de Humberto Jauma, *Saoco* de Rosendo Ruiz, *Cañonazos* de Evaristo Aparicio, *El plato roto* de Rafael Ortiz, *A toda Cuba le gusta* de Remberto Bécquer, *El telefonito* de Silvestre Méndez.

Durante las décadas del sesenta y setenta, ante la afiebrada presencia de otros ritmos, la producción guarachera sufrió una mengua, aunque autores como Emilio Cavallhón, con *La chica del granizado*, y Rodulfo Vaillant, con *La escoba barrendera*, entre otras composiciones, mantuvieron vivo el género. Ya en la década del ochenta, las excelentes guarachas de Pedro Luis Ferrer, y las parodias en ritmo de guaracha de un trovador como Alejandro García, *Virulo*, han significado una continuidad dentro de esta manifestación cubana.

EL BOLERO CUBANO



El *bolero*, nacido en Santiago de Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX, se expandió rápidamente por el ámbito del Caribe y, más tarde, por diferentes países latinoamericanos. Heredero de la canción de prosapia hispánica —teñida fuertemente por los elementos de las arias operísticas, la romanza francesa y la canción napolitana—, pero que ya había sufrido un proceso de cubanización, tiene en el aspecto rítmico un evidente nexo con la danza y la habanera. Dice Argeliers León, refiriéndose a sus orígenes, que

[...] fue surgiendo en el siglo pasado un nuevo estilo en el acompañamiento guitarrístico, mezcla de rasgueado y punteado que, a no dudarlo, nos llegaba nuevamente por el camino de renovados contactos con sonos yucatecos. La presencia de familias y tropas, venidas de las recién instauradas repúblicas latinoamericanas, y el creciente tráfico entre México y los puertos del sur de Cuba, desde los años de la retención de la zona de San Juan de Ulúa por tropas españolas (1825), motivó, todo ello, la introducción de un rayado rítmico, muy segmentado y constante en la guitarra prima, acentuado tonalmente en la guitarra segunda. Se producía así un nuevo estilo en el acompañamiento que, al llamarle bolero, era como decir *bolereadamente*.

En la Isla, sonaba el bolero español, así como los polos y tiranas, pero de aquél sólo incorporó el nuevo género criollo el nombre, ya que su estructura, en compás de dos por cuatro, difería, aparte de los otros aspectos constitutivos, del tres por cuatro del baile español. Con respecto a la denominación hay varias hipótesis. El modo cancioneril cubano la tomó directamente de su homónimo hispánico, pero el bolero peninsular pareció inspirarse en su modo danzable, como volando, boleando...

El *cinquillo*, proveniente de las músicas folklóricas de Saint Domingo asentadas en la parte oriental, fijó al género en su inicio, como hizo con otras formas cubanas. Los primeros ejemplares bolerísticos estaban basados, rítmicamente, en esa figura. Esto lo emparentaba con el danzón. Y así lo cultivaron los trovadores santiagueros, con sus voces —a veces a dúo— y guitarras, desde la década del ochenta del pasado siglo. Se considera como primer

bolero, compuesto en 1883, como afirma José Padilla Sánchez el titulado *Tristezas*, de José, *Pepe*, Sánchez, cantor, guitarrista de carácter intuitivo, autor de canciones y guarachas. Con esta pieza, Sánchez conformó la manera inicial del ritmo — *cantabile* y danzario — que luego recorrería, en serenatas y reuniones, las esquinas de Santiago de Cuba:

*Tristezas me dan tus quejas mujer,
profundo dolor se apiada de mí,
no hay pena mayor que me haga sentir,
cuánto sufro y padezco por ti.
La vida es adversa conmigo,
no deja ensanchar mi pasión,
un beso me diste un día
y lo guardo en el corazón.*

A principios de este siglo, varios trovadores orientales se radican en la capital, y con ellos llevan el ritmo cadencioso y sentimental. Las voces y guitarras de Sindo Garay, Alberto Villalón, Rosendo Ruiz, hacen sonar el bolero en peñas y cafés. Llega, de Caibarién, Manuel Corona. Y en La Habana surgen cultivadores del género, poco más tarde, entre los que descuellan Oscar Hernández y Graciano Gómez. En Sancti Spiritus crean sus piezas Miguel Companioni, Rafael Gómez; en Camagüey, Patricio Ballagas; en Matanzas, Manuel Luna; en Santiago, permanecen Juan de Dios Hechavarría, Pepe Banderas, Emiliano Blez. Paralelamente van dándose a conocer los grandes dúos de voces que interpretan estas canciones: Floro y Miguel, Juan Cruz y Bienvenido, Tata Villegas y Pancho Majagua, María Teresa y Zequeira, y el inolvidable Sindo Garay y sus hijos Guarionex y Hatuey. Años después, Eusebio Delfín entrega este canto inmortal:

*En el tronco de un árbol una niña
grabó su nombre henchida de placer,
y el árbol conmovido allá en su seno
a la niña una flor dejó caer.
Yo soy el árbol conmovido y triste,
tú eres la niña que mi tronco hirió,*

*yo guardo siempre tu querido nombre
¿y tú qué has hecho de mi pobre flor?*

A fines de la década del veinte, el bolero se mezcla con el son, principalmente en septetos y tríos, y sobresale el legendario Trío Matamoros (Siro, Cueto y Miguel) y nace el bolero-son; y empieza a bailarse, con toda la cadencia tropical, el género modelado por Pepe Sánchez cincuenta años atrás. Matamoros entrega sus *Lágrimas negras*:

*Aunque tú me has dejado en el abandono,
aunque tú has muerto todas mis ilusiones...*

mientras, por los años treinta, se producen números en este estilo, de: Bienvenido Julián Gutiérrez, *El huerfanito*; Chicho Ibáñez, *No me perturbes*; Virgilio González, *Clara*; Rafael Ortiz, *Muy junto al corazón*; Eliseo Silveira, *En el silencio de la noche* y el muy solicitado, de Marcelino Guerra, con letra de B. J. Gutiérrez, *Convergencia*, de texto y melodía insólitamente bellos:

*Aurora de rosa en amanecer,
nota melosa que gimió el violín,
novelesco insomnio do vivió el amor,
así eres tú, mujer.
Principio y fin de la ilusión,
así eres tú en mi corazón,
así vas tú de inspiración,
madero de nave que naufragó,
piedra rodando sobre sí misma,
alma doliente vagando a solas
de playas solas así soy yo,
la línea recta que convergió
porque la tuya final pidió.*

En esta etapa, y como resultante de la costumbre implantada por el danzonete, con su parte vocal obligada ante la merma en la producción de obras de esta línea, se incorporaron boleros al reper-

torio de las orquestas tipo charanga, dentro de sus ejecuciones danzonísticas. Las grandes voces surgidas con el modo creado por Aniceto Díaz, se erigieron en centro de sus respectivas orquestas. Así ocurrió con Collazo, Quevedo, Paulina, Barbarito, Barroso, Arcoche, Núñez, Dominica, Joseíto Fernández.

Distintos compositores calificados rindieron sus armas ante el ritmo subyugante del bolero. Entre ellos Gonzálo Roig, *Nunca te lo diré*; Jorge Anckermann, *Un bolero en la noche*; Ernesto Lecuona, *Noche azul*; Rodrigo Prats, *Miedo al desengaño*; Eliseo Grenet, *Las perlas de tu boca*; Julio Brito, *Mira que eres linda*; Armando Oréfiche, *Habana de mi amor*. Y entró al repertorio de las orquestas y conjuntos. En 1929 el compositor y pianista Nilo Menéndez, con *Aquellos ojos verdes*, inicia la línea moderna en el romántico género. Tras esa renovación rítmico-melódica vienen una serie de compositores que, como común denominador, tienen el piano como instrumento idóneo.

Una fecha importante en la música de Cuba es el año 1940. Marca, indudablemente, un hito en todos los aspectos relativos al arte de los sonidos. En el ámbito bolerístico, entran en escena creadores e intérpretes que harán toda una época. Sus concepciones temáticas, melódicas y armónicas sienten una línea expresiva que llega a nuestros días. Es un momento en que se dejan sentir las canciones de autores mexicanos, de Lara a Grever, con su impronta distintiva. Maravillas de sensibilidad y técnica brotan de las teclas de Orlando de la Rosa, *No vale la pena*, *Vieja luna*, *Nuestras vidas*; Pedro Junco, *Nosotros*, *Soy como soy*; René Touzet, *No te importe saber*, *Anoche aprendí*, *Déjame creer en ti*; Mario Fernández Porta, *Qué me importa*, *Mentiras tuyas*, *No vuelvo contigo*; Isolina Carrillo, *Dos gardenias*, *Miedo de ti*, *Increíble*; Osvaldo Farrés, *Toda una vida*, *Acércate más*, *No me vayas a engañar*, *Quizás, quizás*; Bobby Collazo, *La última noche*, *Tenía que ser así*, *Qué te has creído*; Felo Bergaza, *Si tú me lo dijeras*, *Me parece increíble*; Adolfo Guzmán, *No puedo ser feliz*, *Al fin amor*, *Libre de pecado*; Julio Gutiérrez, *Llanto de luna*, *Inolvidable*, *Desconfianza*; Juan Bruno Tarraza, *Soy tuya*, *Soy feliz*, *Alma libre*; Ignacio Villa, *Si me pudieras querer*, *Tú me has de querer*; Ernestina Lecuona, *Ya que te vas*, *Ahora que eres mía*; Fernando Muléns, *Corazón a corazón*, *Qué te pedí*. Intérpretes

que imponen su sello cantando boleros son, entre otros, Fernando Albuérne, Pepe Reyes, René Cabel, Wilfredo Fernández, y las voces femeninas de Olga Rivero, Elizabeth del Río y Olga Guillot. Antonio Machín pasea el canto romántico por España, y Reinaldo Henríquez lo difunde en los Estados Unidos. Dúos, tríos y cuartetos, hacen suyo también el género.

Un verdadero baluarte del bolero son los conjuntos musicales durante los años cuarenta y cincuenta. Pionero puede considerarse el Kubavana, del gran bolerista, creador de todo un estilo y una escuela, Alberto Ruiz, donde se formaron figuras como Roberto Faz, Orlando Vallejo, Laíto Sureda, Carlos Querol, Nelo Sosa, Mario Recio. Luego vinieron el Casino, con los vocalistas Roberto Espí, Roberto Faz, Orlando Vallejo; la Sonora Matancera, con Bienvenido Grandà, Celio González, y toda una pléyade de solistas invitados; Jóvenes del Cayo, con Alfonsín Quintana, Celio González; Arsenio Rodríguez, con las voces únicas de René Scull, Miguelito Cuní, Conrado Cepero, René Álvarez, que continuaron en el conjunto de Chapottín; y más adelante, Luis Santí y su conjunto, con los cantantes Felo Martínez, *Rolito*; Nelo Sosa y su conjunto Colonial, y el formidable grupo de Roberto Faz, donde también figuraron los vocalistas Rolito y Orlando Reyes. Por su parte, las orquestas tipo *jazz band* ponen al frente boleristas de la talla de Tito Gómez (Riverside), Carlos Díaz (Hermanos Castro), Fernando González y Tata Ramos (Duarte), Fernando Álvarez y Pacho Alonso (Mercerón). La Cosmopolita se especializa en el acompañamiento de vocalistas cubanos y extranjeros, especialmente en el género bolerístico, la Casino de la Playa también exploya sus boleros, interpretados por Walfredo de los Reyes y, de vez en cuando, por Miguelito Valdés. Punto y aparte la presencia de Benny Moré, que eleva el sentimiento a la quinta potencia, lo mismo con Mercerón, Duarte, Bebo Valdés, que más tarde con su Banda.

A finales de la década del cuarenta del siglo actual comienza a dar a conocer sus canciones un grupo de creadores que conformarían el movimiento del *feeling*. Se reúnen, remedando a los viejos trovadores, en casas, parques, cafés del centro de La Habana; un centro habitual de actividad es la casa del trovador Tirso Díaz, ya que sus hijos, Ángel y Tirso, están vinculados al grupo. Entre los filinistas

iniciales se cuentan José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Luis Yáñez, Jorge Mazón, Niño Rivera, Rosendo Ruiz, hijo, Níco Rojas, Jorge Zamora, Justo Fuentes, Armando Peñalver; cantantes femeninas como Elena Burke, Moraima Secada, Omara Portuondo, y brinda su apoyo un pianista ya hecho: Frank Emilio Flyn. Común denominador es que todos crean y *dicen* sus canciones acompañándose de la guitarra. En el *feeling*, según Rosendo Ruiz, hijo:

La melodía abandona la quietud tonal, aborda las modulaciones y, armónicamente, se amplía el enlace de los acordes tonales y extratonales (...) en las canciones del *feeling* la melodía es consecuencia de la armonía. A su vez la armonía amplía la gama de recursos técnicos que caracterizan a la trova tradicional (desarrolladas por lo general en el marco de un tranquilo diatonismo) y aborda el impresionismo debussista, que llegaba pasando por el filtro de la música norteamericana.

En esta modalidad cancioneril el intérprete adopta un estilo expresivo, conversacional. Aún cuando las canciones filinescas poseen libertad interpretativa en lo formal, están sujetas a la posibilidad de ceñirlas a un esquema rítmico fijo, y entonces funcionan como boleros. Es lo que sucedió con *La gloria eres tú*, *Quiéreme y verás*, *Novia mía* de José Antonio Méndez; *Delirio*, *Nuestra canción*, *Contigo en la distancia* de César Portillo de la Luz; *Oh vida* de Luis Yáñez-Gómez; *Rosa azul* de Mazón; *Fiesta en el cielo* de Niño Rivera; *Hasta mañana vida mía* de Rosendo Ruiz; *Mi ayer* de Níco Rojas; *Derroche de felicidad* de Zamora; *Me parece mentira* de Peñalver; *Rosa mustia* de Ángel Díaz.

Los años cincuenta ven surgir nuevas fusiones, con el *bolero-mambo*, *bolero-cha*, y un *bolero-moruno*, mezcla de melodías de cante jondo con rítmica afrocubana. Y son diversos los autores que aportan piezas al género. Mario Álvarez, radicado en México, ya había traído su *Sabor de engaño*, y ahora llegaba con *Vuélveme a querer*, como los hermanos Rigual —Carlos, Mario y Pituko— con *Te adoraré más y más*; Frank Domínguez producía impacto con *Tú me acostumbraste*, *Imágenes*, *Un pedacito de cielo*; Juan Arrondo con *Qué pena me da*; José Dolores Quiñones con *Vendaval sin*

rumbo, Los aretes de la luna; Ernesto Duarte con Cómo fue; Tania Castellanos con En nosotros; Piloto y Vera con Añorado encuentro, Fidelidad; Pedro Vega con Hoy como ayer; Marta Valdés con Tú no sospechas, En la imaginación; Ricardo García Perdomo con Total; Félix Reina con Si te contara; Rolando S. Rabí con Humo y espuma; Carlos Puebla con Quiero hablar contigo; Leopoldo Ulloa con Mi súplica, En el balcón aquél; Ricardo Pérez con Tú me sabes comprender; Humberto Jauma con Sólo por rencor, Si no vuelves; Walfrido Guevara con Derrotado corazón; Lili Martínez con Esto sí se llama querer; y, señaladamente, Luis Marquetti con Deuda, Plazos traicioneros, Amor qué malo eres, Llevarás la marca:

*Yo comprendo
que en mi pobreza llevo mi rival...*

Intérpretes notables cubren la década del cincuenta. Un pionero de las maneras contemporáneas, Miguel de Gonzalo, y una señora de la canción, Esther Borja, se mantienen vigentes, junto a vocalistas de agrupaciones que salen al ruedo por cuenta propia: Fernando Álvarez, Pacho Alonso, Orlando Vallejo, Aurelio Reinoso. Grandes voces del decenio anterior siguen activos. Y se dan a conocer, entrados los sesenta, boleristas como Gina León, Lino Borges, José Tejedor, Blanca Rosa Gil, Roberto Sánchez, Orlando Contreras. Paralelamente, difunden el bolero en ultramar intérpretes excepcionales como Vicentico Valdés, Panchito Riset y Roberto Ledesma.

El sentimiento hecho ritmo se difundió, desde los años iniciales del siglo xx, por países hispanoparlantes del Caribe y del territorio continental: Puerto Rico, Panamá, Colombia, México, Argentina, Chile, y llegó hasta Brasil.

A la isla borinqueña arribó, dice Jaime Rico Salazar, “por las compañías de circos o revistas teatrales cubanas, que a finales del siglo pasado recorrían la zona del Caribe [...] la comercialización de las vitrolas y de los discos [...] y la intensa emigración que hubo de portorriqueños hacia los Estados Unidos, especialmente a Nueva York”. Autores consagrados de boleros han sido Rafael Hernández, *Capullito de alelí, Perfume de gardenia, Campanitas de cristal*; Pedro Flores, *Perdón, Obsesión*; Felipe Goyco, *Don Felo, Madrigal*;

Noel Estrada, *En mi viejo San Juan*; Plácido Acevedo, *Boda gris*; Bobby Capó, *Piel canela*, y entre los intérpretes hay que resaltar a Ruth Fernández, Pedro Ortiz Dávila, Bobby Capó, Daniel Santos, y los tríos Borinquen, San Juan, Vegabajeño, así como las orquestas de Rafael Muñoz y Noro Morales.

En Panamá componen piezas que ganan audiencia Ricardo Fábrega, *Noche tropical*; Carlos Almarán, *Historia de un amor*; Arturo Hassan, *Soñar* y Avelino Muñoz, *Irremediablemente solo*. Mientras en la vecina Colombia, a donde entró el género romántico a través de las ondas radiales, aportan obras al cancionero Álvaro Delmar, *Di qué has hecho de mi amor*; José Barros, *Busco tu recuerdo*; Lucho Bermúdez, *Te busco* y Edmundo Arias, *Evocación*. Intérpretes colombianos de boleros son Víctor Hugo Ayala, Alberto Granados, Lucho Ramírez, Alberto Osorio, Ester Forero, Matilde Díaz, Nelson Pinedo y, sobre todo, Carlos Ramírez.

México es la patria (adoptiva) del bolero. Llegado a través de Yucatán, debido a los reiterados contactos entre la península y la isla de Cuba, ha gozado de un desarrollo extraordinario, y aún hoy se mantiene vivo en la tierra de Juárez. Los ejemplares iniciales del bolero mexicano se atribuyen a Armando Villareal, que estrena, en 1919, *Morena mía*, Emilio Pacheco, que compone, en 1924, con letra de Pedro Mata, *Presentimiento*; y Guty Cárdenas, que presenta, en 1927, *Nunca*. Desde entonces el cultivo del género ha sido tan notable, que no podrían enumerarse los autores e intérpretes importantes. Una relación tentativa incluiría los nombres de Agustín Lara, *Mujer, Palmera, Sólomente una vez*; María Grever, *Ya no me quieres*; Gonzalo Curiel, *Vereda tropical*; Abel Domínguez, *Hay que saber perder*; Alberto Domínguez, *Perfidia, Frenesí*; Armando Domínguez, *Miénteme*; Gabriel Ruiz, *Desesperadamente, Usted*; Wello Rivas, *Cenizas*; Consuelo Velázquez, *Bésame mucho*; Federico Baena, *Que te vaya bien*; Roque Carbajo, *Hoja seca*; Miguel A. Valladares, *Pecado*; Mario Ruiz Armengol, *Aunque tú no me quieras*; Enma Elena Valdelamar, *Mucho corazón*; Manuel Esperón, *Amorcito corazón*; Chucho Navarro, *Rayito de luna*; Alfredo Gil, *Sin un amor*; Luis Arcaraz, *Viajera*; Vicente Garrido, *No me platiques, Todo y nada*; Rubén Fuentes, *Cien años*; Nico Jiménez, *Espinita*; Álvaro Carrillo, *Sabor a mí, Amor mío*; Roberto Cantoral, *Reloj, La barca*; Luis

Demetrio, *La puerta*; José Sabre Marroquín, *Nocturnal* y Armando Manzanero, *Adoro*, *Contigo aprendí*, *Parece que fue ayer*. Entre los cancioneros que han trascendido cabe mencionar a Pedro Vargas, José Mojica, Juan Albisu, Alfonso Ortiz Tirado, Fernando Fernández, Chucho Martínez Gil, Marco Antonio Muñoz, Javier Solís, Elvira Ríos, Lupita Palomera, Eva Garza, Chela Campos, Chelo Flores, Amparo Montes, María Luisa Landín, Toña la Negra, María Victoria, y los grandes tríos: Los Panchos, Los Tres Diamantes, Los Tres Reyes, Los Tres Ases, Los Tres Caballeros, entre otros.

Hoy, en Cuba, cuna del género, sigue vigente el sentimiento hecho canto. Continúan su carrera excelsos boleristas de antaño, junto a nuevos valores. Y se componen boleros con timbre y factura temático-melódico-armónica actualizados, entre los que debe mencionarse *El amor se acaba* de Osvaldo Rodríguez, *Quédate este bolero* de Amaury Pérez, y *El breve espacio en que no estás* de Pablo Milanés.

LA CONGA



Si de un género de música cubana se ha escrito poco, no obstante su importancia, es de la *conga*. El son, el danzón, la rumba, el bolero; aun el punto cubano, la guaracha, la canción... han sido más afortunados. Distintos investigadores y musicólogos los han hecho objeto de estudio, brindándonos aportes valiosos. Aunque la secular conga cubana no requiere, por cierto, de una defensa *saloniere*, pues ella se defiende sola, en las calles de Cuba, hay que llamar la atención acerca del hecho innegable de su arraigo y trascendencia dentro de la cultura musical y danzaria.

La conga tiene su origen en las fiestas que celebran los esclavos africanos, durante el período colonial, en las ocasiones en que les eran permitidas por las autoridades. Esto ocurría, como se sabe, en la festividad del *Corpus*, los domingos y, principalmente, el Día de Reyes. Era un suceso musical y social que llenaba de alegría las ciudades cubanas, desbordándose los cantos, toques de tambor y las fabulosas coreografías, en un holgorio que contrastaba con los bailes de salón que la burguesía generaba para su disfrute, y aun con los llamados bailes de cuna, donde se mezclaban, siempre dentro de los moldes impuestos por la cultura dominante, diversos estratos y grupos sociales. La conga, por su carácter masivo (sobre todo a partir de la abolición de la esclavitud, en que los criollos libres — negros, mulatos y ciertos elementos blancos — la incorporaron al carnaval en ciudades como La Habana, Santiago de Cuba y Güines), fue una manifestación cultural aglutinante que mucho significó en el proceso de forja de lo cubano.

Una crónica de la época señala cómo “los congos eran la nota alegre, reidora”, o cómo “impusieron, con sus tambores, su música” y “sus bailes y canciones reinaron en el campo y en la ciudad”. Efectivamente, esos cantos, toques y danzas fueron incorporados, en una interacción facilitada por la característica altamente moldeable de los grupos de origen bantú, a las congas y comparsas de las poblaciones urbanas, brindando un maravilloso espectáculo de arte popular a fines del pasado siglo y principios del actual.

Mientras las orquestas típicas o las charangas a la francesa muestran, como elemento percusivo, el timbal o la paila criolla, junto a una combinación instrumental de procedencia europea, en un camino de asimilación en que van entrando elementos cubanos a la contra-

danza, proceso que culmina en el danzón, y al tiempo que el son, radicado en las zonas montuneras de Oriente, presenta al bongó como percusivo acompañante; la conga expande su instrumental afrocubano, integrado por tumbadoras, quintos, cencerros, rejas de arado, sartenes, campanas, bombo, en rico arsenal sonoro. Y ya que menciono el bombo criollo, base de la orquesta congüera, es oportuno aclarar que resulta inaceptable la afirmación que remite su origen a una simple mimesis del bombo de las bandas militares españolas. Hemos visto —y oído— un instrumental exactamente igual utilizado por grupos musicales mozambiqueños, que además lo han percutido — con mazo en la mano derecha e inflexiones de la palma de la mano izquierda— de igual manera. Por lo que hay que inclinarse a pensar que fue de África de donde vino tal percusivo. Debe apuntarse que en la región de Santiago de Cuba el bombo, más achatado, recibe el nombre de galleta, en graciosa muestra de ingenio popular. A este equipo se le adicionó, con el tiempo, y debido a una natural evolución, un cornetín (con su variante de corneta china en Oriente), y más tarde una o más trompetas, observándose actualmente la presencia del trombón, evidentemente en busca de mayor sonoridad.

Y ya que se hace referencia a las variantes congüeras de la región oriental, hay que destacar que, en su proceso de desarrollo, fueron interviniendo influjos musicales provenientes de Haití, de donde vinieron miles de emigrantes a raíz de la revolución, que se establecieron en Cuba desde principios del siglo XIX. Los tambores bocú, fundamentales en las congas santiagueras, difieren en su forma y uso de las tumbadoras utilizadas en las congas del occidente del país. Algunos de los hierros que se percuten en Oriente son igualmente exclusivos. Y la sonoridad de la trompeta china se encarga de darle el toque de originalidad mayor. En cuanto a la base rítmica es muy diferente. Las figuras que hacen los tambores, hierros, y sobre todo el bombo —la folklórica galleta— son distintas, con un carácter más sincopado. La marcha de los bailadores es igualmente diversa. Formas provenientes de Haití, como la tumba francesa o la tahona, tuvieron que ver en este desarrollo específico.

En otras regiones del país fueron surgiendo, del mismo modo, características propias en la manera de sonar y danzar. En Cama-

güey, notoriamente, fueron naciendo congas *sui generis*, que recorrían sus calles en las festividades populares, especialmente en las tradicionales fiestas de San Juan. Los toques de bombo camagüeyanos son particularmente ricos y peculiares.

Argeliers León ha referido el proceso histórico en que van surgiendo, en Cuba, formas culturales urbanas. Destaca cómo se origina “una música folklórica determinada por el factor urbano, determinada por la presencia de la ciudad, propia ya de una ciudad”, donde “empieza a incorporarse una música del pueblo humilde de la ciudad”. Y en este punto sería oportuno citar, como una prueba más de la fuerza irresistible de esta música, el hecho de que músicos cultos, como un Juan Casamitjana, no hayan podido sustraerse a su influjo y se hayan visto impelidos a llevar al pentagrama — en lo posible — sus notas contagiosas. Carpentier, *La música en Cuba*, p. 77, en su estilo no exento, por supuesto, del aliento novelístico, reconstruye el momento:

[...] Cierta noche de 1836, hayándose en el café *La Venus*, el excelente músico catalán Casamitjana (autor de canciones cubanas muy gustadas en Santiago), asistió al paso de una ruidosa comparsa, llevada por las mulatas María de la Luz y María de la O, que iba cantando el *Cocoyé*. En el acto, deslumbrado por la revelación, anotó las coplas y los ritmos, escribiendo una partitura para la banda del Regimiento de Cataluña. Días después, estrenaba su obra en la retreta, ante el escándalo de la “gente distinguida”.

Pero ya los aplausos del público popular llenaban la plaza, dejando sin efecto las muecas de los currutacos. El mismo Carpentier expresa, en su insuperado libro ya citado, cómo la conga, con su característica estructura, penetró la contradanza desde mediados del siglo XIX, permeándola de su gracia rítmica. Ejemplifica su aserto con una contradanza: *Tu madre es conga*, analizándola en su composición rítmica. Por mi parte, quisiera destacar la relación evidente entre la conga y la rumba, especialmente en la modalidad de la columbia, donde es notable el influjo de aquélla, sin soslayar la circunstancia de que el fenómeno columbiano tiene su origen en una zona de alto poblamiento congo: la llanura de Colón, al este de Matanzas.

Volviendo al marco histórico, la conga, que había sentado sus reales (y hubo cabildos de congos reales) en el ámbito carnavalesco desde la terminación de la esclavitud hasta su supresión en 1913, por el gobierno de Mario García Menocal, por motivos políticos, reinicia un período de vigencia gracias a su introducción precisamente en el mundo de la política. Su fuerza musical, su poder aglutinante en el plano danzario colectivo, fueron utilizados por el Partido Liberal en su lucha, que incluso llegó a la violencia armada, contra el régimen menocalista. *La chambelona*, la inmortal conga traída a La Habana, en 1917, de tierras villareñas por Rigoberto Leyva, al frente de una *bunga* de quintos, tumbadoras, cencerros, fue seguida por las masas liberales como un himno.

Por otro lado, el ritmo de la conga movía los pasos de miles de bailadores en fiestas tradicionales como las charangas de Bejucal, las parrandas de Remedios, Caibarién, Camajuaní, Vueltas, Santiago de las Vegas, los Cabildos de Regla, con sus representaciones danzarias de enorme colorido, que hicieron decir a Alejo Carpentier que “las comparsas mucho más que una marcha rítmica colectiva, son ballet ambulante”. Y los compositores de música culta, elaborada, seguían sin poder sustraerse a su influjo. Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, por citar dos ejemplos mayores, explotaron sus posibilidades expresivas en obras que alcanzaron categoría universal.

A partir de 1928, la conga cubana halla su consagración internacional. Eliseo Grenet la introduce en París, donde causa furor, desplazando — en compañía del son — nada menos que al *jazz* y al tango. Más tarde irrumpe en New York, y de ahí — sin que pudiera evitarse su adulteración comercialista — a través del disco, el cine, la radio, se difunde al mundo entero. El estremecimiento que causó este género musical y danzario fue enorme; congas como *Uno, dos y tres* de Rafael Ortiz, *Para Vigo me voy* de Ernesto Lecuona, alcanzaron fama mundial.

Luego del triunfo de la Revolución cubana, cuando una nueva estructura social comienza a generar nuevas maneras y nuevos contenidos culturales, y podía pensarse en una cristalización de la conga, al igual que otros géneros populares de Cuba, convertida quizás en archivo o pieza de museo, en objeto de estudio musico-

gráfico o concierto didáctico, irrumpe el ritmo mozambique, concebido por el percusionista y autor popular Pedro Izquierdo, llamado Pello Afroacán, precisamente sobre la estructura musical y danzaria de la conga, mezclada a formas de raíz yoruba e incluso del samba brasileño, en ingeniosa simbiosis de elementos enlazados por su origen. Seguía vigente la conga, con su arsenal instrumentístico, en nuestra vida musical. Lo moderno le daba cabida, haciendo concluir a Rogelio Martínez Furé en *Diálogos imaginarios*, que: “La ascensión social del tambor es un reflejo de la de negros y mulatos. Hoy no se concibe música cubana moderna donde no resuenan los golpes pausados o encendidos de sus parches [...] haciendo hervir la sangre en congas [...] El tambor es el rey de nuestros instrumentos musicales. Pero ha sido largo el camino; largo y difícil”.

Hoy, mucha de la música y del baile presentes en nuestro ámbito popular procede de la conga. Cuando una orquesta como la Monumental entona *El paraguas*, cuando el grupo Los Reyes interpreta el folklórico *Cirilo y Clara*, cuando la orquesta Ritmo Oriental enardece a los bailarores más jóvenes con *La ritmo te está llamando*, y el grupo Irakere regala el excelente *Aguanile*, estamos ni más ni menos que frente a la inmortal conga cubana. Un compositor adscrito al canto nuevo como Pedro Luis Ferrer elabora con elementos contemporáneos una conga, que se populariza bajo el título *Operación sitio*, que sirve de tema a un programa de televisión. En sugerente entrevista Enrique Jorrín señalaba que muchos bailarores, hoy, cuando creen estar ante un ritmo moderno, lo que están bailando es la secular conga.

Indudablemente, como género, la conga ocupa un lugar fundamental dentro del proceso histórico de la música cubana. Como estructura danzaria, por su carácter masivo, general, popular, su riqueza de movimientos poliarticulados, manifestación del genio colectivo, tanto en su forma procesional reflejada en los primigenios círculos e hileras como en su proyección individual, por su vigencia y trascendencia, sin olvidar la importancia del son o la rumba, es, de los bailes nacionales cubanos, el que mejor expresa la identidad de la isla antillana.

LA RUMBA



JUSTICE
4!

UNIÓN DE REYES LLORA

Una modalidad peculiar de la *rumba* es la llamada *columbia*. Su nacimiento como estilo dentro del ámbito afrocubano tiene lugar en la zona rural de la provincia de Matanzas. Según testimonio de viejos informantes, en las cercanías de Sabanilla, junto al Chucho de Mena, existió un pequeño caserío llamado Columbia donde acostumbraban reunirse grupos de cantadores, tocadores y bailadores para *levantar* un tipo de rumba propio de ese sitio, que muy pronto se expandió hacia el poblado de Unión de Reyes.

Matanzas fue, desde el siglo XIX, una región de alto desarrollo azucarero. Las condiciones excepcionales de su llanura de Colón, con sus tierras favorables al cultivo agrícola, especialmente de la caña de azúcar, motivaron un constante aumento de los ingenios azucareros, al lado de los cuales surgieron bateyes en que se asentaron negros de origen congo y lucumí. La línea del ferrocarril que unía a la ciudad de Matanzas con Unión de Reyes, en cuyos bordes existían poblaciones como Alacranes, Bolondrón, Sabanilla, Macuriges, Jovellanos..., sirvió de elemento de enlace entre estos grupos, fundamentalmente luego de la terminación de la esclavitud, en 1886. Esto propició el movimiento de los negros libres, en gran número, hacia los poblados marginales y hacia los suburbios de las ciudades.

En este marco histórico-geográfico nace la rumba columbia. De ahí la presencia de factores culturales de raíz bantú en sus orígenes. Las *makaguas congas*, cantos disparatados, de alarde, satíricos, influyen en su expresión. Es evidente la presencia de vocablos de lengua bantú en sus textos, que son muy breves, regularmente frases que se repiten infinitamente, o en ocasiones cuartetos. Pero junto a estas reiteraciones — realizadas por un coro — que tienen su basamento en la manera responsorial común a las músicas de oriundez africana, toma cuerpo la riquísima improvisación del solista, que introduce variaciones melódicas y rítmicas de ilimitada creatividad.

Odilio Urfé ha señalado el “acento quejumbroso característico de los cantos congos de yuka, makuta y maní” que se observa en la columbia.

Desde el punto de vista musical, la columbia tiene una estructura simple, de carácter fijo. El inicio lo marca la percusión, que ejecuta un ritmo rápido. De inmediato sale la voz del cantor, nombrado *gallo*, que va emitiendo unos lamentos o quejidos en inflexiones cortadas que se denominan *lloraos*. Luego de esta introducción, el solista levanta el canto, en texto breve, que alude a sucesos, asuntos o personas, casi siempre del entorno social específico. A veces los cantos adquieren un tono misterioso o enigmático. Y luego viene el estribillo o montuno, influido por los mambos de prosapia conga. A esta parte se le dice también *capetillo*, y marca el momento en que salen al ruedo o valla los bailadores.

La rumba columbia, en sus orígenes rurales, fue bailada tanto por hombres solos como por parejas de hombre y mujer. Hasta ahora se ha confirmado lo contrario, que es baile de hombre solo. Pero en investigaciones realizadas en su zona de origen, mujeres muy ancianas nos han relatado cómo han bailado o visto bailar a otras mujeres esta variante rumbera. Los bailes de yuka y makuta, antecedentes colombianos, eran bailes de pareja suelta. Y en cuanto a la influencia directa del baile de maní, abundan los testimonios de mujeres maniseras en la provincia de Matanzas. Lo que sí resulta evidente es que en su posterior evolución, en el marco urbano, devino baile de hombre solo, y así ha llegado a nosotros.

El bailaror de columbia, desde que hace acto de presencia, luego de saludar al quinto, comienza a recorrer la estancia, y ensaya generalmente unos brinquitos, a la manera que se ve en el baile congo *Chola ngüengüe*, de la regla kimbisa. Su movimiento básico es de hombros y piernas, y mantiene una posición erguida, elegante, retadora, proyectándose en sentido tanto vertical como horizontal. Realiza una serie de figuras danzarias circulares. Es característico que el artista muestre su habilidad, destreza, imaginación, mediante pasos acrobáticos y otras filigranas.

El colombiano exhibe, a veces, coreografías complicadísimas, y baila lo mismo sosteniendo un vaso o una botella sobre la cabeza,

que imita pasos de ballet o gestos de circo, escenifica un juego de béisbol, una pelea de boxeo, o ensaya una danza con cuchillos. El ritmo rápido, segmentado, de la columbia, obliga al solista danzario a una agilidad y dominio corporal absolutos. El modo pugilístico del baile de maní se incluye en el estilo de la llamada rumba "de campo". El toque muy figurativo, muy rico en su polirritmia sonora, de la columbia, determina la diversidad de pasos del bailaror. Especialmente el quinto o repicador efectúa una labor importante en la interpretación timbera. El bailaror establece un contrapunto, un rejuego dialéctico con el quinteador, que debe subrayar cada paso.

El conjunto acompañante se compone de tres tambores, clásicos en toda orquesta rumbera, y un instrumento hecho de tronco de madera o caña brava que se denomina *guagua*, y que se percute con dos palos, en una figuración rítmica constante, marcando el tiempo de seis por ocho.

La columbia es una fiesta. Y en ella entran diferentes variantes en el estilo danzario. Puede bailarse de diverso modo. Hay cuatro formas: el paso *reforzado*, donde el ejecutante se contrae, al marcar los golpes del quinto; el paso *palatino*, que consiste en ir desplazándose y estirando las piernas (este nombre le viene de su surgimiento en el barrio habanero homónimo); la *meta*, que se baila marcando pasitos cortos; y la columbia propiamente, que es más libre, más creativa. Existe una variante con sus características especiales: la *jiribilla*, que es más rápida, más dinámica, con una manera mucho más pantomímica.

Cuando se habla de figuras legendarias de la rumba columbia, hay que trasladarse a la provincia matancera. Allí tuvo su cuna esta modalidad, y allí han nacido sus más notables intérpretes. Nombres como los de Benito González, *Roncona*, famoso como cantor, de Jovellanos; Alambre, de Limonar, excelente bailaror; Tomás Aldama, Marcos Zulueta, Celestino Domech, Sabás Caraballo, Víctor Laferté, Leoncio Terry, Ricardo Junco, José Drake, Ángel Calazán Drake, Carlos Drake, Faustino Drake, de Unión de Reyes; Alejandro Aguirre, *Machaco*, notable bailaror, de Cárdenas. Pero el influjo rumbero se extiende hacia Sagua la Grande, donde descollaron Pío Mobba, Cheché Mulú, Mulence, y sobre todo el famoso Papá

Montero; hacia Güines, donde se daban grandes rumbas en el barrio de Leguina, y donde hubo colombianos como Frijolito, Tutuyo, Jacinto y Jorge Zaldívar; hacia Artemisa, donde la expansión agrícola generó cierto movimiento, y se concentraban rumberos como Tumbalaye, Higinio Montes, Catalino Navalé. A la ciudad de Matanzas llegó el estilo colombiano, y en los barrios marginales de La Marina, Simpson... se cantó y se bailó al ritmo de cajones o de tambores, fundando una tradición que aún tiene vigencia. Y, por supuesto, entró a los barrios folklóricos habaneros, señaladamente a Jesús María, donde se radicaron varios intérpretes de la rumba cubana. Aún se recuerdan las interpretaciones de Bonifacio Jenke, *Carbuero*, rumbero – colombiano – de pura cepa.

La figura más notable en la historia de la rumba cubana, es, sin dudas, José Rosario Oviedo, el inmortal Malanga. Nacido el 5 de octubre de 1885, en la finca La Esperanza, municipio de Alacranes, se crió e hizo toda su vida en Unión de Reyes. Según relató Águeda Álvarez:

Era alegre. Un negro prieto, bajito, afilado, con la cara llena de baches por la viruela. Sabía hablar con los ojos. Tomador de aguardiente, fiestero. Era el Rey. En cualquier lugar le daba vida al baile; en un solar, en un patio, en el portal de una bodega, donde quisiera. Entonces no se conocían las tumbadoras, bastaba con cajones de bacalao o cajas de vela, un par de cucharas y una guataca.

Águeda Álvarez fue pareja de bailes, en ocasiones, de Malanga, al igual que Andrea Baró y Chichí Armenteros. Otro testimonio valioso sobre José Rosario Oviedo lo aporta Justino Tarafa: “Puedo decir que después de él no he visto nada mejor. Un prodigio. Se diferenciaba de los demás. Nunca salía de primero. Veía a los otros, y después iba a lo suyo. Nació para la *rumba*”. Un canto clásico inmortaliza al gran colombiano. Lo entonó Faustino Drake en Unión de Reyes, como homenaje al rumbero:

*Oigo una voz que me llama:
Arenilleo,*

*siento una voz que me dice:
Malanga murió.
Unión de Reyes llora
a su timbero mayor,
que se fue regando flores
desde Matanzas a Morón...*

Malanga llevó siempre una vida bohemia, nómada; nunca tuvo residencia fija. Cuando murió, a los treinta y ocho años, en 1923, en la zona de Morón, a donde había ido a trabajar en el corte de caña, dejó una estela de misterio y leyenda.

La rumba cubana, al establecerse en las ciudades, fundamentalmente en Matanzas y La Habana, a principios del siglo actual, fue modificándose al impulso de diversas influencias musicales y ambientales. En el medio urbano transformó su lenguaje, sus temas, su forma. Esencialmente en su expresión danzaria recibió el influjo de otras corrientes. Adquirió elementos teatrales, acentuó su tendencia mimética, y se mezcló con manifestaciones gimnásticas. Por el camino, en las barriadas populares matanceras y habaneras, entró en contacto estrecho con la cultura abakuá. Las figuras del diablito o íreme se incorporaron al bailaror cubano.

Hoy, la gestualidad del kárate, los pasos del *break dance*, y diferentes expresiones corporales del ámbito contemporáneo, penetran al estilo de los cubanos. La música se hace cada vez más acelerada, la percusión se vuelve más compleja, y los cantos reflejan los asuntos del día, la vida cotidiana. Sin traicionar, por supuesto, la autenticidad de una expresión folklórica surgida junto al fragor de la plantación azucarera y el ingenio, hace cien años, en las rojas tierras de Unión de Reyes, en ese conservatorio de las culturas afrocubanas que es la provincia matancera.

EN EL YAMBÚ NO SE VACUNA

El *yambú* es una forma de rumba que se origina en el siglo XIX. Surge desde los primeros tiempos de la llegada de los negros libres a las ciudades. Es, por tanto, una expresión del folklore urbano. Se caracteriza por un *tempo* mucho más lento, de mayor regodeo rítmico y percusivo, que lo diferencia de las rumbas primigenias, así como de las posteriores maneras alcanzadas por el género. Su esquema rítmico, al igual que las otras variantes rumberas, responde al compás de dos por cuatro. Si se buscan antecedentes habría que remontarse a la chacona y la zarabanda, o a la calenda y el chuchumbé, nacidas en el crisol afroantillano. Y una influencia evidente se haya en los cantos de tahona, entonados —con acompañamiento de percusión— por sectores populares de La Habana y Matanzas. Fernando Ortiz remite el vocablo *yambú* a una voz similar que se utiliza en el Gabón, África occidental, para designar un baile.

El conjunto instrumental clásico que se usa para acompañar el canto y baile del *yambú* lo constituyen un cajón —sobre el que se sienta el salidor—, un cajoncito —que coloca entre sus piernas el repicador—, unas cucharas —que se percuten sobre una cajita— y las claves, que marcan el ritmo lento, tranquilo. El cajón es percutido por un costado con la palma de la mano izquierda, que hace un contrapunto con la mano derecha, que fija la base rítmica alternando dos golpes de los dedos con un golpe seco del puño cerrado en el lado del frente. El cajoncito se percute con las dos manos y realiza un repiqueteo constante. Las cucharas van haciendo un figurado rítmico estable sobre una pequeña caja. El uso de cajones para hacer música fue común entre los pueblos africanos desde el pasado siglo. Los congos usan como instrumento un cajón llamado *ndembo*, que pudiera considerarse antecedente del cajón en Cuba. Igualmente, en América, los negros acompañaron sus cantos y

bailes con cajones. Lafcadio Hearn señaló que “la danza *congo*, muy popular en el viejo New Orleans, se acompañaba con un cajón percutido con un palo”.

La estructura del yambú es similar a la de las otras formas de rumba. Se inicia con el típico toque de clavos, luego se entona el *lalaleo* o diana – más extensa que en el guaguancó –, sigue una breve parte de canto, responde el coro, viene el estribillo, y entonces es cuando sale al ruedo la pareja de bailarines.

Pecky Pérez, folklorista y rumbero, define así el yambú:

Aunque su ritmo es lento, la forma de cantarlo es más adelante; el ritmo va más atrás, más pausado, mientras el canto va más rápido. Se establece un contrapunto entre el canto y el ritmo. Al inicio, los textos del *yambú* eran más cortos, con un montuno largo; luego ha habido cantadores que hacen un texto largo, un poema, haciendo descripción de algo, contando algún hecho. El canto del *yambú* es muy melodioso.

La melodía, en el yambú, se establece mediante un contrapunteo con la base rítmica, que posee una notable variedad de acentos. Y todo presidido por la síncopa. En el ritmo se intercalan tresillos de negras, lo que le aporta un sello peculiar. Resulta evidente la huella de los rezos yorubas, junto a la influencia visible de los cantos de los orfeones hispánicos. El yambú, generalmente, es anónimo, o sea que su creación queda difuminada en el marco de lo colectivo. Sus letras son comúnmente humorísticas, picarescas, satíricas. Los temas, casi siempre, son alusiones jocosas a aspectos de la vida cotidiana.

La coreografía del yambú se caracteriza por la lentitud y suavidad en los movimientos de la pareja danzante. Se ubica dentro de los bailes pantomímicos de contenido erótico tan extendidos en el ámbito afroamericano. En esencia es una resultante artística de antiguos ritos sexuales. La pareja escenifica un diálogo amoroso, en el que la hembra se desplaza graciosamente, con mucha coquetería, mientras el macho intenta conquistarla.

Pecky Pérez describe el encuentro danzario de la manera siguiente:

El hombre sale al ruedo y saluda al tambor, después comienza a contonearse bailando alrededor de la mujer, como si empezara a enamorarla. La mujer, dándose cuenta de la intención del hombre, le contesta danzando alrededor de él, haciendo filigranas, como si le respondiera, estableciéndose una relación entre ambos. El hombre, haciendo gestos, en una mímica danzaria, va comunicándole a la mujer su intención amorosa. Así continúa el diálogo hasta que al fin el hombre la conquista y se la lleva.

En su inicio el yambú fue bailado por personas mayores, y por eso sus pasos eran lentos, pausados, elegantes, cadenciosos, de una contenida sensualidad. Casi todos los pueblos han tenido bailes propios de personas de edad avanzada. El baile, como actividad vital, social del negro, siempre fue practicado por ancianos. Más tarde, el yambú fue bailado por jóvenes que, entonces, imitaban a los viejos, denotando cansancio, dificultad, sobriedad. No hay en él elemento lascivo, y no se efectúa el gesto de posesión llamado *vacunao*, de fuerte contenido erótico. Por eso la frase clásica: "En el *yambú* no se vacuna".

En el estilo danzario del yambú hay mucho movimiento de caderas y hombros. La parte de mayor lucimiento corresponde a la mujer, aunque también el hombre tiene un papel coreográfico muy importante. Un momento culminante del baile tiene efecto cuando el bailaror lanza su pañuelo al suelo y se tira, en rápido movimiento, a recogerlo con la boca. En el yambú, aunque son preponderantes los factores de origen afroantillano, se incorporan algunos pasos provenientes del zapateo, así como de otras danzas de pareja de raíz hispánica.

Unos versos publicados en la prensa habanera, en 1882, aluden al cultivo del cadencioso ritmo por la mujer:

*La rumba es un baile donde
todo el cuerpo se menea;*

*ninguna mujer se esconde
cuando bailarla desea.*

.....
*Las mujeres bailan rumba
y critican el can-can,
porque con el tumba-tumba
de la rumba tumbarán.*

Son diversos los yambús que han llegado hasta nosotros. Uno de ellos es *Castillo mangüé*, que se origina en un pregón callejero:

*Yo quiero saber, mi mama,
cuando me muera yo
arriba de quién, maye santa,
me llorarán.
Yo no quiero que me lloren,
yo quiero que a mí me canten,
mama, un lindo yambú,
como aquél que ayer decía,
pregonando
por las calles de La Habana:
Oh, mangüé.
— Castillo mangüé.
Mangüé.
— Yo va coroná.
Mangüé.
— Castillo mangüé.*

Otro yambú que está presente en el repertorio de los cantadores de nuestros días es *María Belén*, con su guía vocal que dice:

*Quien no goza;
quién no ɓaıla
al compá e María Belén.*

Y el coro que responde, reiteradamente:

*Aé, María Belén,
aé, María Belén.*

El yambú que, en su breve canto, encierra todo un mundo de gracia y de ingenua imaginación popular, con un trasfondo surrealista que dejaría perplejos a los maestros de la escuela parisina, es aquel que repite, incesantemente, con una melodía de asombrosa belleza:

*El diablo me lleva, mamá,
dígame que no, por dios!*

Igualmente se siguen entonando, acompañados de la sonoridad única de la clave y el cajón, diferentes piezas clásicas de esta modalidad, como *A lo maribá*, *Lã meneadera*, *Avemaría morena*, o aquella rumba antológica que expresa la inquietud de un hombre que confiesa, con candor inusual:

*Yo quiero pasar
donde mi negra tiene el cuarto
para ver
si ella lo tiene como quiero yo.*

El yambú tuvo sus centros generadores en los barrios populares de Matanzas, así como en las barriadas folklóricas de La Habana, especialmente en Jesús María y Belén. A fines del siglo pasado estaba en su apogeo. Esteban Montejo, en *Biografía de un cimarrón*, narra una escena habanera que ocurre en 1899. Dice:

Me halaban para los barrios del muelle, donde había una fuente y una calle con farolas y barcos de carga que se veían cerquita. Por ahí había más rumba que en ningún otro lugar; rumba de cajón. Tocaban en unos cajoncitos que se ponían entre las piernas. Todas las calles y las casas por dentro estaban llenas de taburetes. La gente se sentaba; los viejos y los jóvenes bailaban hasta que

se caían desplomados. Los solares de ñañaños estaban encendidos.

El yambú, como estilo antiguo, no mantiene una vigencia contante y sonante dentro del complejo de la rumba. Aunque se siguen creando yambús por autores de hoy, y se siguen incluyendo en el repertorio de las agrupaciones rumberas. Hay que tener presente que es, con toda su prestancia y abolengo, el precursor del guaguanco. Y en toda rumba que se respete, en algún momento, un cantor levantará su fraseo inolvidable, su llamado clásico:

¡Aé, eá, aé, eá!

¡Qué bueno, qué bueno, aé!

EL GUAGUANCÓ: CRÓNICA POPULAR

El *guaguancó* nace, a fines del siglo XIX, en los barrios suburbanos de La Habana y Matanzas. Tiene como antecedente el yambú, y asimila también elementos de la columbia, aunque procesándolos de manera de conformar una expresión propia. El cabildo, asociación de socorros mutuos que agrupó a los sectores de origen africano, fue un centro aglutinador de las manifestaciones musicales y danzarias generadoras de los diversos tipos de rumba.

Durante los años iniciales del siglo actual se desarrollaron, al lado de los coros líricos y de clave, los coros de *guaguancó*. Fueron famosos el Paso Franco, de Carraguao; Los Roncos, de Pueblo Nuevo; y existían, además, El Lugareño, de Jesús María; La Estrella Italiana, de Los Sitios; Los Capirotos, de Colón; Los Rápidos, de Belén. Estos coros, asimilaron los factores melódicos de los coros líricos y de clave.

En el aspecto rítmico, el *guaguancó* es más vivo, más dinámico, más rápido que su antecesor, el yambú. Y el canto es más fluido. Se acompaña con tres tambores – salidor, tres golpes y quinto –, un par de claves, con las que marca el tiempo, y una cajita, tronco de caña brava, o algún tipo de madera, donde se percute de modo estable con dos cucharas. En Matanzas, particularmente, el quinteador usa en sus muñecas unas marugas llamadas *nkembi*.

Acerca del juego percusivo, de una polirritmia muy rica, el investigador matancero Israel Moliner hace un análisis:

El tambor más grave es el sostenedor del tiempo, a la par que con sus ritmos reiterados crea la base sonora del grupo organológico. Pero en este caso, la rigidez rítmica aparente es compensada por la búsqueda que hace el ejecutante de diversas sonoridades en su ejecución, en lo cual radica su virtuosismo o habilidad. El tambor intermedio queda más libre y puede en ocasiones establecer un diálogo con el quinto en sus figuraciones, que son de todas

maneras más regulares que las de éste. Cuando existe una verdadera interrelación y el tocador del segundo tambor y del quinto se conocen bien musicalmente, el juego aleatorio suele alcanzar los más imprevisibles resultados. El tercer plano y, claro está, el más virtuoso estará en manos del tocador del quinto, quien debe ser capaz de improvisar constantemente para no repetirse, en ejecuciones bien tímbricas, figurativas, cadenciales y agógicas.

El canto, en esta variante, tiene una parte inicial más extensa que en el yambú. El solista entona un texto narrativo, en diversos esquemas métricos o incluso en prosa – interrumpido en algún momento por una décima –, en que se refiere a asuntos del medio circundante, tanto amorosos, patrióticos, políticos, humorísticos, paisajísticos... en verdadera crónica de la vida popular. Es evidente la influencia andaluza en los floreos e improvisaciones del cantor. En el punto poético y melódico, el guaguancó es la modalidad rumbera de mayor lucimiento. Si se canta al amor, surgen letras como ésta, insuperable, de Gonzalo Asencio, *Tío Tom*:

*Siento que me regaña el corazón
porque tus lágrimas son mi llanto,
y es que yo a ti te quiero tanto
que a voces me voy lejos de este mundo.
No sé si es el amor que tú has sembrado en mí,
no sé si es el cariño que te tengo,
que mirando tu imagen me entretengo
y entonces me regaña el corazón.*

Que tiene, como sucede en muchos ejemplos, un estribillo íntempestivo:

*Si tú me lo das, por qué me lo quitas
– Jorobita, jorobita, lo que se da no se quita...*

Un guaguancó melodioso alude a un lugar lleno de historia en el devenir de las luchas patrióticas del pueblo cubano:

*Allá, en los confines de Oriente
se encuentra
Sierra Maestra.
Defiéndela, buen cubano,
con la vida, con valor,
allá en la Sierra Maestra
triunfó la Revolución...*

Mientras que otro, de Ignacio Piñeiro, pone al desnudo la falsedad humana, y recrimina la conducta de un supuesto amigo:

*Para qué me saludas cuando me ves
y luego me tiras...
Cansado me tienes con tu hipocresía
y con tanta falsedad.
Ahora me llamas, ahora me llamas,
el día menos pensado
voy a darte un escarmiento
para que así me sepas tratar.*

Finalizando, como era de esperar, con un capetillo de corte surrealista, que poco tiene que ver con el texto inicial:

*Para las niñas y pa'las señoras.
— Con, con, có, que me muero...*

El ámbito genético de la rumba, se expone en una pieza de Calixto Callava, que revive el callejón de los rumberos, en pleno barrio de Belén:

*Cerca del mar está el callejón
de mis recuerdos,
y del propio mar donde trabajo yo
se está divirtiendo la gente
y a mí que me gusta el ambiente
me voy para allá.*

*Desde el patio de la casa
donde vivo yo
siento sonar los tambores
que son primores.
Porque tienen sabor
se está divirtiendo la gente
y a mí que me gusta el ambiente
me voy para allá...*

Hay que señalar el parentesco de esta expresión, en cuanto crónica social del hombre de pueblo, con géneros como el *samba* brasileño, el *corrido* mexicano, el *tango* argentino, el *blue* norteamericano, y el *romance* español. Es interesante la aseveración de la folklorista brasileña Oneyda Alvarenga, quien afirmó, en relación con la música de Brasil: "Muchos de nuestros actuales sambas urbanos muestran la acción de la *rumba*".

La coreografía es de suprema riqueza. Posee un fuerte contenido erótico, de pantomima sexual, y es bailado por una pareja — hombre y mujer — que efectúan un juego de acercamiento y alejamiento, de atracción y rechazo, el hombre persiguiendo a la mujer, tratando de poseerla, y ella esquivándolo, emparentándose en mucho con la antigua calenda antillana, el baile de *yuka* afrocubana, la ombligada brasileña, y otras danzas afroamericanas. La bailadora realiza movimientos de hombros, caderas y pies, mientras se cubre el sexo con un pañuelo, manta, con su falda o con las manos, y el bailador la acecha, tratando de *vacunarla*, o sea de darle un golpe pélvico, de posesión, mientras coro y solista se gozan en el estribillo y el quinateador hace filigranas. Al fin, cuando la mujer no puede cubrirse, el hombre logra *efectuar* el *vacunao*, que en Matanzas se llama también *abrochao*, y la mujer hace un gesto de derrota. En ocasiones, el danzante insinúa el gesto posesivo con el pie o con la mano. Aquí, generalmente, la representación continúa, entrando al ruedo otros bailadores.

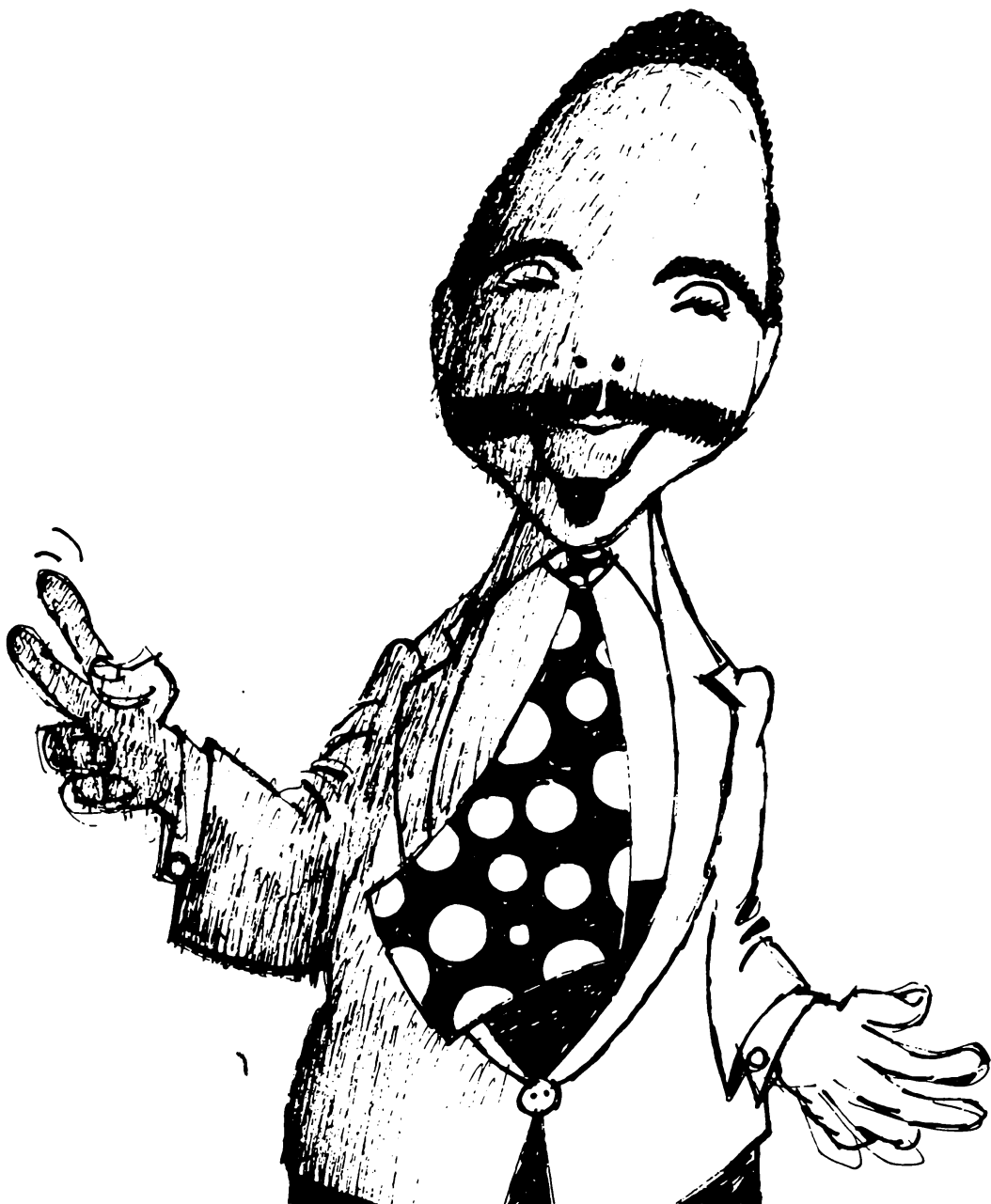
Son numerosos los autores notables, sin contar ese enorme creador que responde al nombre de Anónimo. Una relación tentativa incluye a Ignacio Piñeiro, *Sobre una tumba una rumba*, *Papá Oggún*, *El desengaño de Los Roncos*, *Dichosa Habana*, *Para niñas y señoras*;

Gonzalo Asencio, *Tío Tom: Consuélate como yo, Changó ta vení, Me regaña el corazón, Mal de yerba*; Evaristo Aparicio: *Xiomara, Ella la inolvidable, Cañonazos*; Alberto Zayas: *El vive bien, Tindé aró, Ya no tengo amigos*; Calixto Callava: *Guaguancó sabroso, El callejón de los rumberos, Chano en Belén*; Santos Ramírez: *A mí me tocan campana, Ahí viene, como viene*; Chano Pozo: *Nagüe, Pin, pon, pan, Blen, blen, blen*; Pascual Herrera: *Mi quinto*; Mario Drake: *Vengo de Atarés*; Silvestre Méndez, *El telefonito*; Florencio Calle, *María la Nieve, Tierra de Hatuey, Óyelos de nuevo, Ta contento el pueblo*; Esteban Lantrí, *Saldiguera: Cantar maravilloso, Los muñequitos*.

Resulta poco menos que imposible nombrar a los excelsos ejecutantes de percusión rumbera, pero si se ensaya una lista son insoslayables Chano Pozo, Agustín Gutiérrez, Ángel Contreras, Julio Bascave, Pedro Izquierdo, Félix Xiqués, Eloy y Virgilio Martí, Juan Romay, Cándido Camero, Carlos Valdés, *Patato*, Armando Peraza, Arístides Soto, Tata Güines, Julio Collazo, Jacinto Scull, Lazarito Quinto. Asimismo deben figurar las agrupaciones Estrellas Amalianas, Los Muñequitos, Agrupación Folklórica de Matanzas, Los Papines, Conjunto de Clave y Guaguancó, Coro Folklórico, Yoruba Andabo, Los Rumboleros, Los Colombianos de Cárdenas... Entre los cantadores de guaguancó han descollado Agustín Pina, *Flor de amor*, Trinidad Torregrosa, Mario Alán, Mario Drake, Gregorio Hernández, Felipe Alfonso, Cándido Zayas, Miguel Chapottín, Alberto Zayas, Juan Núñez, Benito González, *Roncona*, Juan Campos, Rolando Rodríguez, Esteban Lantrí, *Saldiguera; Hortensio Alfonso, Virulilla*, y voces femeninas como Lucrecia Oxamendi, Zenaida Armenteros, Mercedes Alonso, Merceditas Valdés, Cecilia Leonard, Liduvina Drake, Celeste Mendoza, Manuela Alonso, Inés María Carbonell. Y los bailarores forman una pléyade extensísima, en verdad inclasificable. Como no tendría respuesta la interrogante siguiente: ¿En cuántas casas, solares, parques de La Habana, Matanzas, Santiago de Cuba, Guantánamo... se ha cantado, tocado y bailado guaguancó?

El pueblo cubano ha sido capaz de mantener vivo este sonido inmortal. Partiendo de los elementos antecedentes afrohispanicos ha fundido en el crisol nacional una expresión que es reflejo, en lo melódico, rítmico, armónico, danzario, ambiental, de su ser más profundo.

EL MAMBO



En 1939 tuvo lugar un hecho histórico que estremeció los cimientos de la música cubana. El danzón, estrenado por Miguel Faílde en 1879, había conocido innovaciones sustanciales, como fue la aportada por José Urfé, en 1910, al introducirle elementos del son oriental, o la posterior de Aniceto Díaz, en 1929, con su danzonete. Pero lo que ocurrió entonces, con el estreno del danzón *Mambo* de Orestes López, interpretado por la maravillosa orquesta de Arcaño, puede calificarse como detonador del cual salió proyectada, en varias direcciones, nada menos que la modernidad de la música popular de Cuba.

Claro que el fenómeno no aparece aislado. Ni surge por espontaneidad absoluta. Durante toda esa década del treinta venía operándose una profunda transformación, con brotes ciertamente revolucionarios, en el arte insular.

Con la línea musical inaugurada por Antonio Arcaño y sus Maravillas, entraban a nuestro medio sonoro factores rítmicos, melódicos y armónicos que determinarían el cauce posterior. Esos danzones fueron llamados de “ritmo nuevo”, y sus melodías presentaban, con su inseparable calidad y originalidad, la adopción de lo mejor de la expresión universal — junto a fragmentos sinfónicos, una muy notable incorporación de trozos derivados del *jazz* — y, armónicamente, una complejidad y “atreimiento” que aún hoy, a cincuenta años de distancia, sorprenden.

El padre de la criatura es el estilo sincopado, que estaba en los montunos del añejo son oriental. El acompañamiento del *Mambo*, de Orestes López, y de aquellos danzones de “ritmo nuevo” creados por sus hermanos Israel y Coralía, Antonio Sánchez, Félix Reina, Enrique Jorrín, se basa, como ha sido dicho, en las figuras rítmicas con que inician sus acompañamientos los treseros de son. La parte básica, en los danzones mameados, la realizan los violines en *pizzicato*, el bajo ejecutando un “tumbao” sonero, la percusión subrayando los tiempos fuertes del compás (con la adición de la tumbadora, nunca antes presente en el danzón) y el piano acentuando la síncopa. Por sobre ese andamiaje, la flauta realiza improvisaciones delirantes, a la manera de los solistas de *jazz* y de son.

Alrededor del año cuarenta, Arsenio Rodríguez, al frente de su conjunto, comienza a introducir elementos contrapuntísticos en los

montunos de son, estilo al que llama *diablo*. Incorpora la tumbadora, el piano sincopado, y una cuerda de trompetas que realizan frases de ancestro jazzístico, con arreglos de Rubén Calzado. El tres de Arsenio subrayaba el ritmo mambeado de su línea, precursora indudable del género *mambo*.

Otros músicos que trabajan en este camino son los pianistas y arreglistas René Hernández y Emilio, *Bebo*, Valdés, que hacen orquestaciones para *jazz bands* como Casino de la Playa, Julio Cueva y Riverside. En ellos se perfilan los ingredientes que culminarían en el mambo.

Pero quien estructura realmente el nuevo género caribeño es Dámaso Pérez Prado, independizando ese montuno final de las piezas de "ritmo nuevo", y conformando todo un universo sonoro. Pérez Prado describe así su característica: "Es sincopado. Los saxofones llevan la síncopa en todos los motivos, las trompetas llevan la melodía, y el bajo el acompañamiento, combinado con tumbadoras y bongoes. De esa combinación de música y ritmo sale el *mambo*".

Dámaso Pérez Prado nació el 11 de diciembre de 1916, en Matanzas y murió en Ciudad México en 1989. Estudió piano en su ciudad natal, y en 1940 se trasladó a La Habana. Fue pianista de la orquesta de Paulina Álvarez y luego pasó al *jazz band* Casino de la Playa. Fue integrante, también, de la orquesta del cabaret Kursal. Comenzó a realizar arreglos muy novedosos, especialmente para el cantante Orlando Guerra, *Cascarita*. En 1949 se marchó a México, donde hizo grabaciones de mambos para la RCA Víctor. Sus primeras piezas recogidas en disco fueron *José y Macamé*, que eran números lentos; luego graba *Mambo No. 5*, *Mambo No. 8*, *Qué rico el mambo*, *El ruletero*, *La chula linda*, *Caballo negro*...

Es evidente en esta música la influencia del *jazz*, especialmente del *swing*. El ritmo responde a la métrica de cuatro por cuatro, y posee una superposición de planos sonoros. Las orquestaciones son de mucha riqueza y colorido. Hay una gran diversidad en los *tempos*, que van de la forma lenta, llamada *caen*, a la más dinámica, nerviosa, rápida, nombrada *batiri*.

Su coreografía es muy complicada. Es baile que se puede ejecutar solo o en pareja. La rapidez de movimientos, la sincronización y destreza danzaria que requiere hacen difícil su práctica colectiva. Es baile de pista, teatral, hecho que conspira contra su prolongación en el tiempo.

Más adelante, Pérez Prado emprende nuevos caminos con piezas como *Cerezo rosa*; *Patricia*, donde introduce el órgano en la música popular contemporánea, y se acerca al *rock*, *Tequila*, y elabora su *Concierto para bongó*, *Suite de las Américas*, y un ritmo nuevo: el *dengue*.

El mambo fue cultivado, durante la década del cincuenta, por diversos creadores e intérpretes, y hubo agrupaciones musicales que lo incluyeron en su repertorio. Bebo Valdés aportó obras notabilísimas como *Rareza del siglo*, *Güempe*; Ernesto Duarte entrega obras importantes como *Miguel*, *Dónde estabas tú*; Benny Moré, única voz que brilló en el ámbito de la orquesta de Pérez Prado, compuso *Bonito y sabroso*, *Locas por el mambo*, *Mamboletas...* y Silvestre Méndez hizo su aporte con *Mambeando y México lindo*.

Una modalidad exitosa derivada del género es el bolero–mambo, muy frecuentado por autores e intérpretes a partir de los años cincuenta. Consiste en la superposición de un tema bolerístico a un ritmo de mambo lento. Entre los compositores que han trabajado esta variante figuran, principalmente, Julio Gutiérrez con *Un poquito de tu amor*, Bobby Collazo con *La última noche*, Humberto Jauma con *Estás como mango*.

El mambo, como género, tiene una precisa ubicación en tiempo y espacio. Es un fenómeno musical propio de la década del cincuenta, que se extendió a los primeros años del sesenta, generado por un creador genial, Dámaso Pérez Prado, y continuado por otros autores mexicanos y, fundamentalmente, cubanos. Su mezcla de elementos sonoros y orquestales de prosapia norteamericana y la percusión y ritmo básicos de raíz cubana, constituye uno de los capítulos más importantes en la historia de la música popular contemporánea.

EL CHACHACHÁ



CRISTÓBAL 91

A principios de la década del cuarenta, irrumpe dentro del danzón el estilo llamado "ritmo nuevo", que tiene como agrupación propulsora la orquesta de Arcaño y sus Maravillas. Como compositores y orquestadores de estos danzones mambeados figuran los hermanos Israel, Coralia y Orestes López, Antonio Sánchez, Félix Reina y un violinista oriundo de Candelaria, Pinar del Río, residente en La Habana desde los cuatro años, nombrado Enrique Jorrín.

Jorrín crea una serie de danzones, dentro de la nueva línea, donde ya se canta a coro en algunos montunos. De entonces datan *Doña Olga*, *Lo que sea varón*, *Central Constancia*, *Osiris* y *Silver star*, pieza en la que ya se canta al unísono un coro que repite: "Chachachá, chachachá, es un baile sin igual..." El mismo padre de la criatura explicó cómo concibió la estructura musical del *chachachá*:

Construí algunos danzones en los que los músicos de la orquesta hacíamos pequeños coros. Gustó al público y tomé esa vía (...) En el danzón *Constancia* intercalé algunos montunos conocidos y la participación del público en los coros me llevó a hacer más y más danzones de ese estilo. Cada sociedad que surgía pedía que se le hiciera alguna letra donde se le mencionara. De esa manera comienzan a cantar los músicos. Le pedía a la orquesta que todos cantaran al unísono. Con el unísono se lograban tres cosas: que se oyera la letra con más claridad, más potencia y además se disimulaba la calidad de las voces de los músicos que en realidad no eran cantantes. En el *chachachá* los cantantes son los propios músicos.

En 1948 cambié el estilo de una canción mexicana de Guty Cárdenas, *Nunca*. La primera parte la hice en su estilo original y a la segunda parte le di un sentido rítmico diferente a la melodía. Gustó tanto al público que decidí independizar del danzón las últimas partes que yo construía, o sea el tercer trío o montuno. Entonces surgen piezas como *La engañadora*, que tienen una introducción, una parte A repetida, B y A, finalizando con una coda en forma de rumba.

Casi al principio de empezar a componer, observé los pasos de los bailadores en el *danzón-mambo*. Noté la dificultad de la mayoría de los bailadores en los ritmos sincopados. Esto se debe a que los pasos de los bailadores se producen a contratiempo, o sea, en la segunda y cuarta corchea del compás de dos por cuatro. Los bailadores a contratiempo y las melodías en forma de síncopa hacen en extremo difícil la colocación de los pasos con respecto a la música. Entonces empecé a hacer melodías con las que se pudiera bailar sin necesidad del acompañamiento, procurando hacer las menos síncopas posibles. Con ello se desplazó el acento que se produce en la cuarta corchea del compás de dos por cuatro, en el *mambo*, hacia el primer tiempo en el *chachachá*. Con melodías casi bailables por sí solas y el balance que surge entre melodías a tiempo y contratiempo es que nace el *chachachá*.

Enrique Jorrín nació el 25 de diciembre de 1926. Estudió violín y composición en el Conservatorio Municipal de La Habana. Fue violinista de las orquestas tipo charanga Hermanos Contreras, Arcaño y sus Maravillas, América, hasta fundar, en 1954, la agrupación de su nombre. Compuso música para teatro y fue primer violinista de la orquesta del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Autor de numerosos danzones y chachachás. Viajó, al frente de su orquesta, por diversos países de África, Europa y América. Falleció en 1987, en La Habana.

En el chachachá *La engañadora*, Jorrín utiliza un texto narrativo en cierto modo a la manera del danzonete, donde se habla en tono humorístico, en una especie de crónica popular, de una mujer que se pone postizos.

*A Prado y Neptuno
iba una chiquita
que todos los hombres
la tenían que mirar.
Estaba gordita,
muy bien formadita,
era graciosa,*

*en resumen: colosal.
Pero todo en esta vida
se sabe sin siquiera averiguar,
se ha sabido que en sus formas
relleno tan sólo hay;
qué bobas son las mujeres
que nos tratan de engañar.
Ya nadie la mira,
ya nadie suspira,
ya sus almohaditas
nadie las quiere apreciar.*

Indiscutiblemente, el surgimiento del género debe mucho a los bailarines, que en la sociedad Silver Star, en los salones de Prado y Neptuno, y más adelante en todos los sitios de baile de la ciudad habanera, van elaborando pasos que se adecuan a las características del nuevo estilo. La combinación percusiva de la tumbadora, subrayando el cuarto tiempo del compás, y el güiro, haciendo un rasgueo que se enlaza a la tumbadora pero cubriendo todos los tiempos del compás de cuatro por cuatro, le brindan una fisonomía rítmica propia a esta música. Los bailarines hacen un *escobilleo*, marcando, a un lado y otro, el un, dos; un, dos, tres, y ese sonido sobre el piso da nombre al género: chachachá.

El primer disco, sencillo, que graba la orquesta América con el nuevo producto musical, tiene por una cara *La engañadora*, que Jorrín cataloga como mambo-rumba, y por la otra *Silver Star*, donde se denomina por primera vez el género. A partir de este año, 1953, y en vista del éxito que inmediatamente se alcanza, el músico pinareño comienza a componer una serie de *chachachás* que logran extraordinaria difusión en Cuba y en todo el mundo. Surgen *El alardoso*, *El túnel*, *Nada para ti*, *Me muero...*

El auge del género hace que otros creadores escriban obras dentro de esa línea. Antonio Sánchez compone *Yo sabía*, Félix Reina hace el clásico *Angoa*, Rosendo Ruiz logra un triunfo con *Rico vacilón* y *Los marcianos*, Rosendo Rosell saca su *Calculadora*, Richard Egües aporta otro clásico: *El bodeguero*, Rafael Lay entrega

Cero codazos. Y una serie de orquestas tipo charanga ven aumentar su valor y reclamo, de la mano del "baile sin igual", entre ellas, Sensación, Sublime, Neno González, Fajardo y sus Estrellas, y, sobre todo, una agrupación venida de Cienfuegos: Aragón. El nuevo género acapara la atención de oyentes y bailarines, en todas partes, y no hay grupo musical que pueda sustraerse a su influjo.

La orquesta Aragón, con la América y Jorrín en México, se establece como la principal intérprete del nuevo género, a partir de sus primeras grabaciones en 1953, cuando lanzan a la radio, televisión, vitrolas, piezas que enseguida *pegan* como *El agua de Clavelito*, *chachachá* en *tempo* rápido; *Nunca*, versión de Jorrín de la conocida canción de Cárdenas, y otras. La agrupación había sido fundada en Cienfuegos, en 1939, bajo la dirección del contrabajista Orestes Aragón, aunque desde 1945 estuvo al frente el compositor y violinista Rafael Lay. En 1955 la orquesta se radicó en la capital, iniciando una exitosa carrera, especialmente como los *estilistas* del *chachachá*, al que vistieron de largo, con su manera única, inconfundible.

Este género cubano logró expandirse universalmente, y reconocidos intérpretes y agrupaciones, como Chicho O'Farril, Pérez Prado, Tito Puente, Charles Aznavour, Rubén Blades, Willie Colón, Edmund Ross, Frank Pourcell, lo han cultivado. No ha perdido vigencia la versión de *El bodeguero*, de Egües, en la voz de Nat King Cole.

Sin dudas, el *chachachá*, nacido de la impronta creadora de Enrique Jorrín, en 1953, en el seno de la orquesta América, de Ninón Mondéjar, es el último producto universal de la música popular de Cuba.

LA SALSA



ARISTIDE
91

Cuando Ignacio Piñeiro compuso el son inmortal en que narra, acompañado por la sabrosura del ritmo afroantillano: "*Salí de casa una noche aventurera/ buscando ambiente de placer y alegría/ ay mi dios, cuánto gocé/ en un sopor la noche pasé...*" estaba echando salsa, salsita, en el gran ajiaco de nuestra música caribeña.

Pasó el tiempo y de pronto se plantó en el mismo centro del son un hombre que, acompañado de su tres y su talento, inventaba un nuevo sonido, un timbre diferente, un aire rítmico original: Arsenio Rodríguez. Y nuestra música popular ya no fue lo mismo. Y siguió su agitado curso la creación, interpretación y orquestación sonera...

Fue así como una tarde se sentó, en un estudio de la emisora Radio Progreso, un sencillo trabajador del arte de los sonidos, lápiz en mano, y realizó un arreglo que sonó de un modo distinto; se llamaba Severino Ramos y en ese minuto luminoso estaba dando vida a un estilo de estructurar trompetas, piano, contrabajo, percusión, y ajustando las voces del coro grecoantillano que serían ni más ni menos que los progenitores principales de un fenómeno musical que hoy, cuarenta años después, constituye una salsa nueva que otorga sabor especial al ajiaco caribeño.

Pero la salsa cubana estaba, de antiguo, condimentando el menú musical en todas las naciones de nuestro mediterráneo. Puerto Rico, Santo Domingo, Venezuela, Colombia, Panamá, México (léase Veracruz) y esa isla antillana que es el barrio latino de Nueva York, sentían las trepidaciones del ritmo nacido en el cocodrilo verde.

Llegó una hora, la década del sesenta, en que el bloqueo establecido contra Cuba por el imperio yanqui hizo que desapareciera la presencia de los productos musicales criollos. Se sintió el déficit, la ausencia de la fuente primordial de sonido caribe, y se recurrió a los músicos cubanos establecidos desde décadas atrás en esas urbes y además se les dio visa permanente a los creadores e intérpretes adscritos a lo cubano, aunque hubiesen venido al mundo en Ponce, San Juan, el Cibao, Caracas, Ciudad Panamá o el barrio latino de Nueva York.

Y esa música fue bautizada con un nombre: *sa/sa*. Los empresarios estadounidenses siempre fueron proclives a imponer un solo nombre, comercial, fácil de retener, sintético, a los géneros musica-

les. Hay que recordar cómo el son, la guaracha, el guaguancó, la conga —inclusive el bolero— recibían el nombre de rumba. Se discute el origen del patronímico salsa. Se habla de un programa radial venezolano que se anunciaba como La Hora de la Salsa, se menciona a músicos de ese seudónimo radicados en los Estados Unidos, se recurre a títulos de composiciones soneras... pero lo importante es el hecho de que ese nombre vio generarse un movimiento, un fenómeno musical indiscutible.

En los años finales de la década del sesenta, la salsa evidenciaba un perfil netamente cubiche; es lo que algunos han llamado período tradicional o matancero. Sin embargo, poco a poco, los dominicanos van introduciendo el merengue; los puertorriqueños la bomba y la plena; los panameños el tamborito; los colombianos la cumbia, el porro, el currulao... y se va conformando una verdadera salsa caribeña. Todo es salsa. Todo se pone en salsa. Y se va produciendo la fusión, la mezcla... la síntesis.

En 1974, Rubén Blades y Willie Colón graban en LD *Metiendo mano*, seguido de *Siembra*, *El solar de los aburridos*. A partir de entonces "la música tomó matiz, fue otra cosa (...) La salsa comienza a tomar otro rumbo" (Ángel Méndez: *La biblia de la salsa*, Caracas, 1985).

Ese otro rumbo ha continuado evolucionando hacia nuevas expresiones. Son numerosos los autores e intérpretes que aportan su sello individual. Si mencionamos a Tita Curet, Ray Barreto, Cheo Feliciano, Larry Harlow, Héctor Lavoe, Papo Lucca, Ismael Miranda, Tommy Olivencia, Luis Ortiz, *Perico*, Johnny Pacheco, Eddie Palmieri, Richie Ray y Bobby Cruz, Ismael Rivera, Pete Conde Rodríguez, Roberto Roena, Willie Rosario, Wilfrido Vargas, Johnny Ventura, no estamos nombrando sino a algunos de los más notables. Esta relación podría ampliarse, desde luego, con los músicos cubanos que han aportado en esta línea. Pero si uno se pregunta ¿en qué consisten esos aportes? se impone, por supuesto, un breve, incompleto, bojeo por el fenómeno salsero.

Ante todo esta música ya no resulta un espectro sonoro que reproduce o reelabora la música cubana de los años cuarenta y cincuenta. Así, simplemente. La salsa, como producto de la inquietud creadora de

músicos de diversas latitudes, se ha enriquecido con nuevos ingredientes. Los temas son muy característicos y hablan de las cosas del hombre común, con sus alegrías y sus problemas, y está presente el *barrio*, núcleo generador por excelencia de elementos de la cultura popular. Las células rítmicas que sirven de base a estas crónicas de la vida cotidiana muestran formas provenientes del merengue, la bomba, la plena, la gaita zuliana, el joropo, la cumbia, el porro, el vallenato, el currulao, el palo de mayo, el tamborito, el samba, el *jazz*, el *rock*, el *reggae*... todo mezclado, fusionado con la guaracha; el son, la rumba...

El acompañamiento percutivo ha sufrido alteraciones: la conga o tumbadora y el bongó se siguen tocando a lo cubano, aunque cuando entran los ritmos de bomba, merengue o samba hay que cambiar sus golpes; pero el cencerro o campana usado en la música cubana ve incorporársele un cencerro paralelo que realiza el toque característico de la cumbia, estableciéndose un contrapunto rítmico. El bajo, aunque utiliza *tumbaos* propios de lo cubano, ensancha considerablemente su expresión con giros provenientes del *jazz*, lo que también ocurre con el piano, que no obstante mantener el diseño melódico-percutivo presente en el pianismo popular nuestro, enriquece su aporte con diferentes elementos jazzísticos.

Lo que ocurre con las trompetas es también otra cosa. Aunque mantienen el fraseo propio de lo cubano, sin embargo su dicción es claramente jazzada. Su imbricación, aparte, dentro de la orquesta, responde a otras leyes distintas a las que regían las cuerdas de nuestros conjuntos tradicionales. De la inspiración en los solos hay que destacar su novedad, especialmente en labios de un virtuoso como Luis Ortiz, *Perico*. Y en la introducción de la cuerda de trombones hay otro elemento diferente. Jamás en nuestra música se usó de ese modo el trombón. Si buscáramos antecedentes similares habría que pensar, en el ámbito del Caribe, en Cortijo y su Combo, o en el grupo de Pello Afrocán y su ritmo mozambique. Pero la manera en que los usan los grupos salseros es totalmente distinta, a partir de su estreno por un Willie Colón.

Ahora bien, la armonía dentro de este fenómeno artístico posee un perfil nuevo, contemporáneo. Uno de los grandes aportes del

movimiento salsero radica en la armonización, tanto de las obras tradicionales caribeñas como de creación actual, con presupuestos muy de hoy, utilizando las ganancias del desarrollo del diseño armónico. Por eso su producto musical suena, sobre una base percusiva auténtica, tan novedoso, tan actual, tan contemporáneo, teniendo en cuenta además el uso de la electrónica.

La vocalización entre los salseros tiene también sus rasgos diferenciadores. Al lado de un coro que se mueve dentro del estilo típico cubano, se plantan solistas que crean una nueva forma de decir. Hay una presencia de giros vocales de estirpe jazzística, rockera, pop, brasileña, conjugados con maneras de canto afrocaribeño. Los vocalistas en la salsa amplían la gama armónica, y superan el modo lineal de improvisación usado anteriormente. Si buscáramos un antecedente ilustre tendríamos que remitirnos al genio de un Benny Moré. La armonía en que asientan sus expresiones vocales es mucho más compleja, amplia, actual, y se ven obligados a adecuar sus maneras de decir, de inspirar a este requerimiento. No han sido pocos los aportes de cantores como Cheo Feliciano, Héctor Lavoe, Rubén Blades, Andy Montañez, Frankie Ruiz, Eddie Santiago (no incluimos aquí a Oscar de León, que es más bien un sonero).

Recientemente, la música salsa ha recibido, con su ritmo dinámico característico de base, una avalancha de temas de baladas, dando surgimiento a la balada-salsa, lo cual lleva esta manifestación caribeña a otro camino estilístico, y limita en cierto modo su desarrollo. Igualmente se ponen en ritmo de salsa boleros clásicos y actuales, creando un híbrido formal, que no deja de tener atractivo en la esfera popular.

En fin, la salsa es una música de fusión, de mezcla, ajiaco de elementos caribeños, con aportes del *jazz*, el *samba*, el *rock*, el *reggae*, y aunque nunca ha renunciado ni renegado de sus ancestros cubanos, es un fenómeno musical con fisonomía propia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADÍA MORALES, GUILLERMO: *Música folklórica colombiana*, Bogotá, 1977.
- ACEVEDO, ANTONIO J.: *Ensayo sobre la gaita zuliana*, Maracaibo, 1986.
- ACOSTA, LEONARDO: *Música y descolonización*, La Habana, 1982.
_____: *Del tambor al sintetizador*, La Habana, 1984.
- ALBERTI, LUIS FELIPE: *Música y orquestas bailables dominicanas*, Santo Domingo, 1975.
- ALÉN, OLAVO: *Géneros de la música cubana*, La Habana, 1977.
- ÁLVAREZ NAZARIO, MANUEL: *Historia de las denominaciones de los bailes de bomba*, San Juan, 1960.
- ARAÚJO, CONSUELO: *Vallenatología*, Bogotá, 1973.
- ARETZ, ISABEL: *América Latina en su música*, México, 1977.
- BARBOSA, PEDRO A.: "Evolución y degeneración de un cantar popular venezolano" en *Rev. Universidad de Zulia*, jul.-dic., 1968.
- BEABRUN, RENÉ: *Initiation a la musique de danse*, Puerto Príncipe, 1960.
- BLANCO, TOMÁS: "Elogio de la plena" en *Rev. Atenêo Puertorriqueño*, 1935.
- BOGGS, VERNON W.: *Salsiology*, New York, 1992.
- BRITO UREÑA, LUIS: *El merengue y la realidad existencial del hombre dominicano*, Santo Domingo, 1987.
- CADILLA, MARIA: *La música popular en Puerto Rico*, Madrid, 1933.
- CALLEJO, FERNANDO: *Música y músicos puertorriqueños*, San Juan, 1971.
- CARPENTIER, ALEJO: *La música en Cuba*, México, 1946.
- CASTILLO FAÍLDE, OSVALDO: *Miguel Faílde, creador musical del danzón*, La Habana, 1964.

- CLARKE, SEBASTIÁN: "El reggae: expresión musical de una liberación" en *El Correo de la Unesco*, dic. 1981.
- COEN, AUGUSTO: *Origen de la plena*, San Juan, 1965.
- COLLAZO, BOBBY: *La última noche que pasé contigo*, Puerto Rico, 1987.
- COOPERSMITH, JACOB M.: *Música y músicos de República Dominicana*, Santo Domingo, 1974.
- CROWLEY, D. J.: *Toward a definition of calypso*, 1959.
- DAVIDSON, HARRY: *Músicos, instrumentos y danzas. Colombia*, [s.a.] _____: *Diccionario folklórico de Colombia*, Bogotá, 1970.
- DÍAZ AYALA, CRISTÓBAL: *Música cubana, del areíto a la nueva trova*, San Juan, 1981.
- DUMERVE, CONSTANTÍN: *Histoire de la musique en Haïti*, Puerto Príncipe, 1965.
- DURÁN, GUSTAVO: *Romance, corrido y plena*, Unión Panamericana, 1942.
- ELDER, J. D.: *Evolution of the traditional calypso of Trinidad and Tobago*, Estados Unidos, 1966.
- ESCABI, PEDRO: *Vista parcial del folklore de Puerto Rico*, San Juan, 1970.
_____: *Estudio de la cultura popular de Puerto Rico*, San Juan, 1971.
- FIGUEROA, EDWIN: "Los sones de la bomba" en *Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña*, oct.-dic., 1963.
- FOUCHARD, JEAN: *La méringue*, Otawa, 1973.
- FUENTES, LAUREANO: *Las artes en Santiago de Cuba*, Santiago, 1893.
- GADLES MIKOWSKY, SALOMÓN: *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*, La Habana, 1988.
- GALÁN, NATALIO: *Cuba y sus sones*, Valencia, 1983.
- GARAY, NARCISO: *Tradiciones y cantares de Panamá*, 1930.
- GARRIDO, JUAN S.: *Historia de la música popular en México*, México, 1974.
- GONZÁLEZ, LYDIA M.: "Las celebraciones de bombas y el Puerto Rico de hoy", en *Del Caribe* No. 10, Santiago de Cuba, 1987.

- GRENET, EMILIO: *Música popular cubana*, La Habana, 1939.
- GUNTÍN R. y M.V. NÚÑEZ: *Salsa caribe*, Madrid, 1992.
- HEARN, LAFCADIO: *Two years in the French West Indies*, New York, 1923.
- HERSKOVITS, F. S.: *Trinidad village*, New York, 1947.
- HONORAT, LAMARTINE: *Les danses folkloriques haïtiennes*, Puerto Príncipe, 1965.
- HYPOLITE, MICHELSON: *Un étude sur le folklore haïtien*, Puerto Príncipe, 1954.
- JORGE, BERNARDA: *La música dominicana, siglos XIX-XX*, Santo Domingo, 1982.
- LABAT, PIERRE: *Viajes a las islas de América*, La Habana, 1979.
- LEAF, EARL: *Isles of rhythm*. New York, 1948.
- LEÓN, ARGELIERS: *Del canto y el tiempo*, La Habana, 1974.
- LINARES, MARÍA TERESA: *La música y el pueblo*, La Habana, 1974.
- _____ : *El sucu-sucu: un caso en el área del Caribe*, La Habana, 1974.
- LONDOÑO, MARÍA EUGENIA: *El aspecto musical en el vallenato*, Bogotá, 1986.
- LÓPEZ CRUZ, FRANCISCO: *La música folklórica de Puerto Rico*, Estados Unidos, 1967.
- LLERENA, RITO: *Memoria cultural en el vallenato*, Medellín, 1985.
- MALAVET VEGA, PEDRO: *La vellonera está directa*, San Juan, 1984.
- MARTÍNEZ FURÉ, ROGELIO: *Diálogos imaginarios*, La Habana, 1979.
- MAYER-SERRA, OTTO: *Música y músicos de Latinoamérica*, México, 1947.
- MÉNDEZ, ÁNGEL: *La biblia de la salsa*, Caracas, 1980.
- MÉNÈS, TÉREMÈNE: *La música en Haití*, s.p.c.
- MORENO RIVAS, YOLANDA: *Historia ilustrada de la música popular mexicana*, México, 1979.
- MUGUERCIA, ALBERTO: *Notas al ciclo de son*, La Habana, 1972.
- MUÑOZ, MARÍA LUISA: *La música en Puerto Rico*. Conneticut, 1966.
- NETTL, BRUNO: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, 1973.

- NOLASCO, FLÉRIDA: *Música popular dominicana*, Santo Domingo, 1930.
- OCAMPO, JAVIER: *Música y folklore de Colombia*, Bogotá, 1976.
- _____ : *Compendio general del folklore colombiano*, Bogotá, 1977.
- OROVIO, HELIO: *Diccionario de la música cubana*, La Habana, 1981.
- ORTIZ, FERNANDO: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, 1951.
- _____ : *La bomba de Puerto Rico*, Asomante, feb. 1953.
- _____ : *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana, 1955.
- _____ : *Africanía de la música folklórica cubana*, Santa Clara, 1965.
- ORTIZ ODERIGO, NÉSTOR: *Panorama de la música afroamericana*, Buenos Aires, 1944.
- _____ : *El calypso, expresión musical de los negros de Trinidad*, 1956.
- PAUL, ENMANUEL: *Panorama du folklore haitien*, Puerto Príncipe, 1960.
- PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ I.: *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, 1963.
- PEREIRA, MANUEL: *Crónicas*, La Habana, 1981.
- PÉREZ DE ZÁRATE, DORA: *Sobre nuestros tambores panameños*, Boletín de Música, Casa de las Américas, La Habana, 1975.
- PÉREZ SARDUY, PEDRO: "Oh beah para Bob Marley!", en *Revolución y Cultura*, La Habana, 1986.
- _____ : "Rechazo, fascinación y mestizaje en nuestros ritmos: una forma de conciencia social en el Caribe oriental", en *Del Caribe*, Santiago de Cuba, 1987.
- RAMÓN Y RIVERA, LUIS FELIPE: *La música afrovenezolana*, Caracas, 1971.
- _____ : *La música popular de Venezuela*, Caracas, 1976.
- RODRÍGUEZ, EZEQUIEL: *Iconografía de la trova*, La Habana, 1966.
- _____ : *Iconografía del danzón*, La Habana, 1967.

- RODRÍGUEZ DEMORIZI: *Música y baile en Santo Domingo*, 1960.
- RONDÓN, CÉSAR MIGUEL: *El libro de la salsa*, Caracas, 1980.
- ROSEMAIN, JACQUELINE: *La musique dans la société antillaine* (Martinique, Guadalupe) París, 1986.
- RUIZ HERNÁNDEZ, ÁLVARO: *Personajes y episodios de la canción popular*, Bogotá, 1983.
- SAINT CYR, JEAN: *Le méringue haïtienne*, Venezuela, 1982.
- SÁNCHEZ DE FUENTES, EDUARDO: *El folklore en la música cubana*. La Habana, 1923.
- SLONIMSKY, NICOLÁS: *La música de América Latina*, Buenos Aires, 1947.
- _____ : *Folklorismo*, La Habana, 1928.
- STEVENSON, ROBERT: *La música colonial en Colombia*, Cali, 1964.
- STORM, JOHN: *El toque latino*, New York, 1979.
- URFÉ, ODILIO: *Síntesis histórica del danzón*, La Habana, 1966.
- VEGA DROUET, H.: *Some musical form of african descendents in Puerto Rico: bomba y plena*, Estados Unidos, 1969.
- VIDAL, RAFAEL: *El merengue de Santo Domingo*.
- VARIOS: "La bomba y la plena puertorriqueña". *Centro de Estudios Puertorriqueños*, New York, 1980.
- _____ : *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, 1984.
- ZÁRATE, MANUEL F.: *Tambor y socavón*, Panamá, 1962.

ÍNDICE

- Introducción/ 5
- Por las rutas del canto/ 7
- La bomba de Puerto Rico/ 13
- La plena puertorriqueña/ 19
- El merengue dominicano/ 25
- La méringue de Haití/ 31
- El biguine martiniqueño/ 39
- El calypso/ 45
- El reggae/ 51
- La gaita zuliana/ 57
- La cumbia colombiana/ 63
- El porro/ 71
- El vallenato/ 77
- El tamborito panameño/ 83
- El palo de mayo/ 91
- La habanera/ 97
- El danzón/ 101
- El son de Cuba/ 107
- La guaracha/ 119
- El bolero cubano/ 125
- La conga/ 135
- La rumba/ 141
 - Unión de Reyes llora/ 142
 - En el yambú no se vacuna/ 147
 - El guaguancó: crónica popular/ 153
- El mambo/ 159
- El chachachá/ 163
- La salsa/ 169
- Bibliografía/ 174

Música por el Caribe, muestra las expresiones de la música popular de nuestro mediterráneo, nacidas de la sensibilidad común de los pueblos caribeños en la que confluyeron tres culturas básicas: la indocaribeña, la hispánica y la africana.

Los ritmos bailables, sus orígenes, los instrumentos con que se armonizan y los pasos con que se ejecutan están recogidos en este volumen, donde a manera de desfile se presentan: la bomba, la plena, el merengue y la méringue, el *reggae*, el son, la rumba, el mambo y la salsa, entre otros.

Helio Orovio (La Habana, 1938) es Licenciado en Diplomacia en la Universidad de La Habana, poeta, músico y escritor; es reconocido en nuestro país por sus múltiples y valiosos trabajos en estos campos de la cultura. De su creación poética e investigación literaria y musicológica podemos citar los libros: *Este amor* (1964), *Contra la luna* (1970), *El huracán y la palma* (1980), *La cuerda entre los dedos* (1991) poesía; *Orbita de José Z. Tallet* (1968), *Poesía y carácter de María Villar Buceta* (1981), *Poesía brasileña* (1985), *300 boleros de oro* (México, 1991) y el *Diccionario de la música cubana*. Textos suyos han sido incluidos en publicaciones cubanas y extranjeras. Ha representado a Cuba en varios países como músico, musicólogo y conferencista. Actualmente trabaja como asesor de programas musicales de la Televisión Nacional y es miembro de la UNEAC.

