



*La casa blanca. José Orozco.*

# Instantáneas en temas de comunicación

RAZÓN Y PALABRA, Número 5, Año 1, diciembre-enero 1996-97

## Confluencias étnico - musicales en el caribe, una hipótesis

*Por: Fabio Betancourt*

Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Universidad de Antioquia

### Hipótesis:

Existe un Caribe central biétnico donde el peso musical de las étnias indígenas es inexistente, y un caribe triétnico de periferia, donde el peso indígena es significativo, por un proceso de mestizaje en el cual el zambismo fue fundamental, al encontrarse la cultura bermeja de los aborígenes con la cultura negra de los esclavos.

*Éramos una visión con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara con los cañones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio mudo nos daba vueltas alrededor y se iba al monte, a la cumbre del monte a bautizar a sus hijos. El negro oteando, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido entre las olas y las fieras.*

(1)

*José Martí*

La región del Caribe y América Latina en su conjunto, a 500 años de su integración a la cultura occidental, sigue siendo una cultura de contrastes, contradicciones, colisiones, encuentros finiseculares y fragmentación de su creatividad.

A pesar de no haber tenido etapas como el Renacimiento y La Reforma, de haber vivido la ilustración en el despotismo ilustrado, de haber tenido un romanticismo tardío y de haber entrado de manera abrupta en la

modernidad social y cultural, nuestra América tiene sus peculiaridades, paradojas y una originalidad que no por su desconocimiento, tiene profunda presencia en el arte, la arquitectura y las formas de pensamiento.

La filosofía de América Latina, ha tenido en el ensayo como modalidad expresiva, una forma propia de pensamiento sobre las raíces, los valores, y las reflexiones acerca de su tradición cultural. Nuestros pensadores, de haberse sumado al formalismo de la filosofía de gran tradición, tal vez nos hubiesen dejado gran parte de sus intempestivas cavilaciones, fuera de nuestro alcance.

Nuestros novelistas y narradores han sido de hecho sociólogos, los poetas con el don de la palabra, han sido los inventores de utopías y los mitólogos de la temporalidad circular de este Nuevo Mundo. Es así como el ensayo, a medio camino entre la literatura y la crítica filosófica, ha configurado gran parte de nuestra personalidad cultural y esto porque el ensayo no es un género puro sino un género híbrido que le viene como anillo al dedo a la manera hibridista de ser de la cultura iberoamericana.

En la arquitectura y en la música, los hibridismos caracterizan lo autóctono o nativista, y la universalidad, viene aparejada con el tono, el color y expresión cabal de lo regional vernáculo. así es la expresión americana. Pero, ¿qué es expresión americana?, ¿cómo definirla, en diferenciación con otras expresiones? Y, ¿hasta dónde la expresión americana puede presentar cierta homogeneidad si hay una América dividida en islas, archipiélagos, tierras ribereñas y zonas y países continentales ?

¿Es posible pensar el concepto de cultura anfibia, presentado por el sociólogo Orlando Fals Borda para una subregión, en toda la extensión de las culturas caribeñas?

El análisis de los procesos de transculturación que el cubano Fernando Ortiz, hizo para el caso de la música caribeña y el escritor y crítico uruguayo Angel Rama, aplico a la comprensión de la narrativa hispanoamericana, sigue siendo de gran utilidad para lo que son las interrelaciones étnicas de la cultura. Angel Rama sintetiza estos procesos de encuentros y transiciones de una cultura a otra cuando dice:

*"Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existe una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura"*

Cuando se estudian los componentes étnicos de la cultura latinoamericana, es de lógica hablar de la influencia española, o de la influencia francesa o anglosajona en la literatura, o en el caso de la música, de la influencia hispánica o africana. No obstante, el término influencia privilegia sólo la cultura dominante que entra en el contacto cultural de dos o más culturas, y es válido en los ejemplos de aculturación directa, pero no cuando hay influencias recíprocas.

En el libro Sin clave y bongó no hay son. Música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba (2) he utilizado el concepto de confluencias para señalar el sentido actual de la transculturación musical. Por una especie de azar maravilloso, después de escribir el libro y desechar el término intercambio musical en favor del término confluencias musicales, descubrí el libro de ensayos de Lezama Lima intitulado Confluencias, que hace alusión a una conferencia dictada en la Biblioteca Nacional en La Habana en el año 1968, por el escritor cubano.

En el ensayo Confluencias el escritor cubano, traza de manera magistral una poética con sus recuerdos y sus imágenes, que se corresponde con la idea heracliteana de la circularidad absoluta del río de la existencia:

*"Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río cuya influencia no se puede precisar. Al final, su caudal se vuelve circular y comienza a hervir. Una desmesurada confusión se observa en su acarreo, desemejanzas, chaturas, concurren con diamantinas simetrías y con coincidentes ternuras. Es el Puraná, todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de aproximaciones. Sin embargo es el río que va hasta las puertas del paraíso. En los reflejos de su ondas desfilan el vestíbulo del farero, el árbol del coral, la cadena del ojo del tigre, el Ganges celeste, la terraza de malaquita, el infierno de las lanzas y el reposo del perfecto. La incesante contemplación del río va entregando su dualismo, la aventura del análogo y las parejas que se retiran a sus isletas. Un árbol frente a unos ojos, un árbol de coral frente al ojo del tigre; las lanzas infernales frente a la paradisiaca terraza de malaquita. Dichosos los*

*efímeros que podemos contemplar el movimiento como imagen de la eternidad, y seguir absortos la parábola de la flecha hasta su enterramiento en la línea del horizonte."*(3)

Las confluencias musicales del Caribe, en procesos de transculturación diferenciados, se fundamentan no sólo en la expresividad de dos o más tradiciones culturales, sino también en unas raíces históricas comunes, que van desde las relaciones interétnicas de las culturas precolombinas, el descubrimiento de América y la ulterior colonización ibérica, hasta la trata negrera de esclavos de África y los paradigmas de cultura occidental europea que han sido transferidos a la América hispánica.

La noción de confluencia musical parte de este presupuesto sociológico y así mismo de considerar que las relaciones de intercambio no suponen una necesaria convergencia o influencia ineludible sobre una cultura receptiva. La confluencia musical supone pliegues y repliegues etnomusicales, préstamos, puntos de encuentro de tradiciones musicales existentes, hibridismos, tentativas aleatorias, desplazamientos sonoros, y hasta fusiones de géneros o estilos.

En la cultura de América Latina las formas definidas o puras, no son lo característico. Esta apariencia de indefinición hace presumir que se carece de identidad cultural.

Por el contrario, se hacen notorias las mezclas, las amalgamas, los cruces entre culturas diferentes, que insinúan una personalidad cultural contrahecha, o en el mejor de los casos, una cultura inconclusa que sueña con llegar a la edad de la razón.

No obstante esta inconclusión es nuestro mejor fardo o caudal que como el mítico río Puraná, no puede precisar su afluencia incommensurable.

Fundamentados en esta imagen heracliteana del eterno retorno o circularidad perpetua, podemos plantear la tesis de la circularidad del folklor caribeño que teniendo antecedentes étnicos afrohispanicos, después de aclimatarse en el trópico americano, vuelve a sus raíces cuando grupos modernos de África occidental, hacen música con géneros latinos como el son, la rumba, el chachachá, y el merengue, o en España se adaptan formas latinas en la habanera catalana, la guajira catalana, y en la rumba y los cantes del flamenco andaluz.

No sólo en la arquitectura, donde se dan las llamadas villas o casas de indios de los españoles que llegaban de América de hacer fortuna, sino en la música donde la música de indios se conoce en los llamados cantes de ida y vuelta, tiene expresión esta circularidad estética o folklórica. Un ejemplo curioso de estos cantos indios o cantes de ida y vuelta es la modalidad conocida como la colombiana, creación del español Pepe Marchena hacia el año 1931. Ya antes en el cambio de siglo habrán aparecido estilos musicales indios impulsados por cantores de Andalucía como el Niño de Marchena, quienes en sus cantos interpretaban la milonga, la guajira y la vidalita. ¿Qué son estos hechos sino, la corroboración clara de las confluencias étnicas?

En el caso de la literatura, la influencia de escritores como el chileno Vicente Huidobro sobre la vanguardia española en el creacionismo, como corriente literaria, Rubén Darío y otros en el fenómeno del modernismo, y el surgimiento de literatura de insularidad como el grupo Orígenes de Cuba se prolonga hasta hoy cuando la realidad mágica o maravillosa de América Latina se ha reflejado en una invención de formas vanguardistas.

"Cuando la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza." Esta sentencia de Pascal, parece ser la respuesta que América Latina ha dado a la exculturación y al estuche de hierro de la modernidad.

En América Latina los músicos populares de antología son nuestros "clásicos". Desde Pepe Sánchez a quien se le atribuye la paternidad del bolero, hasta Ricardo Fábregas creador de la tamborera de Panamá y Pacho Galán, inventor del merecumbé. Un surtidor de invenciones se han sucedido en el Caribe: en 1879 Miguel Faílde hizo el primer danzón; en 1929, Aniceto Díez el primer danzonete, Enrique Jorrín y Dámaso Pérez Prado crean los géneros de chachachá y mambo en los años cincuenta.

La región del Caribe se halla delimitada sobre la base de contextos geopolíticos, lingüísticos y culturales. De acuerdo con un "Atlas regional del Caribe", realizado por el Departamento de Geografía Económica de la Academia de Ciencias de Cuba, el área total de la región caribeña es de 5'243.995 km<sup>2</sup> y cubre "los territorios nacionales de los países continentales situados junto al mar de este nombre incluido El Salvador,

que está bañado por el Pacífico desde México hasta Venezuela, pasando por la Guayana inglesa, Suriname, hasta la Guayana Francesa, más todas las entidades de las Antillas Mayores y Menores, y Las Bahamas."(4).

La presencia de multiplicidad de naciones latinoamericanas de Centro América y Sudamérica en la región caribeña de habla hispana, nos lleva a pensar en esta zona tropical del Mar Caribe en una delimitación más específica como la planteada por Pedro Henríquez Ureña, insigne investigador y crítico dominicano:

*"En música así como en España hay regiones con rasgos distintivos y peculiares, las hay en América. Una de ellas es la zona tropical del mar Caribe, cuyo foco de irradiación está en las tres grandes Antillas españolas, Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico y cuyos bordes son, hacia el sur las costas de Venezuela y Colombia, y hacia el occidente, las costas mejicanas del Golfo, en Yucatán, Campeche, Tabasco y Veracruz, con ligera influencia sobre las costas de la América Central. En otras regiones hispánicas del Nuevo Mundo, fuera de la estrecha faja de las costas, en las altiplanicies de México y de la América Central, de Venezuela y Colombia, de Ecuador, el Perú y Bolivia, el vigor del trópico se desvanece en ambiente de otoño. La zona del mar Caribe es la legítima zona tropical, la única de la América española donde se cumplen a plenitud, sobre territorio extenso, los privilegios del trópico: el verano perpetuo, la fecundidad exuberante, la incitación a vivir sólo con los sentidos."*(5).

El escritor y musicólogo cubano Leonardo Acosta, teniendo como criterio básico la influencia de la música de ascendencia africana sobre la cultura musical caribeña, dice al respecto:

*"Si trazáramos un mapa musical que destacara las regiones de América donde la música negra ha ejercido la máxima influencia, comprobáramos que el área central no es otra que el Caribe, región que durante siglos fue el foco del tráfico de esclavos y que comprende en primer lugar las Antillas Mayores y Menores que fueron sometidas a la colonización española, portuguesa, holandesa, francesa e inglesa. En la periferia de esta región, tenemos que considerar territorios continentales al norte, oeste y sur del mar Caribe y el golfo de México, es decir: los estados sureños (el deep South) de los Estados Unidos (Alabama, Mississipi y Louisiana principalmente), la zona costera de México que se extiende desde Veracruz a Yucatán al istmo de Panamá y la costa que corre ininterrumpidamente de Colombia hacia el este. Siguiendo esta línea nos encontraremos con Venezuela, las Guayanas y el Brasil. Esto no quiere decir, desde luego, que la presencia de la música negra se limite a las zonas costeras, pues en algunos países ha penetrado hasta las selvas y zonas montañosas."*(6).

Si consideramos los renovados contactos musicales y culturales de las Antillas con algunas subversiones de los Estados Unidos, es interesante el mosaico musical que trae Leonardo Acosta de la llamada música negra del Caribe, que se prolonga hasta la música caribeña que desde Nueva York se hace desde la década del cincuenta y que en la década del sesenta alcanza su expresión cabal como música multinacional latina de minorías étnicas en lo que se ha llamado música salsa.

Aún restringiendo el análisis a la música caribeña hispanoparlante encontramos que la región caribe no es homogénea y tendría un centro y una periferia como quiera que no sólo el antecedente étnico africano marca la música negra del Caribe sino que también hay \*zonas en que confluyen las tres fuentes básicas de nuestra música como lo anota el mismo Acosta al captar la mezcla triétnica de los elementos europeos, africanos e indígenas.

Al hablar de cultura caribeña, entonces, además de la diferenciación en zonas lingüísticas, es preciso distinguir la región caribe del centro formada por las Antillas Mayores y Menores y cuyo foco de irradiación está en Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y Haití, territorios donde la población aborigen fue exterminada y sometida a la exculturación progresiva, y la cultura caribe de la periferia que incluye regiones costeras de Colombia, Panamá, Venezuela, Perú y México, y donde han podido sobrevivir importantes minorías indígenas en interrelaciones étnicas con culturas criollas y mestizas de antecedentes africanos, europeos e indoamericanos.

Si bien no podemos asimilar cultura caribeña con la cultura negra de ascendencia africana, sí podemos observar que la cultura caribe de las Antillas como Cuba, destaca en su expresividad el tipo étnico del mulato mezcla de la cultura europea con la africana, y la ausencia indígena. En la cultura caribe de la periferia es muy significativa la presencia del zambo mezcla del negro con el indígena en convivencia con el mulato, el mestizo y otros tipos étnicos.

La poesía negrista del cubano Nicolás Guillén, que se define a sí misma como mulata, difiere de la poesía negra que desde el siglo XIX inicia en hispanoamérica el poeta zambo de Colombia, Candelario Obeso. Esta diferencia de sensibilidad y estilo, ilustra una diferencia étnica, de estas dos orillas de la cultura caribeña.



En países como Colombia, la cultura caribe cruzada por el mar y ríos como el Magdalena, se encuentra en contrapunto con la cultura de nudo montañoso de los Andes, y alimenta a su vez el contrapunto de romance y rítmica propio de la cultura latinoamericana.<sup>(7)</sup> El escritor tunecino Jomi

García Ascot <sup>(8)</sup>, hace una aguda observación cuando dice que los géneros musicales colombianos conocidos como la cumbia y el porro, participan de un hibridismo que no permite definirlos ni en la vertiente indoamericana ni en la vertiente afroamericana.

El investigador Leonardo Acosta presenta a manera de tipología, una hipótesis sobre la música afroamericana considerando a Brasil, Cuba y los Estados Unidos como polos de atracción y desarrollo musical a través de la samba, el son y la rumba y el jazz norteamericano, como componentes fundamentales del folklor de estas tres áreas geoculturales. Acosta parte del supuesto de que el son y la rumba son lo más representativo de la música de la región caribe, en tanto Cuba es el centro dinamizador del complejo musical caribeño.<sup>(9)</sup>

Investigadores cubanos hacen equivalente el son cubano a otros géneros como la bomba y la plena de Puerto Rico, el calizos de Trinidad, Jamaica y Bahamas, el merengue de Haití y República Dominicana, el porro colombiano, el tamborino panameño y a otros géneros de la región caribe.

La tentativa de Acosta es interesante como tipología de la música americana con predominio del acento africano o de ascendencia africana, pero frente al área del Caribe, tiende a homogeneizar la parte central del Caribe con su parte periférica. La tendencia al integracionismo criticado por el mismo Acosta se podría presentar al crear relaciones de identidad o equivalencia musical antes que establecer relaciones parentales entre los géneros de América Latina, que se caracterizan por su gran diversidad.

Manteniendo la hipótesis tentativa de Leonardo Acosta, podríamos pensar en un supuesto que sirva de variante para el caso del área caribeña donde si bien el son y la rumba cubanos, son los géneros más dinamizadores y representativos desde el centro de las Antillas Mayores, a medida que se penetra en las zonas periféricas, la música caribeña presenta contornos múltiples y borrosos donde se diluyen las formas puras. Estas formas puras están dadas por una conformación biétnica (hispanoeuropea y africanooccidental) que en un folklor de plantación como el observado por Roger Bastide cumple el papel de antecedente.

De acuerdo con lo anterior partimos del supuesto de que existe un Caribe central biétnico donde el peso musical de las etnias indígenas es inexistente, y un Caribe triétnico, de periferia, donde el peso indígena es significativo, por un proceso de mestizaje en el cual el zambismo fue fundamental, al encontrarse la cultura bermeja de los aborígenes con la cultura negra de los esclavos o con antecedentes esclavos.

Si bien el SON, el JAZZ y la SAMBA son paradigmas de música afroamericana, nos encontramos con que los paradigmas de música indoantillana e indoamericana no han sido hallados.

Frente a los paradigmas mencionados, la música de países como Panamá y Colombia, donde confluyen las culturas de los océanos Atlántico y Pacífico, y donde la mezcla de negros e Indígenas fue importante, aparece como atípica frente a la música de países como Cuba y Puerto Rico.

El tamborito, la cumbia y el porro, de Colombia y Panamá, en verdad se han integrado sólo tangencialmente a un fenómeno musical del Caribe como es la salsa.

En cambio los géneros cubanos como la pachanga, el chachachá, el mambo, la guaracha y otros más definitivos en el fenómeno salsero como el son montuno y el guaguancó, son parte constituyente del toque latino en Estados Unidos.

El merengue dominicano en aleaciones como el salsarengue y como género en sí, hace parte del sonido salsero, aunque por momentos, se ha vivido en la alternativa salsa o merengue. En cuanto a géneros del mismo centro antillano como la bomba y la plena puertorriqueñas no han estado en la raíz misma del toque salsero, no obstante encontrarse agrupaciones como Cortijo y su Combo, donde el sonero de Puerto Rico Ismael Rivera, y el estilo mismo de la agrupación integraba estos dos géneros a su música latina. Para el investigador Storm Roberts, la bomba y la plena de Cortijo tenían un estilo muy cubanizado.

La influencia de la música cubana en toda el área del Caribe hispanoparlante ha sido muy importante, hasta el punto de ser considerados el son y la rumba como el polo de desarrollo musical de mayor expresividad no obstante ser el Caribe un archipiélago de ritmos o géneros con un desarrollo desigual. Se considera que el son y la rumba son células básicas del sonido salsero, y con el jazz y los estilos de jazz latino, las dos tradiciones musicales que convergen en este fenómeno musical neoyorquino.

En Cuba hay quienes han sostenido que la salsa no es más que la música cubana sonera y guarachera de los años cincuenta con nuevos arreglos y orquestaciones y una técnica de grabación más depurada. Lo que resulta problemático es saber cuáles son los límites de la tendencia a cubanizarse del toque latino, y cuáles son las distancias y contratendencias a él, partiendo del supuesto de que la asimilación de lo cubano ha sido una escuela pero no un fin en sí mismo, porque a pesar del peso de lo cubano, los folklores caribeños mantienen vivas sus formas originales, y en el caso particular de la salsa, un folclor experimental como éste, como bien lo observa el investigador cubano Helio Orovio, no podría nacer en ciudades como San Juan de Puerto Rico, Santiago de Cuba -considerada en este país como la más caribeña de la región- o la ciudad de La Habana. La salsa es un folclor de gran ciudad, y sólo podría nacer como confluencia multiétnica en una megalópolis como Nueva York.

En el fenómeno salsero que cuenta ya con unas tres décadas, han existido estilos de salsa progresiva que incluyen modalidades múltiples de latín jazz, drama musical, salsa operática, descargas de salsa experimental, secciones de improvisación y salsa de concierto, no obstante haber partido de géneros como la pachanga creada al parecer por el cubano Eduardo Davidson y de formatos instrumentales como la charanga a la francesa donde charangas como la orquesta Aragón y Fajardo y sus estrellas han sido líneas maestras.

## NOTAS

1. RAMA, Angel. Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo 21, 1985, p. 39.

[Regreso](#)

2. BETANCUR ALVAREZ, Fabio. Sin clave y bongó no hay son. Música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba. Medellín: Editorial UniveNidad de Antioquia, 1993

[Regreso](#)

3. LEZAMA LIMA Jose. Obras completas, tomo II. Madrid: Ed. Aguilar, 1977. p. 1208- 1228.

[Regreso](#)

4. LIMIA, Rafael L. Apuntes acerca de las culturas caribenas. En: Santiago. Santiago de Cuba, No. 56 (Dic. 1984).

[Regreso](#)

5. HENRIQUEZ URENA, Pedro. Música popular de América. En: Obra crítica. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

[Regreso](#)

6. GREIFF, Hjalmar de y FEFERBA U. David. Textos sobre música y folclor. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Bogotá: Colcultura, 1975, p. 227-283.

[Regreso](#)

7. ACOSTA, Leonardo. Africa y la música del Nuevo Mundo. En: Mdsicay descolonización. La Habana: Arte y Literatura, 1982, p. 183.

[Regreso](#)

8. GARCÍA, ASCOT, Jomi. Con la música por dentro. En: Intermedio, Diario del Caribe, Barranquilla. No.486(Sep. 1983).

[Regreso](#)

9. ACOSTA, Op. cit. p. 199, 208-210.

[Regreso](#)



---

[Regreso al índice de este mes](#)

---

