



VICTORIA ELI RODRÍGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe

El espacio Caribe se caracteriza por su pluralismo cultural y es escenario de uno de los procesos de sincretismo y transculturación más complejos de América. La música, como elemento de integración y a la vez de diferenciación regional, está muy arraigada en la conciencia colectiva de los pobladores del Caribe y se encuentra fuertemente asociada a la identidad que define la región. El papel desempeñado por los europeos tras su afincamiento en tierras americanas fue determinante en la consolidación de la cultura musical caribeña, pero no menos decisivos fueron los aportes de los africanos en la conformación de variados géneros y especies que hoy ocupan sitios de privilegio en la difusión y consumo internacional de la música.

The Caribbean is characterized by its multiculturalism; it is the setting for one of the most complex processes of syncretism and transculturation in Latin America. Music, as both an element of integration and regional differentiation, is very deeply rooted in the collective conscience of the settlers of the Caribbean and is strongly associated with the identity defining the region. The role of the Europeans, after settling on American soil, was determinant in the consolidation of Caribbean musical culture, but no less decisive was the African contribution to the conformation of a variety of types and genres of music that form an important part of the international consumption and dissemination of music today.

El ámbito geográfico del Caribe es un espacio de confluencias y encrucijadas, donde el pluralismo cultural generó uno de los procesos de sincretismo y transculturación más complejos de la historia de América. En esta porción del mapa americano se observan aportes de casi todos los continentes, que se interrelacionaron con los elementos autóctonos, provocando un constante flujo y reflujo humano entre los territorios insulares delimitados por el mar Caribe, o entre las islas y las tierras continentales. Las aportaciones de todos los que de manera voluntaria o involuntaria participaron en este teatro de migraciones contribuyeron a la integración cultural del área y permiten distinguir hoy día variantes según la procedencia y la dosificación con que los elementos concurrentes participaron en el desarrollo de la región¹.

¹ Argeliers León: "Un caso de tradición oral escrita", *Revista Islas*, 39-40, Universidad Central de Las Villas, Cuba, mayo diciembre, 1971.

En este escenario se dieron cita migraciones tempranas de hombres procedentes del sur del continente, de raíces aruacas, que poblaron las tierras que iban encontrando a su paso; los llegados de Europa, a partir del siglo XVI, impusieron sus formas de asentamiento y condiciones de vida bajo el signo de la conquista y el colonialismo; a ellos siguió otra trayectoria migratoria de africanos sometidos a la esclavitud desde el propio siglo XVI. Este proceso de poblamiento, bajo las nuevas condiciones de la modernidad, continúa con oleadas de migrantes procedentes de diferentes áreas geográficas que se afincan en la región. El papel desempeñado por los europeos en tierras americanas fue determinante en la consolidación de la cultura popular caribeña, pero no menos decisiva fue la presencia de los africanos. Las migraciones multiétnicas de europeos y africanos generaron la interrupción del proceso histórico que tenía lugar en América, lo que junto a las mezclas interétnicas y la readaptación a un nuevo contexto económico, determinó la trayectoria de vida de las poblaciones autóctonas y la de los recién llegados.

En lo que concierne al Caribe insular, el exterminio a partir del siglo XVI de la casi totalidad de la población aborigen hizo que los valores de su cultura espiritual no alcanzasen la significación que tuvieron los aportes de los restantes componentes étnicos. Las faenas agropecuarias absorbieron el mayor número de esclavos traídos a las tierras de América del Norte y del Sur y al Archipiélago de las Antillas para sustituir la agonizante fuerza de trabajo indígena o para potenciarla, pues las plantaciones de azúcar y algodón, el tabaco, la explotación forestal, el café, la minería y la ganadería generaban considerables fuentes de ingresos. El incremento de la producción azucarera en el Caribe durante los siglos XVI al XIX fue definiendo el paisaje y la economía y, constituyó en muchos territorios caribeños el eje de las relaciones sociales y culturales de las colonias. Una notable heterogeneidad social resultaba de las formas diferentes de poblamiento y de la diversidad del crecimiento demográfico a que condujeron las posibilidades de explotación de los recursos y los intereses económicos en los distintos periodos de desarrollo².

La permanencia de las metrópolis europeas que impusieron una lengua oficial como medio de dominación generó el establecimiento de zonas no sólo lingüísticas, sino culturales de habla española, inglesa, francesa, portuguesa y holandesa. Hoy día en estas multifacéticas y diversas islas, así como en la cuenca continental del Caribe, se hablan cinco idiomas europeos y otros aborígenes. Un acercamiento al lenguaje hablado muestra la presencia de numerosos creóles (lenguas criollas), en las tierras

² Argeliers León: *Un marco de referencia para el estudio del folclore musical del Caribe*, La Habana, Facultad de Humanidades, Universidad de La Habana, 1971.

de habla francesa e inglesa, y el papiamento en las colonizadas por los holandeses, donde superviven en un profundo mestizaje reminiscencias de lenguas africanas y asiáticas y de lenguas autóctonas amerindias. Espacios de influencia inglesa hacia donde fueron trasladados esclavos africanos son Jamaica, Barbados, la Guyana y Trinidad y Tobago; en tanto los franceses los llevaron a Martinica, Guadalupe y la Guyana francesa, y los holandeses hacia Aruba, Curazao, San Martín, Donaire y Surinam, por sólo citar algunos de los territorios del Caribe insular y continental, partícipes de una extensa lista a la que habría que sumar Antigua y Barbuda, Bahamas, Belice, Dominica, Granada, Montserrat, San Kitts y Nevis, Santa Lucía, San Vicente y las Granadinas, Anguila, Islas Caimán e Islas Vírgenes Británicas, integrando a esta larga lista los territorios de habla castellana y portuguesa como Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Colombia, Venezuela y Brasil, entre otros. Sin embargo la explotación más cruel del esclavo se produjo en los países donde se cultivaba la caña de azúcar, como Haití y Cuba. El poder ejercido por unos, y el sojuzgamiento a que fueron sometidos otros, hicieron de Haití uno de los espacios de conflicto social más temprano de América, cuya repercusión no sólo conmovió al ámbito insular sino también al continente. El levantamiento de los esclavos haitianos, en 1791, generó en América la primera república independiente y uno de los procesos revolucionarios más significativos de la edad moderna, donde se produjo el enfrentamiento de la colonia contra la metrópoli francesa y la revuelta de los esclavos contra los amos en una intensa convulsión social.

La diáspora africana y su legado cultural

En medio de un contexto tan complejo, el legado cultural de la diáspora africana como resultado de la trata esclavista, es uno de los aspectos más abordado por científicos e intelectuales. Las llamadas supervivencias de rasgos culturales de una u otra procedencia han sido objeto de estudio sobre todo en el campo de las ciencias sociales, estableciéndose variadas categorías para facilitar su análisis. Se consideran así aspectos de la organización social y de las instituciones creadas; resultan también de interés los elementos de las lenguas africanas conservados; la narrativa, las artes, las nociones del mundo, de los fenómenos naturales y de la vida en dependencia de los sistemas de creencias existentes, entre otros³.

³ Melville J. Herskovitz, estudiando las supervivencias de rasgos africanos en América, sus métodos y problemas estableció diez categorías: tecnología, vida económica, organización social, instituciones –no determinadas por nexos de parentesco–, religión, magia, arte, folclore, música y lenguaje. Véase “Problem, method and theory in afroamerican studies”, *Afroamérica*, vol. 1, nos. 1 y 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 16.

El africano, desarraigado de su medio natural y social de origen, conservó las expresiones culturales fundamentales que le permitieron asirse a su pasado y a su historia como vínculo consigo mismo y como elemento de continuidad social y de pertenencia e integración al grupo⁴. Las formas de agrupamiento que le fueron impuestas constituyeron uno de los aspectos de mayor importancia entre los muchos que se encuentran relacionados en América con esta población. En el ámbito urbano se crearon las cofradías y cabildos, que agruparon a africanos libres y esclavos provenientes de una misma comunidad étnica o “nación”. Estas asociaciones fueron concebidas por el poder colonial con el fin de ejercer un mayor control sobre la población proveniente de África y a la vez establecer mecanismos de deculturación que impidiesen la cohesión interétnica. Los cabildos y cofradías se extendieron por muchos territorios coloniales, deviniendo asociaciones estables con objetivos de ayuda mutua, socorro y recreación. Tales agrupaciones contribuyeron además a la manumisión de esclavos, a la vez que resultaron medios de resistencia y preservación de elementos culturales y de reconstrucción y reinterpretación, en un nuevo medio histórico-social, de las tradiciones de los diferentes grupos. Los cabildos poseían una organización jerárquica regida por reyes, reinas y otros cargos. Tras la abolición de la esclavitud –largo proceso que en América alcanzó fechas tardías como 1886, en Cuba, y 1888, en Brasil– los cabildos se transformaron en algunos territorios en sociedades, hermandades o casas templos; mientras en otros, conservaron la antigua denominación de cabildos, como por ejemplo en Cuba, República Dominicana o Brasil. El estudio de la ubicación de estas asociaciones y la procedencia de sus integrantes ha permitido en la actualidad, el establecimiento de áreas de presencia y expansión de los diferentes grupos de africanos y emitir una valoración sobre el aporte y significación que pudieron tener en la cultura de la región.

Otros espacios de agrupamiento, de igual importancia que los cabildos, fueron los *palenques* o *quilombos*. Estos constituyeron verdaderos ejemplos de resistencia contra los colonialistas y esclavistas, destacando particularmente los creados en territorios brasileño, colombiano o cubano por africanos, en su gran mayoría de ascendencia bantú, que lograron huir de los amos e instauraron en áreas rurales espacios donde sobrevivir y reeditar algunas de sus prácticas culturales lejos de los centros de poder económico.

Una gran diversidad en las estructuras políticas y sociales originarias, junto con la multiplicidad geográfica y étnica caracterizó a los africanos

⁴ Argeliers León: “Continuidad cultural del africano en América”, *Anales del Caribe*, La Habana, Casa de las Américas, 1974, p. 71.

llevados a América. Los mayores contingentes provenían de África occidental, aunque los hubo de regiones tan apartadas como el área oriental e interior del río Zambeze, en Mozambique. En cuanto a los lugares de procedencia de estos conglomerados multiétnicos todavía hoy existen muchas interrogantes.

Baste tomar el caso de Cuba donde etnónimos y denominaciones étnicas, estas últimas elaboradas caprichosamente por negreros y escribanos, se entremezclan. Por ejemplo, es sorprendente ver asociadas al término *lucumí* 137 denominaciones étnicas diferentes que incluyen personas pertenecientes a los pueblos yoruba y a otros no relacionados con este conglomerado como los *achanti*, *edo*, *fulani*, *hausa*, *ibo* y *malinké* y otros⁵. Antropólogos y musicólogos cubanos han coincidido, en aras de sortear esta compleja madeja, en el empleo de denominaciones metaétnicas que agrupan a un conjunto de representantes de varios etnos relativamente vecinos que fueron objeto de persecución, captura y venta en determinado puerto de embarque común o cercano⁶. Al tomar esto como criterio pueden particularizarse los principales grupos según el área de procedencia, que aún muestran caracteres culturales reconocibles en la práctica musical cubana. Son ellos:

Congo: Área etnolingüística *bantú*, provenientes de la zona comprendida desde el norte del río Congo hasta el sur de Angola. Las fuentes documentales (registros aduanales, empadronamientos de esclavos y archivos parroquiales), indican que fue la población africana más numerosa en Cuba. Aparecen reunidos bajo este rubro variadas denominaciones como *angola*, *bacongo*, *cabinda*, *loango*, *mayombe*, *musundi* y otros.

Lucumí: Grupo de significativa presencia *yoruba*, procedentes del área ubicada en la margen oeste del río Níger, embarcados por los esclavistas hacia América desde la zona costera de Ulkamí, tomando de ahí la denominación. Se reconocen entre los *lucumí* las denominaciones *iyésá*, *oyó*, *egguadó* y muchos más.

Carbalí: Empleado para designar a los llegados del territorio comprendido desde la margen este del río Níger, al sur de Nigeria, hasta el viejo Calabar. Fueron identificados así los *efik*, *ibo*, *ibibio*, *bibi*, entre otros.

Arará: Pertenecientes al área central y sur del antiguo reino del Dahomey, hoy República de Benin. Esta denominación metaétnica comprende a los *ewe-fón*, *magi*, *cuévano*, *sabalú* y otros.

⁵ Rafael López Vadés: "Notas para el estudio etnohistórico de los esclavos *lucumí* de Cuba", *Anales del Caribe*, 6, La Habana, 1966, pp. 72-74.

⁶ Jesús Guanche: "El poblamiento de Cuba", en *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. Atlas, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 2 vols, La Habana, Geo-Ciencias Sociales, 1995-97, pp. 17-25.

Se suman a los anteriores una extensa y variada relación en la que aparecen los mina, mandinga, *gangá* y *macuá*, además de grupos de africanos procedentes de la península Ibérica (portugueses y españoles) y de otros territorios americanos, continentales e insulares, que fueron trasladados a América tras estancias más o menos prolongadas en estas zonas⁷.

Estrechas fusiones y síntesis intraétnicas e interétnicas y la reproducción de la propia población nacida en América generaron la aparición de nuevos rasgos culturales. Factores como la noción de pertenencia territorial, el uso generalizado de determinada lengua con sus matices locales, rasgos psicológicos condicionados por el tipo de actividad económico-productiva y estrechamente relacionados con el permanente proceso de información y transmisión a nivel social, desempeñaron un papel mucho más significativo que las diferencias antropológicas de los individuos, propiciando la identificación de un individuo dialécticamente independiente de sus progenitores históricos⁸.

El africano aportó sus propias y particulares formas de comunicación al lenguaje expresivo del Caribe, interactuando con singular dinamismo con los otros componentes étnicos. En este caso adscribiéndonos, una vez más, a la noción de continuidad cultural del africano en América manifiesta por el musicólogo, compositor y antropólogo cubano Argeliers León, es posible aún hoy observar en el territorio caribeño la sincretización de las funciones sociales originarias de África en diversos comportamientos. De ellos es en las religiones populares donde han logrado continuar con mayor persistencia los elementos culturales de antecedente africano. Como fruto del encuentro entre el monoteísmo cristiano y las concepciones religiosas del africano fueron modelándose religiones como el candomblé en Brasil, la Regla de Ocha o santería, el palo monte, la Regla arará, las prácticas de los abakuá o de ñañigos en Cuba, y el vudú en Haití, entre otras, que poseen esencias de cosmovisión y valores éticos y estéticos de profundo substrato africano. Sus modos actuales de manifestarse no se quedaron en la metafísica de un tiempo inexistente, sino que han evolucionado y se han transformado de manera sustantiva para adaptarse a diferentes momentos, tanto hostiles como de libre práctica. Estas religiones trascienden al “negro” y cruzan diversos grupos y capas sociales que abar-

⁷ Alejandro de la Fuente García: “Denominaciones étnicas de los esclavos introducidos en Cuba en los siglos XVI y XVII, *Anales del Caribe*, 6, La Habana, 1986, pp. 93-94.

⁸ Véase Jesús Guanche: “Etnicidad cubana y seres míticos populares”, *Oralidad* 4, La Habana, 1992, pp. 58-66

⁹ Alfred Metrux: “Orígenes e historia de los cultos vodú”, *Revista Casa de las Américas*, 36-37, Año V, La Habana, 1966, p. 54.

can todos los fenotipos humanos, con diversos niveles de participación social, organización y expansión territorial¹⁰.

Las religiones de antecedente africano constituyen verdaderos complejos de elementos rituales donde la música y la danza desempeñan un papel fundamental como factor de comunicación entre los creyentes y las deidades, guardando diferentes grados de similitud y afinidad con los pueblos de procedencia en África. Aún se encuentran vigentes en distintas zonas geográficas del Caribe, agrupaciones vinculadas a diversas expresiones de la música ritual y ritual-festiva de antecedente africano y el estudio de los instrumentos asociados a las mismas ha permitido en más de una oportunidad desentrañar la presencia de diferentes aportaciones culturales .

Tomando como ejemplo la República de Cuba es posible apreciar que la mayor heterogeneidad tipológica se encuentra entre los instrumentos que acompañan los cantos y bailes de ascendencia lucumí (yoruba). Los conjuntos de tambores *batá*, *iyesá*, *dundún*, de *bembé* y los güiros (*agbe* o *chekeré*) constituyen un importante legado al patrimonio instrumental cubano. El uso de instrumentos como los *batá* y los güiros ha trascendido su función ritual originaria vinculada a la práctica de la santería y se han incorporado al formato de las orquestas de músicaailable, los conjuntos de música de cámara y orquestas sinfónicas, al ser empleados también en el repertorio de concierto.

Los conjuntos instrumentales y las formas de canto y toque asociados a los congos, no muestran la diversidad y desarrollo de la cultura yoruba, sin embargo, los principios constructivos de sus instrumentos, las peculiaridades de su música y sus danzas han influido notablemente en la cultura musical cubana y caribeña. Los membranófonos más usados de esta procedencia fueron aquellos construidos con simples troncos ahuecados y cuero clavado y también se fabricaron con duelas adoptando una forma cónica o abarrilada. La tensión por medio del fuego se sustituyó en el transcurso del tiempo por la de aros y llaves metálicos es decir, condujo a las actuales tumbadoras, llamadas también congas. Los conjuntos formados por tambores de *makuta*, de *yuka* y de *kinfuiti*, están ya prácticamente extinguidos, y en la actualidad las tumbadoras son los instrumentos empleados preferentemente para acompañar los cantos y toques de la religión de palo monte.

Una gran complejidad organizativa y ritual caracteriza a las asociaciones masculinas de ñañigos o abakuá de ascendencia carabalí. En las mismas

¹⁰ Véase *Instrumentos de la música popular-tradicional de Cuba. Atlas*, La Habana, Ed. GEO-Ciencias Sociales, 1995-1997.

participan dos órdenes de instrumentos. Un grupo de ellos no desempeña función musical, sólo tiene un contenido simbólico, mientras que en el segundo orden se hallan los instrumentos propiamente musicales del denominado conjunto *biankomeko*. Por otra parte son escasas las prácticas de la religión arará, sin embargo puede apreciarse entre los portadores de esta tradición algunos conjuntos instrumentales donde es evidente la procedencia *ewe-fo*n de los antepasados. La conservación de las tipologías instrumentales, la música y la danza presentes en los eventos rituales han permitido continuar identificándoles con la cultura antecedente. Muy próximos a los tambores arará son los empleados en las llamadas sociedades de tumba francesa y en el vodú y el *gagá* que se practica en Cuba procedente de Haití, evidenciándose la coincidencia étnica originaria entre estas prácticas, aunque llegaron a territorio cubano en momentos diferentes.

En lo concerniente a las características y aportes de las culturas africanas a la música caribeña, sobre todo a aquellas expresiones vinculadas con las prácticas religiosas y músicas más tradicionales, no han faltado observaciones simplistas que reducen estos a los tambores y al ritmo, adjudicando a esta música, con un marcado sentido peyorativo, los adjetivos de monótona, reiterativa, primitiva y otros. Al acercarse al análisis de las músicas caribeñas de fuerte antecedente africano, no es posible tratar de hallar en las mismas los modelos expresivos e instrumentales inherentes a otras culturas, en particular a la europea. Es así por ejemplo, que un aspecto tan medular para la música de ese continente como las relaciones tonales y armónicas, no se encuentran presentes de igual manera en la concepción estructural de la música de procedencia africana y sería absurdo que tratásemos de hallar en esta la subordinación tónica-dominante o el sentido cadencial de la música europea. Argeliers León proporcionó una buena cantidad de consideraciones que permiten entender cómo se han proyectado las concepciones más profundas del africano en su continuidad cultural americana, y de ellas extraer criterios de generalización aplicables a la diversidad ya apuntada de las músicas de este antecedente¹¹.

En espacios sonoros delimitados en franjas, se mueven los instrumentos y las voces, tímbrica y rítmicamente bien contrastados. Los planos instrumentales se encuentran distribuidos fundamentalmente en tres niveles de alturas relativas: grave, medio y agudo. En cada uno de ellos se ejecutan variados grupos sintácticos donde se observa una comunicación particular. En la franja más grave, se ejecutan los grupos de mayor diversidad tímbrica y capacidad de improvisación, a la vez que se manifiesta una mayor diferenciación cualitativa en los toques. En las restantes, media y

¹¹ Véase A. León: "Continuidad cultural del africano en América"....

aguda, se desarrollan los grupos de más estabilidad. En el presente aunque en general se mantienen los criterios de diferenciación en cada una de las franjas rítmico-tímbricas, se aprecia en la ejecución de diferentes toques la reversión de las funciones al trasladarse al plano más agudo la función original de improvisación. Esta forma de interpretación la efectúan sobre todo los tocadores jóvenes que llevan a sus ejecuciones los modelos de realización más actuales, por ejemplo en Cuba, los correspondientes a la rumba. En una u otra se ponen en práctica de manera simultánea criterios de variabilidad y estabilidad, en la medida en que cada franja asume diferentes funciones determinadas por factores metrorrítmicos, tímbricos y expresivos. Además se encuentran presentes factores de subordinación y coordinación entre las franjas que ocupan los instrumentos, y entre estos y las voces, con elementos que asumen una función de referencia y son capaces de regir el evento en su conjunto.

La alternancia solo-coro es otra de las características expresivas en la música de antecedente africano. En general el relieve melódico se mueve en una relación ascendente-descendente, a partir de un eje o referencia sonora fundamental, cuya tensión expresiva se logra en la medida que se ralentice la llegada al plano más grave, y cuya conclusión o relación se alcanza con un acortamiento o síntesis del motivo que ocupe este plano¹². Como consecuencia de los fuertes procesos de interacción cultural que tuvieron lugar, es posible hallar en lo melódico relaciones tonales, pero estas no son determinantes como para considerar en los cantos, la existencia o empleo de escalas mayores o menores, aunque se aprecia en la actualidad la tendencia a reproducir organizaciones cercanas a la tonalidad además de la presencia de series pentáfonas.

En lo concerniente a la supuesta monotonía es indudable que la repetición de segmentos breves aparece como una de las características de la música de procedencia africana, pero este elemento ocupa un lugar preciso en la estructura. Mientras que en la música europea son comunes las formas cerradas de partes contrastantes, en las expresiones de antecedente africano predominan las formas abiertas en las cuales se inserta la función tímbrico-rítmica.

De la apropiación a la difusión.

En la medida que la música de los europeos y africanos y su descendencia americana se fue integrando en la corriente popular nacional, sus funciones fueron cambiando de acuerdo con el nuevo y más amplio con-

¹² Argeliers León: *Del canto y el tiempo*, La Habana, Pueblo y Educación, 1974, p. 50.

texto en que se insertaba. Este proceso integrador se aceleró desde mediados del siglo XIX impulsado por los acontecimientos históricos asociados a la obtención de la independencia o a las luchas por conseguirla. Prosiguió con una dinámica cada vez más intensa en el siglo XX, en medio de las transformaciones y convulsiones que vivía el continente y el área del Caribe, tanto por sus contradicciones internas, como por las relaciones e ingerencias de las potencias hegemónicas a escala continental, continuando hoy día su devenir, sujeta a diversos y aún más complejos procesos políticos y sociales que afectan a la comunidad continental en su conjunto.

La música en el Caribe es un elemento de integración y a la vez de diferenciación regional, y constituye un denominador común dentro de una diversidad extraordinaria, “músicas que pueden diversificarse hasta el infinito, conservando, sin embargo, un extraño aire de familia¹³. En ese entorno de identidad compartida entre los diversos pueblos que ocupan el área, es uno de los valores espirituales más arraigados en la conciencia colectiva de los pobladores del Caribe asociada a la identidad que define la región. Sin restar importancia a la obra de narradores, poetas, dramaturgos, cineastas y artistas plásticos, la música —y de ella la música popular— es el rostro identificador de la población caribeña, mediante géneros, formatos instrumentales y estilos de composición muy diferentes. Está en el universo del imaginario caribeño, y en su presente más inmediato, se resignifica y recontextualiza constantemente, enriqueciendo no sólo el paisaje sonoro propio, sino las expresiones contemporáneas del arte musical en diferentes latitudes.

Si se observan las zonas que estuvieron más influidas por la presencia africana tanto en el suelo insular como continental americano, se aprecia que el africano llegó a colocar su sello indeleble en la rumba, la conga, el jazz, el samba y el merengue, y demostrar su antigua presencia en otros géneros y estilos como la habanera, la resbalosa o el tango. Estas expresiones musicales no surgen de manera aislada, sino integradas a costumbres que han aparecido en estructuras coherentes y unitarias, que imponen normas de conducta y modos de vida y determinan actitudes ante el mundo exterior, todo lo cual se ha definido de modo ambiguo y muy general como idiosincrasia americana¹⁴.

¹³ Afirmación realizada por A. Carpentier durante el Carifesta 79, en Helio Orovio: *Música por el Caribe*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 1994, p. 6.

¹⁴ Argeliers León: “Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana”, en Lázara Menéndez: *Estudios Afro-Cubanos. Selección de Lecturas*, Tomo 1, La Habana, Universidad de La Habana, 1990, pp. 202-36.

Sólo la visión de un proceso muy complejo de sincretización llevado a cabo en los medios rurales y urbanos puede llevar a comprender la diversidad de expresiones musicales creada en la región caribeña donde convergen por sólo citar unos pocos la bomba y la plena de Puerto Rico, el merengue hatiano-dominicano, el biguine martiniqueño, el son, la conga y la rumba cubanos, el reggae de Jamaica, la gaita y la cumbia de Venezuela y Colombia, respectivamente, que junto al samba de Brasil y el tamborito panameño, entre otros, ponen en evidencia los nexos no sólo insulares, sino también continentales de los países que forman parte de esta cuenca. Como importantes reservas culturales y patrimoniales aún se conservan expresiones apegadas a las fuentes antecedentes europeas o africanas, pero en su conjunto la música del Caribe ha transitado hacia el presente por un amplio cauce que la coloca en un sitio de privilegio dentro del consumo internacional.

La música popular procedente de América irrumpió con ímpetu en el siglo XX de la mano de la industria del disco y de la radio, sin obviar el papel desempeñado por los espectáculos de teatro y cabaret. Sobre todo en las décadas iniciales del siglo XX ocuparon los primeros sitios las expresiones musicales donde las influencias y los aportes de las culturas africanas en los países americanos eran más intensos y se presentaban al mundo con carta de identidad propia asociadas a sus países respectivos y como productos genuinamente americanos. Es así como, sobre todo en Europa, se conoció de la pujanza que irradiaban desde el Caribe el son, la rumba y la conga cubanos, el jazz norteamericano y el samba brasileño.

La defensa de un arte americano cobra fuerzas sobre todo a partir de la década de 1920. El resultado más generalizado fue el empleo de imágenes nacionales y la producción de un arte típico de cada región, digno de ser aceptado “universalmente”. Se aspiraba a una aceptación no marcada por el exotismo o por la amable novedad, pero en realidad esta aspiración fue una utopía en tanto lo exótico y novedoso se convirtieron en la carta de identidad de este arte que no llegó a alcanzar la jerarquía estética adjudicada a lo europeo, aunque fue un producto con un atractivo poder de cambio. Especies de baile y canto reservadas al disfrute de los días de fiesta en las áreas rurales o al coqueteo de los salones ciudadanos, privilegiadas por el sentido de su utilización social, por su valor de uso, se ven lanzadas a una esfera de profesionalidad cuando comienzan a ser manejadas comercialmente por los medios masivos: las ediciones, las primeras grabaciones para gramófonos, la incipiente radio y se les incorpora el valor de cambio. Es el momento en que el jazz, hace furor en el escenario europeo de la primera post-guerra, junto al triunfo del tango, el son, la rumba y la conga.

En el interior de la cultura musical de América y del Caribe hay expresiones y lenguajes que son más fáciles de “exportar” y otros que plantean distintos grados de dificultades. La música popular cubana, por ejemplo, tuvo y aún tiene en el contexto internacional una posición privilegiada; su naturaleza híbrida permite que en ella participen rasgos culturales muy disímiles; asimismo su estructura lógica interna puede ser aprendida por amplios grupos receptores, no sólo nacionales, que adquieren un diverso y variado repertorio de comunicación musical. La rumba y la conga sirven para ejemplificar la esencia del proceso mediante el cual lo tradicional o folclórico en la música del Caribe va convirtiéndose en profesional y sobre todo en aquellos géneros donde el aporte de las culturas africanas resultaba más significativo.

El papel catalizador desempeñado por la música popular en el primer cuarto del siglo XX, permite afirmar lo decisivo de su intervención en la cadena de acontecimientos sociales, productivos y por supuesto propiamente musicales. Los géneros de Cuba, “cargados de tropicalismo”, lograron ser vendidos y difundidos como productos genuinos, y a la vez exóticos en Europa en lo que Alejo Carpentier llamó “ofensiva de la música cubana”. En un artículo escrito desde París para la revista *Carteles*, publicada en La Habana y fechado en 1922 se lee: “¿Habrà algo más actual en París, por los días que corren, que el auge repentino, casi inesperado, de la música cubana? Sólo se oye hablar del son, de la rumba, de Moisés Simons. Después de apoderarse de los *dancings*, del tablado de los *music halls*, nuestras danzas se están introduciendo en los bailes populares”¹⁵.

En Cuba, en este período iniciado en la década de 1920 y con mayor fuerza entre los años 1925 a 1940, se vivió un fuerte movimiento ideológico y estético que distinguió la cultura artística. En esta oportunidad se recurrió esencialmente a las culturas antecedentes africanas como vía de expresión de lo nacional y su punto focal estuvo fijado en el rescate y vigencia de los rasgos culturales africanos en la cultura cubana y en los valores de la cultura popular en su conjunto. El movimiento llamado afrocubanista convulsionó a la sociedad cubana en esta etapa, dio respuesta como tendencia estética a los estudios etnográficos iniciados por Fernando Ortiz y fue plasmado en numerosos artículos, ensayos y libros que renovaron el interés por el conocimiento de los aportes africanos a América.

En el mundo del espectáculo los llamados “atisbos afrocubanos” iniciaron la ofensiva internacional. Esta proyección no estuvo exenta de pin-

¹⁵ Alejo Carpentier: *Ese músico que llevo dentro*, vol. 2, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 259.

toresquismo y al ser accionada por los mecanismos de comercialización provocó un efecto simplificador, por ejemplo, en géneros como la rumba y la conga. La racionalidad y las reglas impuestas por los mercados de la música condicionaron en muchas oportunidades el empleo mecánico de estereotipos, ritmos, fórmulas melódicas o efectos tímbricos aislados de las estructuras y de los sistemas expresivos de comunicación propios de estos géneros. El éxito que alcanzaba la rumba y la conga, hizo obtener notables dividendos tanto a músicos como a empresarios que la modificaron con afanes comerciales, como es el caso del compositor y director de orquesta catalán Xavier Cugat que se convirtió en uno de los principales promotores de la música latina en Estados Unidos, y su orquesta en una peculiar vitrina de “lo tropical”; o la orquesta Lecuona’s Cubans Boys, que dirigidos por el pianista y compositor cubano Armando Oréfiche acaparó la vida nocturna de la Europa de entre guerras, adecuando los ritmos y el estilo interpretativo de la música cubana a la percepción europea. Para ello combinó elementos jazzísticos propios del formato instrumental del jazz band, con los géneros populares cubanos impregnándolos de un evidente exotismo comercial.

De la rumba se tomó para la escena, o para el repertorio del salón, el término que la identifica sin la distinción de sus modalidades más utilizadas —yambú, columbia y guaguancó— así como los elementos externos, sobre todo aquellos asociados a la gestualidad y sensualidad coreográfica y al ambiente festivo que acompaña a toda expresión rumbera. Fue llevada de sus escenarios originarios a escenarios sofisticados, y con el ascenso vertiginoso de la mujer a través de distintas modalidades del teatro, los centros nocturnos y posteriormente el cine, la rumba fue personificada en una mulata provocativa vestida con vaporoso traje de velos blancos rematados con festones rojos de amplias mangas. Así se la llegó a identificar en el extranjero, reducida a una imagen o tarjeta postal, de la mano del desarrollo que en aquel entonces tenían los medios.

Las denominadas rumba y conga de salón que cobraron fuerza como obras independientes durante las décadas de 1940 y 1950, se convirtieron ante todo en piezas limitadas temporal y espacialmente. La propia denominación “de salón” llevaba implícita una predeterminación del lugar específico donde se puede bailar. La duración temporal de aproximadamente tres minutos se impuso por la extensión asignada a la grabación discográfica. Aunque muchas orquestas ya habían incorporado a su formato instrumentos como las tumbadoras o las claves, las maracas y el güiro con la intención de destacar el “ambiente tropical y afrocubano” asociado a estos géneros, el texto y el resto de la estructura musical se concibieron como un nuevo modelo de pieza vocal-instrumental. La

gran riqueza y variedad polirrítmica que distingue tanto a la rumba como a la conga fue minimizada. Las complicadas figuraciones rítmicas y sus acentos, en ambos géneros, se simplificaron al aislarse ciertas estructuras como fórmulas repetitivas para su identificación comercial. En la rumba de salón se fijó un bajo ostinato construido sobre una figuración repetitiva en compás binario. La conga adoptó una fórmula rítmica reiterada, estrechamente vinculada a los cuatro pasos básicos que marcan los acentos de la coreografía que coreaban los bailarines con el conocido un, dos, tres, cuatro. Según señala la musicóloga María Tera Linares:

La música popular urbana se identifica por los materiales cosmopolitas que incorpora, lo que la acerca o parangona a los últimos giros de la moda que se impone desde los grandes centros mercantiles. [...]. Para esta música se seleccionaban aquellas materias primas que, por una lado, permiten ciertas réplicas de los elementos de estilo que llegaban desde afuera; y por otro lado, se veían reforzados los autores a simplificar aquellos materiales que le servían de materias primas musicales que sostenía la tradición. Así se homogenizaban los materiales seleccionados y se creaban etiquetas de fácil venta, como la música tropical que procedía del área de Caribe y las que se extraían de Brasil¹⁶.

En estas décadas y en las siguientes la llamada música afrocubana o afrocaribeña entró en el mundo del mercado y la industria musical —en espectáculos, discos, la radio, el cine sonoro y la televisión— con atuendos dados por el lenguaje y los medios expresivos de la música occidental, y con un ropaje coreográfico y escenográfico de fácil asimilación. Para conocer las particularidades de esta música —y por supuesto de las “otras”— no basta con valorar y debatir en torno a los elementos formales que puedan caracterizarla y discriminar los diversos géneros en que se expresa, sino que es necesario penetrar en los circuitos de difusión mercantiles de la industria musical donde circula y llega a los perceptores y donde tienen un sitio relevante y determinante los músicos, los productores y un buen número de intermediarios.

El músico urbano, que participa en estos circuitos mercantiles, cuenta en su trabajo profesional con una materia prima de raíces locales y un buen número de influencias e informaciones externas desde las cuales desarrollar su propuesta musical. Ahora bien, el producto de su trabajo ya sea creativo o interpretativo, se ha ido adecuando a una realidad cambiante, que muchos identifican como “modas”, “estilos”, “corrientes” o “movimientos”, entre otros términos, sujeta sobre todo a los estímulos mediáticos que ejercen un poder determinante en los procesos culturales. Los conocimientos técnicos y la experiencia permiten a los músicos desarro-

¹⁶ María Teresa Linares: “La materia prima de la creación musical”, en *América Latina en su música*, Isabel Arezt (relatora), México, Siglo XXI, 1977, p. 83.

llar variantes en respuesta a las demandas, a veces cambiantes, de los productores y del público, convirtiéndoles en nexo entre distintos grupos y agentes sociales.

En este vínculo entre creación, difusión y poder mediático por una parte, y tradiciones locales e influencias externas, por otra, se aprecia el papel ascendente que han tenido en la música popular urbana del Caribe las alusiones, imágenes, temas y, con frecuencia, “tomas casi directas” de cantos y toques populares de ascendencia africana, pero ya decisivamente caribeños, en especies como el son, la rumba, la conga, la salsa, el merengue, la bachata, el reggae, entre otros, todo lo cual ha ido pasando por diversos estados de cosmopolitismo para alcanzar formas internacionales de cultura.

El panorama actual que presenta la música tradicional de antecedente africano en el área del Caribe se halla sometido a transformaciones. Se producen cambios y reinterpretaciones de los contenidos ideológicos y estéticos sobre todo en el ámbito religioso-festivo, mientras que en el entorno de lo popular urbano el mercado de la música sigue imponiendo las normas de creación y consumo. En un singular mosaico conviven hoy manifestaciones musicales ancestrales con otras de indudable modernidad. Cantos y danzas propios de las religiones populares, con una gran carga simbólica y ritual, poseedores de connotaciones sagradas se expresan en contextos sociales diversos conservados por la comunidad de creyentes; sin embargo esto no es óbice para que se produzca lo que José Jorge Carvalho califica como movimiento de fetichización cultural de estas músicas afroamericanas asociándola a tópicos de cierto “clima afro” caracterizado por la espontaneidad, la corporalidad, la sensualidad, a una cierta idea de alegría, de cuerpo libre y placentero, constituyendo “un juego de miradas que pueden ir de Brasil o de Cuba para los países ricos de Europa y Estados Unidos”¹⁷. En décadas anteriores estas prácticas y la música y la danza asociadas a ellas, se encontraban rechazadas, censuradas y en ocasiones hasta prohibidas; en el momento actual se consume no sólo por los grupos de iniciados, sino que forma parte de una mercancía ávidamente demandada en los circuitos de la llamada *world music*, por medio de las estructuras empresariales que rigen el mercado.

Por otra parte, en ambientes laicos del Caribe, variadas maneras de hacer música, que denotan la presencia cultural del africano, ocupan sitios de privilegio en los medios de comunicación cada vez más globalizados. El empleo de fragmentos de música tradicional sagrada de antecedente

¹⁷ José Jorge Carvalho: “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, J. Martí y S. Martínez (eds.), Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, p. 38.

africano en expresiones de la música popular urbana se va convirtiendo en una “moda” más frecuente en la música popular caribeña. Podría valorarse tal modo de hacer como un camino que sirve a los intereses creativos de compositores e intérpretes, y a la vez sirve a intereses alejados de lo específicamente creativo dentro de los circuitos de consumo como son la industria turística y el ocio.

Los valores culturales de los pueblos africanos que siglos atrás fueron traídos a América bajo el signo de la esclavitud viven transformados hoy en el continente y sus islas, pero no sólo en los antiguos descendientes por decenas de generaciones, sino en una parte muy significativa de su población que –más allá de sus cruces genéticos– ha asumido o deberá asumir como propio ese rico patrimonio y lo ha recreado hasta formar una sustancia indisoluble de una parte importante de las culturas nacionales del continente y muy especialmente de sus áreas insulares¹⁸. La música en la cultura caribeña posee una sorprendente resistencia y enraizamiento ancestral con sus orígenes, reforzando las particularidades étnicas de procedencia, pero a la vez se confronta y coexiste con el presente; es un referente con evidentes signos de ductilidad y posibilidades de fusión, lo cual propicia manifestaciones de actualidad que son productos genuinos del mestizaje cultural que caracteriza a la región.

¹⁸ Jesús Guanche: *Transculturación y africana*, La Habana, Ediciones Extramuros, 2002, p. 43.