

12
2oj.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**Escuela Nacional de Estudios Profesionales
"ACATLAN"**

DEL AMOR Y DE LA FIESTA EN EL SON

(La Comunicación Masiva de la Música
Afroantillana Análisis de las letras
de sus canciones).

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA

P R E S E N T A :
JAIME PEREZ DAVILA



JULIO DE 1988

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	<u>PAGINA</u>
INTRODUCCION	1
PRIMERA PARTE: Condiciones Históricas y Socio-políticas de la Música Afroantillana	26
1.- La música afroantillana en Cuba	27
1.1.- El caracter popular de la música afroantillana	27
1.2.- La música afroantillana como un movimiento social de resistencia	43
1.3.- La dimensión política de la música afroantillana	59
2.- La vinculación de la música afroantillana con la industria de la cultura	78
2.1.- Planteamiento teórico	80
2.2.- La industria del disco y la música afroantillana	97
2.3.- La radiodifusión comercial de la música afroantillana	108
3.- La salsa ¿Imposición Yanki?	132
3.1.- La dominación cultural y la comunica-	

ción	133
5.2.- Los motivos de la desconfianza	142
5.5.- La contrapartida	160

SEGUNDA PARTE: Análisis de las Letras de las --
Canciones de la Música Afroanti-
llana

1.- Notas introductorias	222
1.1.- Definición de conceptos y de la perspectiva teórica-hipotética utilizada	222
1.2.- Procedimiento de análisis	231
1.3.- Técnica de análisis del mensaje	235
1.3.1.- Origen y fundamentos de la técnica de análisis	234
1.3.2.- Justificación de la técnica de análisis	238
1.4.- Número de canciones analizadas y consideraciones en torno a su grado de validez	240
1.5.- Cuadro de canciones analizadas por épocas	251
2.- Los rituales expresivos de la música afroantillana	257

2.1.- Formas privilegiadas	265
2.2.- Formas de importancia media	287
2.3.- Formas descuidadas	292
3.- La mitología de la música afroantillana	298
3.1.- Forma amorosa	300
3.2.- Forma festiva	325
3.3.- Forma comunitaria	341
CONCLUSIONES	361
ANEXO 1: Definición de formas	380
CUADROS	382
BIBLIOGRAFIA	401
HEMEROGRAFIA	404
DISCOGRAFIA	406

INDICE DE CUADROS

- | | |
|--|-----|
| CUADRO 1. Resultados generales de las formas --
expresivas en las tres épocas de la -
música afroantillana | 383 |
| CUADRO 2. Orden de importancia de las formas ex
presivas en cada una de las tres épo
cas de la música afroantillana | 384 |
| CUADRO 3. Formas expresivas privilegiadas, inter
medias y descuidadas en las tres épo--
cas de la música afroantillana | 385 |
| CUADRO 4. Pares de formas expresivas privilegia
das y descuidadas en las tres épocas
de la música afroantillana | 386 |
| CUADRO 5. Formas expresivas privilegiadas en --
las tres épocas de la música afroanti
llana | 387 |
| CUADRO 6. Formas expresivas privilegiadas y des
cuidadas, agrupadas en torno a los -- | |

conceptos de vida privada y vida pública, en las tres épocas de la música afroantillana	388
CUADRO 7. Resultados de las formas expresivas VS grupos musicales y cantantes ordenados cronológicamente, correspondiente a la segunda época de la música afroantillana	389
CUADRO 8. Orden de importancia de las formas expresivas VS grupos musicales y -- cantantes ordenados cronológicamente, correspondiente a la segunda -- época de la música afroantillana	390
CUADRO 9. Formas expresivas privilegiadas, intermedias, descuidadas y atípicas - VS grupos musicales y cantantes ordenados cronológicamente, correspondiente a la segunda época de la música afroantillana	391
CUADRO 10. Formas expresivas privilegiadas y -	

descuidadas agrupadas en torno a los conceptos vida privada y vida pública VS grupos musicales y cantantes - ordenados cronologicamente, correspondientes a la segunda época de la música afroantillana	392
CUADRO 11. Resultados generales de los temas de la forma amorosa, en las tres épocas de la música afroantillana	393
CUADRO 12. Temas privilegiados de la forma amorosa en las tres épocas de la música afroantillana	394
CUADRO 13. Orden de importancia de los temas -- privilegiados de la forma amorosa, en cada una de las tres épocas de la música afroantillana	395
CUADRO 14. Resultados generales de los temas de la forma festiva, en las tres épocas de la música afroantillana	396
CUADRO 15. Temas privilegiados de la forma fes-	

tiva en las tres épocas de la música afroantillana	397
CUADRO 16. Orden de importancia de los temas -- privilegiados de la forma festiva, - en cada una de las tres épocas de la música afroantillana	398
CUADRO 17. Tema privilegiado de la forma festiva en las tres épocas de la música - afroantillana	399
CUADRO 18. Resultados generales de los temas de la forma comunitaria, en las tres -- épocas de la música afroantillana	400

INTRODUCCION

Todo empezó cuando el coordinador del seminario de tesis, el siempre estimado Rafael Serrano Partida, nos aconsejó a quienes tomábamos la materia, que eligiéramos un tema a nuestro agrado. Si de por sí es difícil hacer una tesis, ahora imagínense si el tema no les gusta, nos decías, ¡pues menos!

Y así, después de la incertidumbre y la poca simpatía que me provocaban casi todos los temas, seleccioné uno que por muchos años me había atraído intimamente, pero que nunca en realidad lo había considerado susceptible de ser investigado.

Se trataba de un viejo gusto y de un interés que hasta entonces se encontraba muy fragmentado, y en algunos momentos olvidado, pero finalmente, la presión de encontrar un tema y el deseo de no sufrir con uno inexpugnable y aburrido, acabaron por juntas las piezas; Los recuerdos infantiles de la Sonora Veracruz, la Santanera y la Matancera; la fabulosa y bellísima novela de Alejo Carpentier titulada "La Consagración de la Primavera", en donde se podía sentir la vibrante fuerza y encanto de la música cuba-

na; y después, el reencuentro auditivo con sus cadenciosas y sabrosas notas musicales en un programa nocturno de una estación de radio comercial en Juchitán, Oaxaca, y claro, el encuentro con soneros de puro corazón, compañeros de generación, que hasta ese momento ignorábamos nuestra inclinación afrocaribeña; así como el descubrimiento de un impresionante repertorio de este género musical.

Pues ya está, mi tema de tesis, la música afroantillana. Pero como así nada más, no es posible, la instrucción metodológica, pero sobre todo, la reiteración magisterial de que siempre debíamos definir nuestro tema, exigía una mayor delimitación.

Este trabajo y el establecimiento de los objetivos -- fueron una tarea sencillísima, casi se podría decir que -- nos topamos con ellos; es más, la música afroantillana misma nos pedía a gritos el análisis de una de sus dimensiones ignoradas por todo mundo, a pesar de su evidencia. Casi nadie parecía darse cuenta de que esta música es un objeto de estudio interesantísimo y de una gran relevancia.

Sabido es que esta modalidad musical había tenido un éxito arrollador en México y Latinoamérica hace unas cuan-

tas décadas. Nuestros padres todavía recuerdan con mucha intensidad las grandes glorias del son en nuestro país: Pérez Prado, Beny Moré, Toña la Negra, Daniel Santos, Bienvenido Granda y todo el torrente de afrocubanidad traído por los músicos de aquel país.

Después hubo una pausa, pero en los setenta y en los ochenta se vuelve a retomar el camino de la cadencia caribe. Aparecen nuevos rumberos: Willie Colón, Héctor Lavoe, Rubén Blades, Ray Barreto, Larry Harlow, Oscar D' León, etc., y se conservan también algunos de antaño: Tito Puente y Celia Cruz entre otros. Lo curioso es que ahora sus éxitos nos vienen de Nueva York, y al parecer, si algún sonero pretende triunfar, debe trasladarse a esa urbe de hierro o dejarse contratar por una fuerte compañía fonográfica norteamericana.

Para pronto surge la pregunta ¿qué hace esta música -- allá, chico? si es nuestra y de toda América Latina y debe estar entre nosotros y no en un país cuyo gobierno ha tratado de honrar a las mejores tradiciones de arbitrariedad de un imperio todopoderoso.

Inmediatamente surgen las asociaciones, las dudas, las

sospechas y más preguntas. Se da uno cuenta que en realidad la música afrocaribeña en general ha estado ligada a empresas estadounidenses desde hace muchos años y no nada más a partir de la década de los setenta. No acaso Pérez Prado, Beny Moré y Tony Camargo grabaron para la RCA, y también Lobo y Melón, el Trío Caribe y el Son Clave de Oro, y la Matancera para la Seeco de Estados Unidos.^{1/}

Eso no es nada, se empieza a leer un poco respecto a esta música o con algunas cuantas pláticas con gente conocedora, con los melómanos como se les conoce, y se entera uno que la vinculación con la industria del disco se estableció con los primeros compositores y artistas que traspasaron las fronteras de Cuba, la isla bella, y se dieron a conocer por todo el continente americano y parte del mundo, prácticamente los padres de todo el revuelo caribeño de los cuarenta y los cincuenta: Ignaio Piñeiro, El Trío Matamoros, María Teresa Vera; poco después Arsenio Rodríguez y párele de contar.^{2/} Para mi sorpresa, existen incluso discos del Trío Borinquen, una de las primeras, sino es que la primera agrupación donde incursionó el más prolífico y popular de los compositores de Puerto Rico, la región y alrededores: Rafael Hernández.

Bueno, pero no queda ahí la cosa, en la fama de todos estos artistas necesariamente debieron tener un papel destacado los medios de comunicación masiva, particularmente la radio, que apenas nacía en los primeros tiempos de la comercialización de la música afroantillana, y desde ese momento empezó a promocionar las canciones de este género. Recuérdese en México las audiciones por la XEW del Son Clave de Oro ^{3/}, y en Cuba la Cadena Azul y Radio Progreso fueron las pilares para hacer de la Matancera una de las orquestas más - existosa y solicitada de los cuarenta y cincuenta.^{4/}

Y el cine de rumberas, definitivamente no lo debemos olvidar. Según me platicaba el señor Manuel Mata, miembro de la Asociación Nacional de Sonores de Tribuna (ANASONTRI), este cine vino a establecer definitivamente en toda la República, el gusto de los mexicanos por la rumba. Esas deliciosas criaturas del baile y del amor, terminaron por seducirnos.

El planteamiento del problema lo completaron las enseñanzas recibidas en la universidad: Ahí se nos mostró, entre otras cosas, cómo la actividad de los medios de comunicación masiva está orientada a consolidar el poder y los privilegios de una muy pequeña fracción de la sociedad. La

transmisión de sus contenidos no son otra cosa que elementos ideológicos destinados a difundir una concepción del mundo que justifica, legitima y fortalece al sistema social. En realidad, los medios son componentes de un aparato más vasto y complicado conocido como industria cultural, que aglutina la edición de libros, la fabricación de discos, la producción de modas y la cinematografía en general, cuya tarea cotidiana es precisamente la reproducción de esta sociedad.

La duda sobreviene irremediablemente ¿será posible que la música afroantillana sirva para lo mismo? Si es así ¿debemos resignarnos a considerar al son, al mambo y al cha-cha-cha como enajenantes, manipuladores e ideológicos? No es tan fácil aceptarlo, primero y a nivel muy subjetivo y emocional, porque nuestros gustos no pueden estar en contra de nosotros mismos. Después, porque la experiencia con esta modalidad musical indica que hay muchas canciones contrarias a los intereses del sistema: Lamento Borincano del jibarito Rafael Hernández; Tiburón, Plástico, Pablo Pueblo y muchas otras de Rubén Blades, Willie Colón, Cuco Valoy y varios compositores, cantantes y artistas. En este plano, Daniel Santos no esconde su profundo desacuerdo con la ocupación norteamericana en su natal Puerto Rico^{5/}. Posteriormente

te, en el campo de la racionalización, porque ya intentaba por todos los medios buscar una disculpa para esta música, recordaba las afirmaciones en torno a las cualidades contra hegemónicas de las manifestaciones populares; y esta modalidad musical es eminentemente popular, no podía someterse -- tan fácilmente a los dictados de la cultura de masas.

¿Qué sucede entonces? ni una ni otra explicación parecen ser suficientes. Ya en alguna ocasión hubiera deseado tener una certidumbre en relación con esta situación de la música afroantillana; una explicación que definiera el papel exacto de la difusión mercantil de este género; pero nadie lo había hecho, la respuesta quedaba en el aire. Este fue el momento de la toma de conciencia ¡caballero! ¡Este es un formidable objeto de estudio!

¿Qué pasa cuando una manifestación popular como la música afroantillana, se integra a la actividad de la industria cultural y comunicativa? Debe recalcar que esta música no es una producción más que nos venga desde las altas esferas del poder. Definir el papel de una elaboración cultural popular, en el seno de unos instrumentos de hegemonía como los medios y las compañías fonográficas, es un asunto pendiente. Asimismo, es preciso conocer si la difusión ac-

tual de la música afroantillana desde Nueva York, es una --
acción más, integrante de las ambiciones expansionistas de
los Estados Unidos.

Los primeros intentos no fueron muy afortunados. Los
resultados redundaron en lo musical, se alejaban mucho de -
lo que se pretendía. Después, con la carrera terminada y -
la firme determinación de acabar la tesis cuanto antes, se
armó una estrategia.

La primera idea guía de la investigación, muy incierta
y muy balbuceante todavía, era la de que efectivamente la -
música afroantillana debió sufrir algún cambio cuando se re-
lacionó con los circuitos de la comunicación y la cultura -
de masas, e igualmente debió experimentar ciertas modifica-
ciones, cuando se trasladó a una de las más importantes ciu-
dades de la Unión Americana. El sentido de esos cambios, -
se pensaba, estaban orientados a reducir, dismantelar y de-
sactivar los elementos más claramente resistentes, impugna-
dores, críticos o alternativos al sistema social, para de -
esa manera, hacer compatible los contenidos de esta música
con el carácter general de la industria de la cultura.

Si ésto es cierto, entonces se deberían encontrar esos

cambios en el análisis y la comparación de cada uno de los periodos o situaciones localizadas y diferenciados en el tránsito de esta música.

Se procedió entonces a estudiar y a exponer lo que puede ser el primer período de la música afroantillana, una etapa en la cual esta manifestación se desarrolla libremente, sin ingerencias; apartada, rechazada, discriminada y censurada en los espacios del confort, las buenas costumbres, la tranquilidad y el derroche económico. Esta etapa comienza desde finales del siglo XVI cubano, hasta 1920, -- inicio de la boga mundial comercial del son, según datos de "La Música en Cuba" de Alejo Carpentier, en la cual se basó expresamente la investigación para definir esta primera época ca^{6/}.

El énfasis de este primer punto estuvo puesto en la intención de mostrar los rasgos netamente populares de la música afrocubana, su nacimiento, su desarrollo, su ambiente; para poder diferenciarla de las producciones y las creaciones de las clases privilegiadas, y por ende, su alejamiento de las valoraciones, ideas, visiones, etc., de los sectores de la alta sociedad cubana.

Marcar esa diferencia era de vital importancia, porque implica otro tipo de valoración, otro tipo de ideas más ajustadas a las necesidades, condiciones de vida o intereses de las capas más desfavorecidas de la población cubana. Tal especificidad establece una distancia respecto a la ideología dominante, incluso su desacuerdo y su contraposición; la posibilidad de burlar los intentos de legitimar la perpetuación de una determinada realidad social. De esta fase se pudo derivar fácilmente a la actuación de esta música en un movimiento social de resistencia, así como al descubrimiento de su dimensión política.

Para hacer este trabajo se hizo uso de datos y episodios históricos, pero siempre con la intención de delimitar el carácter popular de esta música, de ninguna manera se trató de hacer una historia de la música afroantillana.

Una vez realizada esta primera fase del trabajo, se contó con elementos suficientes para elaborar una hipótesis propiamente dicha. Se observó que a esta música le interesaban más ámbitos y sucesos de los ordinariamente difundidos por la radio comercial y los discos, más de los que estamos acostumbrados a escuchar en este género. Era interesante observar canciones patrióticas, políticas, del males-

tar por la esclavitud y la pobreza, del valor de los negros a pesar de todas las desvalorizaciones, de la solidaridad y cariño hacia la comunidad, de sus vicisitudes y anécdotas, de sus prescripciones morales, de las virtudes de la tierra natal, de las travesuras de algún personaje o del amor hacia una hermosa mujer. Era una variedad hasta cierto punto inesperada, desbordaba los marcos comunes de lo guapachoso y -- cosquillante.

La mente del autor empezó a elocubrar y a vaticinar -- los probables cambios impuestos por la mercantilización a -- la modalidad musical rumbera. Se creyó en una conciente -- operación purificadora iniciada por los medios y las compañías fonográficas para limpiar a la música afroantillana de todo tipo de contradicciones, traumas, quejas, impugnaciones y amarguras; reveladoras de las desigualdades e injusticias del sistema. El objetivo, se pensaba, era embellecer a la rumba, hacerla idílica, romántica, placentera y muy -- evasiva para connotar una realidad sin problemas u olvidar todos los afrontados en la vida cotidiana, aumentar la capacidad de resistencia, sin modificar el orden de cosas establecido.

La proposición hipotética era muy sugestiva en aquel -

momento, y con la primera emoción de creerse en el camino - correcto, se dio paso a la segunda fase de la investigación.

La manera de realizar esta parte fue un tanto diferente, en lugar de acudir a los acontecimientos históricos, se decidió hacer uso de todo el acervo teórico del materialismo histórico para tener una aproximación explicativa más sólida. Me reventé de nueva cuenta -en la escuela lo había hecho con alguna frecuencia- todos los planteamientos de la estructura y de la superestructura. En este trabajo coordiné y traté de legitimar mi hipótesis en base a esta corriente teórica. Seguidamente, se trató de concretizar toda esta explicación teórica-hipotética en la actividad real de las compañías fonográficas y los medios de comunicación masiva, particularmente la radiodifusión. Con este punto se pretendía abarcar a la segunda y la tercera época, etapas caracterizadas, entre otras cosas, por la decisiva promoción de la música afroantillana por los emporios comunicativos y culturales transnacionales. La segunda época fue definida entre 1920 y 1960, cuando llegó Fidel y mandó parar el negocio. Por su parte, la tercera época comienza alrededor de 1970, cuando repunta la cadencia caribeña y surge imparable el sello FANIA. Por razones técnicas que se explicarán en el transcurso del trabajo, esta etapa se cerró en 1980,

pero objetivamente todavía sigue.

A continuación, en caliente, se procedió a investigar el período salsoso, la década de los setenta. Había que encontrar los nuevos cambios producidos a la música popular del Caribe, debido a su emigración a las tierras del Tío -- Sam.

Aquí se dieron las primeras sorpresas y modificaciones a la hipótesis propuesta. Después de todo, la salsa no era una trampa, no se constituía en un instrumento del imperialismo cultural norteamericano. Era un natural resurgimiento y defensa de las particularidades de los barrios latinos de la urbe de hierro, de cuyo éxito se aprovechó mercantilmente la FANIA.

Hechas las correcciones, se pensó entonces que la primera y la tercera época estaban más cerca de los intereses populares, pero en la segunda se conservaba vigente la explicación hipotética elaborada, y se preveía que a largo -- plazo iba a suceder lo mismo con la tercera.

Finalmente, todas las consideraciones se esperaban --- constatarlas en un análisis del mensaje que en un inicio se

había pensado para la radiodifusión, pero después cam
dicalmente.

Todo iba viento en popa, realmente se había obtenido -
muchos avances desde la primera concepción con la cual se -
había empezado la investigación. Por otro lado, había ya -
mucho trabajo de por medio. Era cuestión de un par de me-
ses acabar la tesis.

En eso llegó Rafael de España, el cual se había conver
tido en mi asesor y de otros compañeros más. Me habla por
teléfono y me dice: "Jaime, tengo que convencerte de algo...
nos vemos en la casa de Mario". Empezó la intranquilidad,
ya meses antes había mandado una carta igualmente intranqui-
lizadora como respuesta a mi primer capítulo. Nos reunimos,
y nos empieza a rollar acerca de la teoría de sistemas, y -
que siempre sí tenemos un objeto de estudio, y de la autono
mía del sistema comunicativo, y de su permanencia y de bas-
tantes cosas más. Para ser sincero, muy poco o casi nada -
entendí en ese momento, pero inexplicablemente me invadió
el desaliento. Ya al final nos dijo, su tesis no es comuni
cativa, por tanto, no se justifica... ¡RIP!

La verdad, me resistí a creerle a Rafael, pero aún así,

yo mismo tenía la sensación de hacer sociología, historia, filosofía y economía pero sin analizar a la comunicación en sí misma.

Posteriormente me volví a reunir con Rafael. Con más calma me explicó que la comunicación tiene un orden profundo, hasta cierto punto, impermeable a las transformaciones sociales. Se debe estudiar a la comunicación y no a las vicisitudes históricas, económicas o políticas. Tu debes descubrir ese orden en tu objeto de estudio, delimitar tu campo de acción. En consecuencia, se debe empezar por definir a la comunicación ¿qué es lo característico de ella? Bueno pues, el hacer común, el uso de la información por dos actores, la transmisión de información a un actor por alguien - que no sea él mismo.

¿Qué es lo comunicativo de la música afroantillana? -- Claro, la información que nos transmite ¿dónde está? Muy probablemente en la música, pero no tienes formación para hacer un análisis comunicativo de la música, me comentó; -- hazlo de las letras de las canciones, eso sí lo puedes hacer, es lo más claramente comunicativo, nos hace común muchas cosas: Anécdotas, ideas, valoraciones, etc. ¿Oh no? No, pues sí, le contesté.

Por otra parte, continuó, debes descartar el análisis de la radiodifusión, no le sacarías provecho a tus tres épocas. Es un trabajo más relevante hacer la recopilación de todas las canciones factibles de conseguir, clasificarlas - por épocas y proceder al análisis. Lo anterior no le quita a tu trabajo, si no le pone más.

Rafael propuso la idea, a él se deben las cualidades - o la importancia que pueda tener la presente investigación, si por alguna circunstancia llega a tenerla. Al final me - reiteró; te conviene hacer un trabajo de esta naturaleza. - Yo acepté, y por eso toda la responsabilidad de la investigación es mía.

Con anterioridad el mismo Rafael me había proporcionado una bibliografía para preparar el análisis del mensaje; me recomendó a los formalistas rusos y a los semiólogos -- franceses. Y bueno, tan sólo los nombres suenan medio tenebrosos. En realidad nunca había tenido contacto directo con estos autores, pero una vez decidida la nueva orientación de la investigación, me avoqué al estudio de Vladimir Propp, Mijail Bajtín, Jean Baudrillard, Lévi-Strauss y de - un filósofo del cual me enteré después, se constituye en -- una de las bases del estructuralismo, Ernst Cassirer y su -

obra "Filosofía de las Formas Simbólicas".

Al principio todo era un laberinto; y después..., también. Por supuesto, había unas obras muy claras y accesibles en donde se pudo observar, para un recién egresado de la carrera de comunicación, la brillantez y la enorme lucidez de algunos autores. En lo particular siento una enorme simpatía por la "Morfología del Cuento" de Propp y por --- Cassirer, pero francamente, la "Antropología Estructural" - de Lévi-Strauss, sobre todo en la parte interesante para la investigación, el análisis de los mitos, se me hacía inexpugnable. El punto clímax del caos lo constituyó un libro titulado "Análisis estructural del relato" con Roland Barthes a la cabeza, Tzvetan Todorov, Umberto Eco y todos --- ellos: Ahí, a la hora de analizar, parecía como si cada --- quien procediera como le diera la gana, no se pudo detectar ni una técnica o método homogéneo para el análisis.

¡Uff! en que lío me metí, y lo peor de todo era la sensación de inutilidad de este trabajo. Aún si se comprendía totalmente a estos autores, como se había entendido a --- Propp y a Cassirer ¿de qué le servía a mi investigación tener conocimientos acerca de la Baba Yaga, el héroe, la estructura profunda del cuento, la organización del espacio y

del tiempo o la localización de la estructura del mito de Asdiwall?

Nuevamente entró en acción Rafael, pero ahora con dos cartas desde Madrid; tiempo atrás ya le había comunicado -- por el mismo medio los pesares de la tesis. En una carta me dice "¡calma! ¡qué no cunda el pánico!" y en la otra --- "¡no os preocupéis! Las contestaciones a tus interminables dudas van en el camino de Damasco". En pocas palabras, me hacía ver que no necesariamente debíamos seguir al pie de la letra las instrucciones de los Dioses. Primero, porque su heterogeneidad instrumental y metodológica -una selva se miológica-, revelaba algunas confusiones y dudas; aparentemente todavía no se tiene la película lo bastante clara; y segundo, porque la metodología y las técnicas se deben de ajustar al objeto de estudio y a la hipótesis de trabajo, no al revés. La investigación comienza y acaba hasta donde tu interés te lo pida, pero no eches en saco roto las enseñanzas del estructuralismo, su lógica ¿cuál? el descubrimiento de estructuras profundas y permanentes de la realidad, constantes por arriba de todos los cambios sociales, como la estructura del cuento popular ruso, como la estructura común de muchos mitos analizados por Lévi Strauss. Tu debes de encontrar esta forma estable en las canciones de -

la música afroantillana, me escribía, una forma sobre la --
cual se montan o se vacían contenidos, significados o repre-
sentaciones formadoras de una visión del mundo. Esto es vi
tal para la comunicación, te darás cuenta que cuando se ha-
ce uso de ella para la dominación social, no hay solamente
una burda manipulación e imposición, sino también una cons-
tricción hacia el sistema social. La hipótesis es que este
mismo sistema social se ve obligado a apropiarse de las for-
mas expresivas de la música afroantillana, para sobre ellas
montar una determinada visión del mundo, más acorde con sus
intereses, lo cual se puede comprobar si permanece algún ti
po de forma o de formas a lo largo de las tres épocas defi-
nidas, y si hay un vacimiento o rompimiento en las valora-
ciones, cosmovisiones o contenidos en cada una de esas épo-
cas.

No todas las dudas se resolvieron en ese instante, pe-
ro el panorama se aclaró considerablemente. De hecho, to-
das las cartas de Rafael fueron el mejor apoyo y el mejor -
libro de consulta -insuperable- del que se pudo disponer a
esa altura de la investigación.

Un texto decisivo en la comprensión de todas estas ex-
plicaciones, es el elaborado por varios profesores e inves-

tigadores de la Universidad Complutense de Madrid "Teoría de la Comunicación". Epistemología y Análisis de la Referencia". En especial el artículo de José Luis Piñuel Raigada "El concepto de información en teoría de la comunicación" 7/. En este escrito, por fin se entendió el porqué de la permanencia de formas, estructuras o códigos comunicativos: Es necesario. Para los actores comunicativos es obligatorio un determinado número de señales, una determinada organización de las mismas y su redundancia para asegurar el proceso comunicativo en cualquier circunstancia. Ese es el sentido de la información, organizar y repetir, redundar -- un determinado número de señales para hacer un mensaje legible, comprensible, comunicable, y poderlo hacer igualmente legible, comprensible o comunicable dentro de diez minutos, media hora, pasado mañana o dentro de cien años.

Sobre la base de esta nueva elaboración teórica, se pudo proseguir con más firmeza la recopilación, clasificación y el análisis de las canciones. Pero debido a mi insuficiencia técnica en la realización de los cuadros estadísticos de los resultados del análisis, y la poderosa fuerza conceptual anterior que todavía causó estragos en los comentarios al análisis, la confirmación de la nueva hipótesis quedó suspendida otro buen tiempo. Finalmente, con los cua--

drodros reelaborados y todos los resultados potenciados al máximo, la tentativa explicativa se pudo confirmar e incluso se pudo ir más lejos: Los temas, la visión del mundo de la música afroantillana, también estaba consolidada. El fenómeno de la manipulación ideológica caía por su propio peso. Nuevas explicaciones se tuvieron que encontrar, y sobre todo y fundamentalmente, una nueva reflexión sobre el amor y la fiesta, factores básicos de esta música. Esta vez, Manuel Martín Serrano y Herbert Marcuse fueron los artífices.

La investigación arribó al hecho de considerar la actividad de los medios de comunicación masiva, fábricas de discos, etc., como tendiente a conservar las formas expresivas y las temáticas de la música afroantillana. Sólo así se podía paralelamente, realizar sus metas e intereses particulares y dar cabal cumplimiento a la tarea que les encomendaba la sociedad.

Este es un proceso que se explicará más ampliamente a lo largo del trabajo, lo relevante es observar su evolución, ver como se tropezaba a cada rato, ver cómo se debía delimitar un campo, cómo se debía conquistar un objeto de estudio, un método y técnicas, cómo se tenía que ir en busca de nuevas explicaciones.

Creo que este cambio es ilustrativo; ayuda a comprender el trabajo de investigación. De ahí la decisión de dejar intacta la primera parte de este trabajo -que por otro lado no fue totalmente inútil porque sirvió también a la hora de interpretar los resultados- a pesar de diferir en algunos momentos, de las conclusiones principales del trabajo. Nos enseña cómo se despega de un punto y se aterriza en -- otro al que no se tenía planeado llegar.

Esta enseñanza puede ser el valor real de la investigación, la cual, si no aporta gran cosa, que además es difícil cuando se hace el primer trabajo con la etiqueta de serio, por lo menos puede auxiliar a vislumbrar lo que es la búsqueda de explicaciones sólidas y fundamentadas, científicas, -relativas a la vida del hombre; a fomentar a tener la mente abierta, a romper los dogmas, actitud importante para cualquier universitario.

Por otra parte, ojalá también pueda constituirse en un aliento para futuras tesis. Pensar que vamos a salir bien parados de principio a fin, puede ser un error que puede --frustrar la elaboración de la misma; sería idealizar la investigación y eso puede hacer un daño tremendo. Por eso no debe sobrevenir el desánimo cuando la realidad refuta nues-

tras ideas, es normal que suceda. Claro, el desencanto es un elemento latente que acompaña a la investigación, pero también el júbilo cuando por fin se le da al clavo. En todo caso, seguir es lo mejor que se pueda hacer.

Asimismo, dejar la primera parte de la tesis como está, es más honesto, porque definitivamente no se empezó con las mismas ideas del final, no se salió ileso, íntegro. Cambiar todo el trabajo y volverlo homogéneo, de una sóla pieza, es factible hacerlo, pero da una idea de lucidez que se aleja mucho de la verdad.

NOTAS Y CITAS.

- 1/ Véase el disco, "Canta Celia Cruz (Celia Cruz Sings)". Serie de Oro. Peerless, Seeco Records, y Umberto Valverde, "Reina Rumba. Celia Cruz". Ed. La Oveja Negra. Bogotá, 1981, p. 53.
- 2/ Umberto Valverde, Op.cit., p. 59.
- 3/ Merry Mac Masters, "Funciones en la Tarde y en la Noche con el Son Clave de Oro". En Recuerdos del Son. El Nacional, 11 de septiembre de 1984, Tercera Sección, y Merry Mac Masters, "La 'W', la Huelga y... Poderoso es don -- Dinero...". En Recuerdos del Son. El Nacional 17 de septiembre 1984, Tercera Edición, p. 7.
- 4/ Umberto Valverde, Op cit., pp. 47-49.
- 5/ "Condena Daniel Santos el colonialismo estadounidense". En Personaje. Uno más uno 14 de septiembre de 1985, p. 18.
- 6/ Alejo Carpentier, "La Música en Cuba". Fondo de Cultura Económica, México 1980, pp. 49, 249, 360, 361.

- 7/ Manuel Martín Serrano y otros, "Teoría de la Comunicación. I. Epistemología y Análisis de la Referencia." - Cuadernos de la Comunicación. Madrid 1982, pp.65-91.

**PRIMERA PARTE: Condiciones Históricas y Sociopolíticas
de la Música Afroantillana.**

1.- LA MÚSICA AFROANTILLANA EN CUBA.

1.1.- El carácter popular de la Música Afroantillana.

La música afroantillana, también llamada en ocasiones - música tropical o salsa, como se le conoce actualmente, nació del más hondo sentimiento y sufrimiento del pueblo cubano. De ahí también sus nombres de música afrocubana o simplemente música popular cubana.

Esa música, desde sus orígenes, ha formado parte de una cultura elaborada en las entrañas mismas de los sectores - más desfavorecidos de la sociedad cubana. Es decir, desde cuando la isla estaba sometida y subordinada a las decisiones del imperio español.

Los inicios de la música afroantillana se remontan al - día mismo en que llegó el primer cargamento de negros a la isla, casi desde el principio de la Colonia, porque aunque se desconoce la fecha exacta de su llegada, Alejo Carpen--- tier afirma que los hubo a partir de 1515^{1/}, se hicieron ne cesarios porque la actividad de los colonizadores había --- arrasado, hasta la extinción, la presencia de los tainos, - siboneyes y guanatabeyes, pobladores de Cuba en los días --

del descubrimiento^{2/}. Todos ellos importantes, porque sobre su trabajo se fincaba la riqueza ambicionada por todos los aventureros españoles que venían a las nuevas tierras americanas.

"En 1534 había ya en la colonia unos mil africanos"^{3/}. Esa nueva humanidad, como la llama Carpentier, empieza a ponerse en contacto con un nuevo tipo de cultura muy diferente de la suya y a la cual empieza a asimilar, sin perder -- nunca por completo sus tradiciones africanas.

Este aspecto es importante subrayarlo, porque si alguien tuvo una influencia decisiva en la formación de la música cubana en general y más específicamente en la música popular cubana, esos fueron los negros. El aporte de la cultura occidental por voz de los españoles no está descartado, pero son las clases populares -campesinos blancos o guajiros, mestizos y sobre todo los mulatos y los esclavos negros- quienes le dan otra fisonomía, no sólo imitan, enriquecen a la música hispana e incluso llegan a crear ritmos nuevos.

Es cierto, dentro de la música cubana es claramente observable y comprobable las influencias andaluzas, extreme--

ñas y francesas^{4/}, por ejemplo el romance, cuya huella se encuentra muy profunda en los cantos de los guajiros^{5/}, pero esa herencia es transformada en Cuba, se convierte en -- una cosa nueva, no hay sólo repetición, el sentido que le daba el blanco a su música, es substituido por otro sentido. Esto es de fundamental importancia dejarlo asentado, hay un proceso de apropiación por parte de los negros, de algunos elementos de la cultura occidental, pero desde su punto de vista, desde las condiciones de esclavitud en las que fueron obligados a vivir por los españoles, desde sus necesidades y el modo de concebirlas.

En este sentido, no es posible afirmar que la música -- afroantillana es un producto cultural elaborado desde arriba, desde las élites de la sociedad cubana, enriquecida con los aportes de los ritmos africanos y difundidos después hacia los vulgares ¡Ave María Purísima! como seguramente habrían dicho los aristócratas, de haberlo intentado alguien de su clase y pudor.

No, el fenómeno fue exactamente a la inversa; la música afrocubana está hecha de materias claramente populares, alimentada también con otro tipo de elementos no característicos del pueblo, pero finalmente transformados y apropiados.

Aquí, entendemos a la música afroantillana como un elemento integrante de la cultura popular cubana, es decir, de la -- cultura del pueblo cubano, formado por el conjunto de cla-- ses y fracciones de clase objetivamente perjudicadas, explo-- tadas y oprimidas^{7/} por la dinámica de la sociedad colonial.

No podía ser de otro modo, la sociedad blanca desconsi-- deraba a los mestizos, pero más aún a los negros, quienes - "constituían la clase inferior y peor tratada de la pobla-- ción"^{7/}. La siguiente descripción de Alejo Carpentier, nos da una idea aproximada del ambiente que privaba desde el co-- mienzo de la colonia en contra de la población negra:

"A menudo eran víctimas de las disposi-- ciones vejatorias, como la que prohibía a las negras y mulatas el adornarse con telas costosas o vestirse, siquiera, a la manera de las blancas. Y sin embar-- go, en aquellos años, la condición del negro no era tan agobiante como lo se-- ría más tarde, cuando la trata quedó or-- ganizada en firme, como negocio de gran rendimiento, y comenzó a constituirse, en la isla, una auténtica burguesía crio-- lla, orgullosa de sus fueros, riquezas y apellidos, para lo cual el trabajo -- del esclavo era garantía de bienestar y base de todo un sistema económico".^{8/}

En estas condiciones de intolerancia y discriminación, es utópico pensar que los músicos llamados cultos de la ---

"refinada" sociedad cubana, pensaran siquiera reconocer, ya no digamos rescatar y manejar ciertos elementos rítmicos de una cultura considerada pobre, vulgar y grosera, de una cultura que no valía la pena; actitud constante, incluso cuando Cuba se convirtió en una República y "lo auténticamente negro -es decir, lo que realmente entrañaba supervivencias africanas al estado puro- era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que sólo podía tolerarse a título de mal inevitable"^{9/}.

El empalme entre esas diferentes culturas se facilitó desde un principio. La población africana pudo ponerse en contacto con otro tipo de música recién llegada a la isla, cuando se organizaban "alegrías públicas para celebrar festos acontecimientos"^{10/}.

La iglesia también jugó un papel muy importante; ejerció sobre los negros una poderosa atracción, fascinados tal vez por la presencia de misterios en la religión católica, características dentro de su propia religión^{11/}.

Sobre este aspecto es necesario mencionar que aquí se produce la primera fusión notable entre las dos culturas, -cuya repercusión se deja sentir en la llama música de sante

ría: El sincretismo; fenómeno mediante el cual, el africano adoraba a sus antiguos dioses, pero ahora representados por divinidades cristianas. De esa manera, "San Lázaro vino hacerse uno con Babalú-ayé; la Virgen de Regla con Yemayá; Santa Barbará con Changó; San Norberto con Ochosi; el - Anima Sola con Elegua, etc."^{12/}.

En relación específica con la música, es notable el hecho de que por falta de músicos, y a veces hasta de instrumentos en las iglesias de Cuba, se permitiera la actuación y la asistencia de cantantes, músicos y de instrumentos de negros, como el güiro, para solemnizar el culto cristiano."^{13/}

El resultado de toda esta mezcla no se hace esperar en la música popular, y ya a finales del siglo XVI, se tienen noticias de uno de sus primeros productos: "El famoso son de la Má Teodora"^{14/}. Ese son, es el típico ejemplo de una canción criolla. La apropiación de otros elementos culturales por parte de los negros, se puede observar en esta composición, "se trata simplemente de un calco de romance, cuya melodía ha sido un poco modificada por hábitos de entonación popular"^{15/}, lo cual no quiere decir, como dice Carpentier, que la buena Má Teodora, negra libre de Santiago de -

Cuba, integrante junto con su hermana de una pequeña orquesta formada para las fiestas y autora de este popular son, - se hubiera apropiado a conciencia de una melodía de romance. En realidad, "La trovera de Santiago había asimilado lo que entonces se escuchaba en la isla y lo devolvía a su manera". por ejemplo, añadiéndole un peculiar rasgado al estribillo, producto de una inspiración africana, y donde la bandola se convierte en tres^{16/}, instrumento cubano derivado de la guj tarra.

En los siglos XVII y XVIII prosiguió el proceso de --- transculturación referido, pero sobre todo fue el siglo XIX de fundamental importancia en el desarrollo de la música -- afrocubana. Dos acontecimientos se dieron en ese siglo que determinaron y aceleraron el crecimiento de ese tipo de música: El baile popular y la aparición del teatro bufo cubano.

El primero es un fenómeno que ya existía desde principios de la colonia, recuérdese por ejemplo las alegrías públicas que se daban en Santiago, las fiestas de Corpus o -- las comparsas del Día de Reyes, sin embargo, con el paso -- del tiempo y muy particularmente a fines del siglo XVIII y principios del XIX, el baile popular se convirtió en una --

actividad vigorosamente impulsada, además de los negros libres, mulatos, posiblemente guajiros, carreteros, pregoneros y otros tipos más, por los criollos de ascendencia española de aquel entonces, algunos de ellos incluso, pertenecientes a familias reputadas por su dinero, con lo cual, para su tranquilidad, adquirían la etiqueta de la decencia y la dignidad, pero eso sí, sin impedimento alguno para disfrutar del jolgorio general del baile junto con sus contemporáneos de abajo, pero sobre todo con sus contemporáneas.

En el baile popular practicado en Cuba el siglo pasado, sucedió un hecho triplemente interesante: En primer lugar, las orquestas que ahí tocaban estaban formadas casi exclusivamente por músicos negros, profesión desdeñada por el blanco debido a la inestabilidad económica que la acompañaba, pero enormemente atractiva para los de piel oscura porque los situaba en el límite máximo de la escala social al que podían aspirar. Segundo, todos esos músicos no podían ocupar el puesto más seguro y estable dentro del campo de la música en Cuba, ninguno de ellos tuvo nunca la posibilidad de ocupar una plaza dentro de la catedral de la Habana, con lo cual, la única alternativa posible era su ocupación en los bailes populares, sobre todo si se toma en cuenta que las visitas de las compañías de teatro extranjeras que nec

sitaban músicos para montar sus obras, eran todavía bastante irregulares. Por último, contra todas las suposiciones y predicciones, esos músicos negros no hacían en los bailes populares su música, la que les dictaba su sensibilidad.

En efecto, en esos bailes, los negros ejecutaban ritmos españoles, franceses como la contradanza y uno que otro baile mestizo, los cuales se fueron entremezclando para dar origen a nuevos géneros, todos ellos sin el aporte ancestral de la música africana. Lo que sucedía, era que en aquella época coexistían dos distintos ambientes de negros; el de los emancipados, cuya libertad había sido adquirida por su heroico comportamiento en los días en que la isla era atacada por los piratas, y el de los esclavos, confinados en los barracones. Toda la herencia percusiva traída por los negros, no se manifestó inmediatamente, yo diría mas bien claramente, se debió esperar hasta finales del siglo y más específicamente hasta la abolición de la esclavitud, para que la riqueza rítmica de los ex-africanos se notara en la música de baile^{17/}.

Sin embargo, aún a pesar de que la auténtica música negra estaba encarcelada en los tugurios de los esclavos, y los otros, los libres, aparentemente no hacían otra cosa --

que imitar las danzas europeas y las mestizas claras, es -- prácticamente imposible que ya en el baile popular del siglo XIX no se empezará a dejar sentir, desarrollar y escuchar los elementos embrionarios de la música afrocubana.

Lo que pasa, es que precisamente por la marginación y desvalorización de la cultura africana llevada a cabo por la colonia, es difícil la manifestación de esa música a plena luz del día. Como cualquier otro elemento subterráneo, prohibido, clandestino, sólo se oía en los barracones, pero también, a veces, subterfugiamente, en los bailes populares, "Cuando la fiesta no era de asistencia distinguida, se dejaban corear canciones arrabaleras, hijas o contemporáneas -- del chuchumbé"^{18/}, donde ya se bailaba la rumba y muy posiblemente, alguno que otro son. Era poco probable que todos los músicos negros que alcanzaran su libertad olvidaran tan pronto sus raíces, en algunos, "el tambor todavía hacía vibrar por simpatía, las más secretas fibras de su corazón, - pero no lo confiesa", es factible incluso que participe en los toques del barrio de Carraguao^{19/}, pero tampoco lo dice.

Quando por fin alcanzaron su libertad y pudieron manifestar abiertamente su herencia musical, sus ritmos rápida

y fácilmente pudieron integrarse al baile y dar forma a la música afrocubana, porque de alguna manera, ocultamente, se habían venido integrando desde hace siglos. No hubo sorpresa, accidente o generación espontánea, no hubo salto mortal, genialidad divina o vudú que fusionó ritmos en unos cuantos años. No es lógico suponer que distintas músicas sin absolutamente ningún contacto entre sí durante siglos, crearan una nueva al primer acercamiento; la primera generación de negros en la isla por lo menos no lo hizo, tendrían que someterse primero a la asimilación de otra concepción del mundo y de la vida y paralelamente, aprender otro tipo de escalas y valores rítmicos. Eso sólo se pudo hacer durante --- años y años de relación. Recuérdese que la llegada de los primeros negros a Cuba data aproximadamente de 1513; habrían de pasar setenta años para que una música criolla, mestiza, propia de la isla, presente apenas sus incipientes manifestaciones con la existencia del son de la Má Teodora en 1580.

Si nos atenemos a este dato, la afirmación de que la música afroantillana empieza a formarse a principios de este siglo pierde toda validez, porque entonces esa música hu**u** biera dado sus primeros frutos en la década de los setentas, cuando ya en 1928, año en que se favoreció la boga mundial de ciertos géneros bailables cubanos, "editores de New York

y París establecieron una demanda continuada de sones, congas y rumbas^{20/}.

A la larga, el baile popular del siglo XIX, impulsó de alguna manera el nacimiento de los ritmos afrocubanos, aún a pesar de que en la superficie no se percutían los tambores de los esclavos. Hecho poco probable como se dijo, por que si bien ellos no podían, los negros libres sí, constituyéndose en una especie de puente entre los barracones y los llamados bailes populares. De todos modos, y ésto es precisamente lo importante para la investigación, por dondequiera que se le vea, la exquisita música sonera no tiene origen de cuna noble o aristocrática, ni lo pretende siquiera. En el transcurso de los años y hasta de los siglos, ya sea, con ritmos creados en sus dominios o con danzas o bailes importados de otros sitios, finalmente el resultado es el mismo; la vinculación ineludible de esa música con la gracia y el sabor de neto acento popular. Obsérvese por ejemplo el caso de la contradanza, uno de los géneros bailables de --- Europa traídos a América, y que nunca pudo ser considerada como algo propio específico del pueblo, ni siquiera porque fue objeto de una efusiva aceptación en los bailes populares del siglo pasado. Sólo pudo lograrse ese sello cuando se transformó en danza. Veamos este ejemplo con más deta-

lle.

La contradanza, a pesar de ser un género que con el tiempo se cubanizó, no tuvo una orientación marcadamente popular. La actividad de los músicos negros que ejecutaban contradanzas, respondían más a las exigencias del salón de baile propio de las clases altas, que a una situación específica de los sectores marginados "... muchos autores de contradanzas halagados por los salones, dedicaban sus obras a las autoridades del gobierno español, a los voluntarios o a las ilustres señoras condesas que alentaban la represión 21/.

Sólo con la permanente exposición de la contradanza en las clases populares, el uso nunca desechado del cinquillo, el tango y los cantos de comparsa negros, la herencia de todas estas características en el danzón, y la actitud de este nuevo género de dejar las puertas abiertas a todos los ritmos que circulaban por la isla, entre ellos, ritmos salidos de las entrañas mismas de los cubanos situados en el último sitio de la escala social, y que nunca habían sido retomados, es como puede decirse que el danzón es una música popular, no tanto porque haya sido creado en el pueblo, sino por la aceptación y apropiación de que fue

objeto. Para muestra debe decirse que cuando el danzón estaba a punto de morir; el son, el pregón, una rumba o un -- canto afrocubano, vinieron a enriquecerlo y darle una inyección de vuelve a la vida que le duraría hasta cerca de 1920, año en que comenzó el apogeo del son. Sin olvidar también que en 1952, Enrique Jorrín, autor en aquel entonces de danzones, empezó a escribir en la última parte de ese ritmo el famoso cha-cha-cha, género bailable que retumbó por toda -- América Latina^{22/}.

Por otro lado, el son^{23/}, es uno de los ritmos más importantes dentro de la música afroantillana, es, por decirlo de alguna manera, la abeja reina, la matriz de todos los géneros afrocubanos, el alma de la expresión popular cubana, y también con el tiempo, de muchas zonas y regiones de nuestra América.

El son, al igual que el sudor, el dolor, el cansancio y la humillación; acompañó al negro durante toda su vida y gracias a él, pudo comunicar todas esas situaciones.

El desarrollo del son fue paralelo al de la contradanza, pero mientras este último era ejecutado por una orquesta y se paseaba entre la elegancia y el disimulo; el son sa

lía de cualquier objeto que pudiera producir una percusión, y vagaba entre la escasez y la informalidad.

El son fue algo así como el patio trasero de la contradanza, su origen, según Jorge Barrientos, director de la orquesta mexicana Recuerdos del Son, se debe a la fusión de cantos negros y españoles, elaborado en los campos de trabajo de los esclavos^{24/}. Alejo Carpentier nos dice que el -- son aludía durante los siglos XVI y XVII, a formas difusas de música popular danzable, y sólo empieza a tomar características más definidas con la llegada de los negros franceses al oriente de la isla.

De todos modos, algo es seguro en relación con el son, durante la esclavitud es muy probable que siempre haya estado confinado en los barracones, y una vez abolida, en las cuarterfas; edificaciones de madera donde vivían las fami-- lias de precarios recursos económicos^{25/}. Como se verá, el son, más que ningún otro ritmo de Cuba, es de ascendencia cien por ciento popular; por él, la percusión, el canto y el sentimiento del negro pudieron al fin salir de las cloacas de la sociedad.

Sin embargo, tal vez precisamente por ser tocado, bai-

lado y cantado exclusivamente por gente sin dinero, el son fue menospreciado en las sociedades blancas y en la de los negros finos y hasta prohibido por el gobierno^{26/}, aún así, ese ritmo estaba demasiado metido en la sangre de las capas populares como para rechazarlo de buenas a primeras. A final de cuentas, en vista de que nadie tenía la menor disposición de atentar contra sus gustos, la actitud seguida por el pueblo fue la de continuar con el goce y el disfrute de su ritmo, la cual podemos interpretar como un profundo acto de desobediencia e irreverencia contra el orden establecido.

El cultivo del son fue de tal magnitud y energía, que empezó a derrivar los prejuicios sociales y pudo penetrar incluso en los salones de los blancos^{27/}.

Según Carpentier, el apogeo del son terminó en 1930^{28/}, pero su vida no concluyó ese año, su trayectoria continuó y ha logrado extenderse hasta la presente década. En la actualidad el son ya no es propiedad exclusiva de los cubanos, ahora es aceptado por casi todos los países de América Latina^{29/}, y producido y difundido en muchas regiones de nuestro continente por personas que han encontrado en el son y en la música sonera en general, una forma de expresar su --

sensibilidad personal, inmersa irremediabilmente dentro de otra más vasta, la sensibilidad popular.

En todo este proceso, se debe de recordar también la destacada participación del teatro bufo cubano en la difusión y la fusión de la mayoría de las canciones, bailes y ritmos urbanos y campesinos de la isla adaptados para escena. En su ámbito se le dejó la puerta abierta a la guajira, la guaracha, la décima campesina, la canción cubana, etc. y al final del siglo XIX, al danzón y a los elementos afrocubanos como el son y los cantos de comparsa^{30/}.

1.2.- La Música Afroantillana como un Movimiento Social de Resistencia.

Toda esta insitencia en remarcar el caracter popular de la música afroantillana es de vital importancia, porque con ello le damos una distinción con respecto al tipo de música que representa a la cultura de los colonizadores, de los que se benefician con la esclavitud y la explotación del pueblo.

La música creada por los pobladores de más bajo status, es necesario repetirlo, no fue una imitación de la música -

de los españoles, claro está, retomaron muchos elementos de ella, pero les dieron una nueva significación, se los apropiaron y crearon con ellos una música nueva, una música que les pertenecía, una música indudablemente suya, producto de sus condiciones de vida; por tanto, una música que no les pertenecía a sus enemigos y que no reflejaba su cultura, ni su situación. En otras palabras, un tipo de música en cuyo seno no contenía la palabra esclavitud como algo justificado y necesario. Por el contrario, esa música, por ser una parte muy importante de las capas populares en sus vivencias, en sus corazones, en sus experiencias y sentimientos; los expresaba, sacaba a la luz lo que eran, pensaban, sufrían, opinaban y querían. Este es el punto; la música popular cubana de alguna manera les devolvía el habla al pueblo, restringida y opacada por los canales oficiales. Lo que conocemos ahora por salsa, constituyó en un principio una especie de medio de comunicación, donde se podía conocer un punto de vista y una situación diferentes y hasta contrarios al punto de vista y a la situación de los oprimidos, lo que equivale a evitar de alguna manera, la dinámica de la ideología dominante.

Lo que nos interesa de la música afrocubana, es que puede ser portadora de esperanzas de liberación, aunque no

sean directamente revolucionarias, porque al ser simplemente diferentes, reconocen una realidad y una vida, distinta de la realidad y de la vida de la burguesía criolla, española o estadounidense. Es decir, no hay una identificación plena entre la vida de los cubanos en general y la vida de los potentados, si así fuera, las posibilidades de cambio fueran nulas, porque entonces los negros, mulatos y demás, siempre hubieran estado felices junto al cañaveral, mientras los yanquis sobre el cañaveral, como dice Nicolás Guillén - 31 /, con lo cual se hubieran reproducido sin mayores problemas, tanto sus condiciones de estrechez existencial, como las de toda la estructura general de la sociedad, dando al traste con todas esas esperanzas de liberación de las que hablamos.

Este fenómeno es un verdadero problema, porque dentro de la cultura occidental traída a América por los españoles, hay bastantes inclinaciones a considerar a los pueblos sojuzgados como inferiores, salvajes, ignorantes e incapaces de poder decidir, crear y hacer historia, prejuicio más que suficiente para avalar su intromisión en todos nuestros asuntos y empezar a decidir, crear y hacer historia por nosotros, "como si hubieran desembarcado en islas pobladas de tortugas gigantes y no en un continente con cientos de cul-

turas, incluso grandes civilizaciones^{32/}.

La conclusión final de todo este proceso, es la auto--consideración de su cultura como la única y mejor. Si queremos ser superiores, como verdaderamente lo creen los occi--dentales más conservadores, entonces hay que ser como ellos en todos los aspectos, y comenzar a producir su cultura. - Sólo que aquí hay dos problemas; para el caso específico de los creadores populares de la isla, fue verdaderamente difi--cil iniciar una empresa como ésta ¿de qué manera componer - la música llamada clásica, sin instrucción previa que les - indicara el camino para hacerla, y sin tener además posibi--lidad alguna de iniciar ese aprendizaje y esa elaboración - ante las urgentes necesidades de su vida? Los esclavos nun--ca tuvieron el tiempo, ni las ganas de sentarse a componer una sublime sinfonía durante horas, días y hasta meses. -- Primero estaba el estómago o se imponía la frustración y el cansancio. Por eso sus canciones tienen otra significación, están más cerca de la vida cotidiana, del sentido de su tra--bajo, de su familia, de su comunidad. Su música es más sen--cilla, pero no por eso inferior.

El problema no desaparece, y esta es la otra cara del asunto, aún para aquellos músicos que pudieron escalar otros

niveles, salir de una situación urgente y contar con esa -- instrucción necesaria para la elaboración de la música europea, porque cuando mucho se convirtieron en buenos ejecutantes de partituras ya hechas, en imitadores eternos de la -- cultura blanca, era imposible que crearan una música como -- la hecha en el viejo continente, porque a pesar de todo, su situación y el contexto era muy diferente al de Europa. Es cierto, hubo músicos cubanos excepcionales en el terreno de la música clásica, pero mientras no integraron elementos musicales propios de la isla, nunca aportaron, ni añadieron -- nada nuevo al acervo musical de occidente. Con todo ello -- se reforzaba la concepción de que Europa era la única parte del mundo capaz de producir cultura, nadie más que sus seres para encargarse de las manifestaciones más puras y bellas -- de la humanidad, sólo ellos sabían lo que hacían y tenían -- capacidad para llevarlo a cabo, su inteligencia justificaba el que dominaran sobre negros salvajes y demás criaturas -- ignorantes.

Sin embargo, esa es una visión equivocada y por nuestra cuenta sería tonto creerlo, imaginemos el caso contrario; es como si le hubiéramos exigido a Herbert Von Karajan que bailara, cantara y dirigiera como lo hace Oscar de León con su orquesta. Pues no verdad, absurdo. Pero igualmente

absurdo era lo que los españoles pensaban sobre la música - de tambores de sus esclavos y sobre lo que debían de hacer para ser considerados como seres humanos.

Si toda esta humanidad hubiera aceptado tal cual todas esas ideas, sin por lo menos condimentarlas con sus valores y principios, habrían sido fácilmente aniquiladas no sólo - físicamente, que ya lo estaban, sino moral y espiritualmente, valores fundamentales en el sostenimiento de sus vidas.

No fue ese el caso, como ya se dijo, pensamientos diferentes a esos e incluso hasta en desacuerdo, existieron con la elaboración de la música sonera. Por eso tanto énfasis en decir que los negros no nada más aceptaron, sino que --- aportaron y enriquecieron, le dieron a la música su sello, su estilo y con ello se reconocían entre sí, eran de alguna manera ellos mismos.

Independientemente de las opiniones de los conquistados hispanos o anglosajones sobre los negros, mulatos y demás gente "vulgar", los ritmos afroantillanos les decían -- que a pesar de todo, ellos tenían algún valor. Estos aspectos se manifiestan de múltiples formas dentro de la música, desde los más incipientes y embrionarios, hasta los abiertos

y directamente políticos e impugnadores.

Pero cuidado, no debemos considerar a la música afroantillana como algo construido al estado puro, con todas sus cualidades en sentido positivo, auténtica y absolutamente impermeable a cualquier elemento extraño, por el contrario, la cultura del pueblo cubano y su música están atravesadas por la dominación, contaminadas. Como dice Jesús Martín Barberto al referirse a la comunicación popular "... es indudablemente un espacio de contradicciones, de ambigüedades, donde la resistencia y la impugnación conviven con la complicidad..."^{33/}. Los cubanos, como cualquier otro pueblo del tercer mundo -el último- pueden sentir fascinación por las maravillas del primer mundo. Era natural, por eso la presencia de tantos negros que renegaban del color de su piel y trataban de imitar en todo a los de piel más clara. Pero no sólo eso resultó de la opresión, aprendieron también a esconder sus sentimientos, a disimular lo que en verdad pensaban. El sentido de la resistencia y de la lucha de la música afroantillana no es visible, está envuelto, cubierto. Además es necesario hacer incapié en lo que dice Luis Gonzaga Mota, en el sentido de que no todos los movimientos sociales tienen necesariamente formas avanzadas de lucha, organizadas y concientes, son también acciones espontáneas, -

aisladas, orientadas más a la supervivencia^{34/}, hacia la de fensa de cierto tipo de identidad, donde tal vez puedan sen tirse bien y ser mejor. Estas consideraciones pueden ser - fácilmente ajustadas en un primer momento, a la situación - de la que forma parte la música de nuestro interés.

Uno de los aspectos donde toma sentido la resistencia de la música afrocubana, es en su papel dignificador de la vi- da de la gente del pueblo.

Ya se ha dicho, pero es necesario recordarlo para enten- der esta dimensión. Por el ínfimo lugar que ocupaban los - negros en la sociedad cubana, por el desprecio y la humilla ción de que eran objetos, manifestados por ejemplo, en la repugnancia de los primeros años de la República a admitir la presencia de ritmos negroides en la música cubana; la -- suspensión de fiestas religiosas de negros; la prohibición en 1913 de las comparsas tradicionales del seis de enero; - la oposición de lo guajiro a lo afrocubano como "representa tivo de una música blanca más noble, más melódica, más lim- pia"; la represión y la persecución policíaca "justificadas" por ciertos crímenes rituales y algunos choques callejeros entre potencias ñáñigas^{35/}, sin mencionar ni remotamente to do el cúmulo de acciones que en ese sentido se emprendieron

contra la población negra de los inicios de la colonia, hacen pensar que lo únicopreciado y valioso que les quedaba, eran sus ritos, creencias y tradiciones, dentro de los cuales, muy probablemente, la música -principalmente a través de las percusiones-, el canto y el baile, eran manifestaciones privilegiadas, debido no sólo a la herencia cultural de Africa donde el canto, la danza y los tambores eran valores en sí mismos, sino también gracias a que las circunstancias de la isla así lo permitieron. No debe olvidarse la enorme escasez de ejecutantes y músicos en Cuba, debido a la indiferencia de los blancos por ese campo de trabajo.

Definitivamente, si hay algo que quisiera decir el pueblo cubano, lo diría siempre a través de la música, el canto y la danza.

En un principio, cuando los negros eran recién traídos de Africa, quién puede negar que sus cantos y percusiones les evocaban un pasado de libertad, un tiempo donde no eran esclavos y no estaban por debajo de nadie, cuando no había ninguna clase de maltratos.

En este sentido, cuando Alejo Carpentier relata que:

"... en 1839, una circular del general Ezpelata establecía que debía permitirse a los esclavos de las fincas del campo bailar en días de fiesta, bajo la vigilancia de los mayorales, sus bailes conocidos por de tambores... porque ésto se consideraba importante para la conservación de su salud" 36/,

debemos interpretar tal vez, que lo que los conservaba vivos era su cultura a través de la música, la danza y el canto.

Después, ya cuando el cordón umbilical con Africa se había roto y el recuerdo de su pasado era cada vez más difuso, por su música -elaborada y mezclada con los nuevos elementos europeos- podían tener todavía sentimientos, considerarse a pesar de todo como seres humanos. Por ejemplo, hubo y hay bastantes casos de canciones de inspiración romántica donde reconocían su derecho a amar, aunque fueran negros de la piel. Su color obscuro no les impedía querer a alguien, y con eso, veladamente, le gritaban al blanco que ellos no sólo eran animales de trabajo, bestias de carga -- que sólo servían para ser explotadas. El Bolero Son Cuatro Palomas de Ignacio Piñeiro- uno de los grandes del son en -- los orígenes de su comercialización, junto aquella canción que es también una de las más representativas de ese gran -- momento- es ilustrativa al respecto, veamos el primer estri

billo:

"Habanera no te canses
de querer a tu sonero
pues si me olvidas me muero
sin tus caricias no puedo vivir"37/

Las siguientes líneas de un canto del Cabildo Carabali
Isuama, también son relevadoras:

"ae, ae
Soy la negra carabali
eres la negra más linda,38/
que Dios mando para mí"

Pero hay algo más en esta composición sumamente significativo, ahí se reafirma la idea de que los cantos afro-cubanos esquivaban la ideología dominante, la burlaban, posiblemente sin saberlo, pero disentían de ella. En su concepción de la belleza por ejemplo, los isleños no pensaban en ser rubios, altos con ojos claros y pies grandes para poder ser lindas o atractivos; a ellos les gustaba otra cosa, es más, un hombre o una mujer cubana podían tener mucho más -- atractivo que cualquier güero desabrido.

Por ese lado tampoco tenían que sentirse menos, podían hasta valer más. Algunos versos del son "Esas no son cuba-

nas" nos lo demuestran:

"...las que no sean
de talle gracioso
de andar zaramelo
con gracia sin par
Esas no son cubanas
si nos subyugan
sus ojos divinos
y con amor le borra
todo su pesar
Esas no son cubanas

La cubana es la perla del edén
la cubana es graciosa y baila bien
la cubana es graciosa y goza bien..."39/

Y así como este son, en muchos otros, incluso en el fa-
mosísimo Son de la Loma de Miguel Matamoros

"Mamá yo quiero saber
de dónde son los cantantes
que los encuentro muy galantes
y los quiero conocer
con su trova fascinante
que me la quiero aprender

De dónde serán, ¡ay Mamá!
serán de la Habana,
serán de Santiago
tierra soberana
son de la loma
canta en el llano
ya verá, tu verá..."40/

Donde además se filtra cierto sentimiento de orgullo -
por algunas ciudades de Cuba, probablemente porque los com-

positores populares crecieron en algunas de ellas y porque eso les solidificaba cierto tipo de identidad. A nivel más general, hasta podían sentir orgullo de ser cubanos, pero no con el tipo de nacionalismo que sólo beneficia al Estado, donde mi bandera, mi patria y mis gobernantes son lo primero. Lo que debemos entender por ese orgullo, es el de un apego profundo por la tierra, por la gente en la cual se dejan las vivencias más entrañables; el afecto, la solidaridad y un valor muy importante; el reconocimiento, legítimo en cualquier lugar, algo de que sentirse seguro y caminar con la cabeza en alto, sin tener que agacharla ante el paso de un extraño, sin avergonzarse de su origen, porque esa gente, esa tierra, les merecían todo su cariño y respeto; por eso se quería ver a esa tierra mejor -empezamos con las impugnaciones-. Sin duda, Celina y Reutillo, dos artistas cubanos de extraordinaria calidad, una por su voz y el otro por su virtuosismo en la mandolina, en los tiempos en que la música afroantillana se empezaba a dispersar por toda América Latina, dicen de manera más bella, más hermosa - estos pensamientos, apenas balbuceos comparados con esta canción:

"Tu cielo azul es ensueño
tus frutos miel de panal
y el verde de tu campiña
es de un verde sin igual

Tu brisa es beso y caricia
lindas tus mujeres son
y en tu luna y tus estrellas
se hace la noche canción

Cubana soy,
ese es mi orgullo
por eso voy,
siempre cantando
y en alegría
fe y esperanza
para mi Cuba
yo voy cantando

Pardo, tu gloria en la historia
la entrega plena de amor,
de unos hombres
que soñaban
por una Cuba mejor

Por eso, por tu hermosura
y por tu gloria sin par,
por Cuba, que menos darte
que mi orgullo hecho cantar"^{41/}

En esta misma canción se conserva asimismo, una esperanza para los maltratados al pregonar una sociedad sin tantas amarguras. Por esa ilusión, por ese sueño de una Cuba mejor, podían estar de pie, soportar la vida y al mismo -- tiempo, sin mostrarlo abiertamente, mostrarse inconformes con la existencia que les tocó, denunciar las desigualdades; sólo así tiene sentido ese sueño, porque es hijo del infortunio.

En este juego de la fatalidad y la esperanza, no puedo resistir la tentación de citar un poema de Nicolás Guillén,

donde como una fotografía capta toda esta situación. De todas maneras, sí se sabe que Guillén lanzó como forma poética al son, su inclusión en estas páginas está más que justificada, porque su obra como la música afroantillana, expresa rasgos fundamentales de su pueblo:

Hay que tené Boluntá

"Mira si tu me conoce
que ya no tengo que hablá:
cuando pongo un ojo así,
e que no hay ná,
pero si lo pongo así,
tampoco hay ná:

Empeña la plancha eléctrica
pa podé sacá mi flú*;
bucá un reá,
bucá un reá,
comprate un paquete'beía,
poqqe a la noche no hay lu.

Hay que tené boluntá,
que la salasió* no é
pa toa la vida...

Camina, negra, y no yore,
be p'ayá;
camina y no yore, negra,
ben p'acá;
camina, negra, camina
que hay que tené boluntá"^{42/}

*flu - traje masculino

*salasió - fatalidad

No sólo la tristeza y el dolor relucían en los cantos y los ritmos del pueblo cubano; la algarabía, el alboroto, el

regocijo, la excitación, la rumba, el sabor, la farra, la bachata, la parranda, también hacían acto de presencia.

Es notable como los cubanos pudieron hacer una música endiabladamente alegre de una situación adversa, por ella, los pobladores de la isla podían tener ratos de infinita felicidad:

"Salí de casa una noche aventurera
buscando ambiente de placer y de alegría
¡Ay mi Dios, cuanto gozé...!"

... Echale salsita
echale salsita
echale salsita...^{43/}

Diganme si no, todo ésto les ayudaba a sobrevivir. No por otra cosa se dice que la música está indisolublemente ligada a la vida de los cubanos, inclusive, en la organización de resistencia popular por excelencia: El cabildo, -- agrupación de socorro mutuo, pero también organizadora de -- bailes y formadora de comparsas para el carnaval o el día -- de Reyes, motivo por el cual se les registraba como sociedades de recreo y esparcimiento^{44/}. Todo un movimiento social, como diría Jesús Martín Barbero, que genera solidaridad, conciencia, capacidad de decisión, defensa de los intereses y de la identidad de una colectividad^{45/}.

1.3.- La Dimensión Política de la Música Afroantillana.

Sin embargo hay un problema, por lo que se ha dicho, - se puede cuestionar con toda energía el papel de la música afrocubana como un elemento conservador, en la medida en -- que sirva para conformar a la gente; dignificarla sí, pero dejarla tal y como está.

En realidad, esa música no satisface ningún tipo de - necesidad material, pero es el nutriente más importante del espíritu del cubano, y no creo que el cambio en sus condi-- ciones de vida se haya dado a costa de su alma musical.

Ahora ya se sabe, la música afroantillana es una pro-- ducción neta del pueblo cubano, su voz se hace presente por medio de ella, su nacimiento en consecuencia, no responde a intereses de dominación. De esa manera podemos entender el sutil desacuerdo con respecto a las ideas de los de arriba y todo ese movimiento de resistencia, de reacción a veces - débil en relación con su situación, la cual sin duda alguna es una cualidad, espontánea pero con valor, porque evita -- caer de plano en la lógica de los hombres fuertes, en la -- respuesta y la voz de los poderosos, calabozo efectivo con-- tra cualquier conspiración.

Pero la réplica de los cubanos no fue siempre tan endeble: Si mínimamente podían emitir síntomas de malestar, por sus condiciones de vida podían también ser más atrevidos. - Su actitud y su música tenían la capacidad de ser, ahora sí, abiertamente impugnadoras y desobedientes, hasta políticas.

Una actitud representativa es la terquedad del pueblo a seguir con el goce de su son, a pesar de haber sido prohibido, entre otras razones, por ser considerado como cosa de negros. En el fondo lo que se jugaba era la no aceptación de sentirse inferiores. Si hubieran hecho caso de esa prohibición, implícitamente se hubieran despreciado porque eran negros.

Pero aún hay más, muy probablemente, también se rehusaban a que alguien ajeno decidiera por ellos, no querían ser objetos, querían y tenían derecho a la historia y determinar específicamente, el tipo de música que a ellos les gustaba ¿por qué iban a dejar de bailar el son? ¿por qué iban a dejar de tocarlo, cantarlo y gozarlo? No señor, nada de eso, como dijera Ignacio Piñero:

"El son es lo más sublime
para el alma divertir
se debería morir
quien por bueno no lo estime"^{46/}

Era natural que ésto sucediera, porque si consideramos a esa música como el habla del pueblo cubano, de perdida se debería de escapar por ese medio uno que otro resentimiento, como efectivamente sucedió. Debemos recordar en este sentido el caso del teatro bufo cubano, que por su estrecha relación con el pueblo fue reflejo de sentimientos antiespañoles durante la guerra de diez años, episodio durante el cual Cuba quiso obtener su independencia de España. En esa época, los bufos no perdían la oportunidad de satirizar al régimen. Por eso, "el 22 de enero de 1869, durante la representación de perro huevero aunque le quemem el hocico de Juan Francisco Valerio", gente del gobierno español disparó cobardemente sobre el público, al considerar que detrás de esa pieza se escondía una voluntad de rebelión: "Aquella noche, ante butacas ensangrentadas, no se bailó la rumba, que ya cerraba por tradición los espectáculos de bufos"^{47/}.

El teatro bufo cubano, en opinión de Alejo Carpentier, era en suma un teatro político^{48/}, como también lo eran en cierta forma los cantos de comparsa, en cuyo contenido se manifiesta también la crítica social, o como la rumba, donde, entre otras cosas, se comentaban los sucesos políticos y sociales que le afectaban al negro humilde.

La razón por la cual es tan importante tomar en cuenta el contenido político y de crítica social en la letra de estas canciones, es porque en ellas se manifiesta un descontento real, fuente de enorme peligro para el orden político existente. En otras palabras, el control sobre los gobernados no está asegurado y en cualquier momento se puede dar -- una situación donde se puede perder el poder.

La música popular cubana puede ser la representación - de lo que ocurre en el fondo, y si en las canciones se impugnaba al gobierno ¡cuidado! se tiene entonces poca voluntad de obedecerlo. Esta voluntad se puede deteriorar mucho más, a nivel general, por el efecto de convencimiento en -- los titubeantes, que de todos modos resultan campo fértil -- para el mensaje de insubordinación canalizado en una can-- ción, por estar inmersos en esos mismos problemas. No es -- descabellado pensar que una letra representativa de una si-- tuación, expresada desde los sentimientos de los pobres, -- pueda llegar a calar hondo en los corazones de estos hom-- bres y mujeres, y en un momento dado, calentar los ánimos, enardecerlos hasta provocar la inestabilidad del sistema po-- lítico.

En estas circunstancias, extremas sin duda alguna, una

canción puede tener una extraordinaria capacidad de convocatoria y de revitalización en el ánimo de la gente.

Un ejemplo de lo que decimos, lo puede constituir una canción del Cabildo Carabalf Isuama:

"Amor que quita la vida
que no te va descansar
amor que quita la vida
que no te va descansar
tú mi, tu mi Margarita
tú mi, tu mi Margarita
que la guerra va empezar
libertá, libertá, libertá
la campana sonó
amulea bien mi machete
que mi amo me regaló
la libertá los esclavos
que Margarita llamó
libertá, libertá^{49/}
la campana sonó"

Como se ve, la letra de esta canción anuncia el pronto comienzo de una guerra, y aunque es posible que por su alusión a la libertad de los esclavos se refiera a la guerra de los diez años, iniciada en 1868, donde no se obtuvo la independencia, pero se logró la abolición de la esclavitud; es más probable que la letra describa los preparativos del movimiento de independencia de 1895, organizado por José -- Martí, porque sucede que dicho Cabildo hizo su aparición como comparsa en el carnaval de 1894, y por testimonios de --

descendientes de aquellos primeros integrantes de la agrupación, parece ser que desde un principio empezaron a participar en las actividades conspirativas realizadas en Santiago de Cuba, como por ejemplo, la transportación de útiles de guerra fuera de la ciudad, mediante cierto instrumento musical de la asociación llamado Tambora o Tragaleguas. También se sabe que los dirigentes del Cabildo, los hermanos Baracoa, estaban íntimamente vinculados con el general Guillermo Moncada, destacado independentista; y que al iniciar la guerra, seis de los siete hermanos se integraron al Ejército Libertador, en el cual casi todos alcanzaron grados oficiales^{50/}.

Así entonces, la canción carabalí referida, es un reflejo de lo que sucedía abajo, y aunque no se tienen datos para comprobarlo, es muy posible que esa canción haya inflamado el patriotismo de algunas personas indecisas en aquellos días.

Pero aún sin llegar a esas condiciones tan radicales, una canción de ese tipo puede simplemente alimentar la inconformidad, tenerla latente, viva, hasta llegado el momento propicio. Esa fue la tarea de algunos cantos del mismo Cabildo Carabalí Isuama en la época de la República, porque

en ausencia de un movimiento social fuerte, capaz de frenar la venta del país a los Estados Unidos por el Presidente -- Tomás Estrada Palma, el único desahogo que les quedaba a -- los carabales, como muy posiblemente a otros sectores de la población cubana, santiaguera en este caso, era el de gritar le sus verdades al gobierno en los carnavales:

"Cuba, Cuba lo cubano
blanco lo vendé

lo blanco de Cuba
na má que ecupir blandé!"

La respuesta de las autoridades a este tipo de declaraciones, fue la imposición de un marginamiento económico de -- la comparsa en esas festividades -- uno de los deberes del --- ayuntamiento a principios de este siglo- con el fin de des-- gastarlos para que el silencio sobreviniera poco a poco. 51/

En ese mismo sentido, cualquier otro género de la música popular cubana, puede llegar a jugar idéntico papel 52/. -- Como la rumba, considerada por Jorge Barrientos como un vehí-- culo de liberación y de protesta de la gente oprimida contra el régimen esclavista que les negaba la condición humana, y después contra los gobiernos republicanos que los relegaban a un plano marginal 53/.

Un caso muy ilustrativo al respecto, es una rumba de -
desagravio con marcados matices antimperialistas, por el es
carnio de los marines a la estatua de José Martí, escrito -
por un autor popular conocido como el Tío Tom, Gonzalo Ascen-
cio:

"Cubanos, dónde están los cubanos
yo quisiera saber dónde están los cubanos
Cómo los americanos
han venido desde afuera
a atropellar la bandera
y la estatua de un mártir cubano
Cuba no debe favores
todo el misterio que encierra
es el de la plata y el oro
¡Oiga señor Presidente
quiero saber su opinión
sobre la reclamación
que ha presentado el cubano
contra esos americanos
que han venido desde afuera
a atropellar la bandera
de nuestro suelo cubano...

El castigo del Tío Tom por esta insolencia, fue una -
condena de seis meses y un día 54/.

En todas estas letras se puede observar como la gente
sabe lo que les afecta inmediatamente, puede distinguir a -
sus enemigos y hasta los obstáculos, aunque no tenga la ---
fuerza, ni los instrumentos o las formas precisas de supe-
rar esa situación.

El reconocimiento de la escasez es de fundamental importancia, porque ahí no toda va bien. Si el proceso fuera al revés, entonces para qué cambiar la sociedad, todo iría bien, pero eso no es cierto y aquí también la música afroantillana recoge este estado de cosas:

"eeee.....

Se acerca la madrugada
los gallos están cantando
compadre están anunciando
que ya empieza la jornada bien

Cuándo llegaré
cuándo llegaré al bohío (se repite)

eeee.....

entre el año y sale el año
trabajo de sol a sol
y todavía estoy peor
compadre que desengaño bien

Cuándo llegaré...

Trabajo pa' no se quien
que drama más verdadero
sudando por un dinero
que en la mano, no se ve, ya ve

Cuándo llegaré...

Triste vida la del carretero
qui anda por esos cañaverales
sabiendo que su vida es un destierro
si alegra con sus cantares

Cuándo llegaré... "55/

Es así como se puede afirmar que desde lo popular es posible iniciar la defensa conciente primero y la transfor-

mación de la sociedad después, porque aquí, lo popular significa estar marginado, jodido. La ruptura tendría que producirse desde la situación real específica de esos sectores, porque precisamente por la urgencia de sus necesidades, los actores populares no harían caso de otra cosa. Las generalizaciones y abstracciones de todo tipo, por lo incomprendible y a veces hasta por lo irreal, no son capaces de producir mayores consecuencias.

La vida cotidiana es entonces de fundamental importancia, porque tomarla en cuenta, permite profundizar en la percepción crítica de la propia experiencia y aclarar la propia circunstancia. Como dice Daniel Prieto Castillo

"...Es en la transformación de la vida cotidiana, de las relaciones más inmediatas, donde se juegan todos los cambios que venimos soñando desde hace mucho tiempo" 56/.

Para el caso de Cuba, la música afroantillana es uno de esos elementos que realmente podrían movilizar a sus habitantes, porque es la única que los pinta de cuerpo entero. Su virtud es manifestar al pueblo no sólo como actores políticos, porque mutilaría otras características igualmente importantes, fundamentales, como el amor, la cumbancha -es de

cir la fiesta-, sus caprichos, sus decepciones, sus defectos, sus broncas familiares, personales o pasionales, sus arrepentimientos, sus virtudes, etc.

La gente del pueblo no es característicamente conciente, comprometida y revolucionaria, puede serlo, pero no porque sus cualidades les obliguen a ello, sino porque les ha tocado la poca fortuna de vivir sin decidirlo, en condiciones de extrema miseria. No son beatos, ni eternamente heroicos, si se movilizan, es porque se los está cargando la mala vida. Es decir, nunca por una actitud de sacrificio, ni a costa de los placeres que aún les quedan, entre otros, la música afroantillana; que si aparte de todo es un frente más para la emancipación, seguramente no les daría ningún coraje.

Como se verá, la música afroantillana puede ser enormemente subersiva aunque no lo parezca. Tal vez su cualidad mayor en ese sentido, vale la pena remarcarlo, sea el de constituirse en la palabra del pueblo, porque a partir de ahí se empieza a rechazar, aún espontáneamente, la palabra de los grupos dominantes como la única legítima y verdadera.

La discordancia con respecto a esa palabra, represen-

tante del saber y el interés dominante, es vital, porque -- significaría empezar a cultivar el saber y el interés propio del pueblo, a partir de su propia práctica y de su propia cultura para conquistar la palabra que refleje el mundo que ellos quieren, su mundo y por tanto, la transformación del actual. Aquí, tener la palabra propia, decirla e imponerla, significa tener el poder^{57/}.

Por eso es posible hablar de una lucha de clases en la cultura, porque los sectores dominantes no son los únicos - capaces de producirla, no son los únicos entes activos frente al medio ambiente; existen otra clase de actores que piensan, perciben, se comunican, valoran de manera diferente -- porque están determinados por otras condiciones, porque viven de modo distinto y elaboran una cultura igualmente distinta.

Las formas de comunicación y de relación de la gente - del pueblo con la otra clase, son por fuerza de resistencia, de lucha y en casos críticos de transformación, aunque su - actividad esté permeada por la ambigüedad o la complicidad. No es posible pensar en la existencia de seres pasivos, sometidos a un proceso de muerte paulatina, resignados ante - la llegada del día fatal, inconcebiblemente subordinados a

los vaivenes y caprichos de los directores de la sociedad.

Si bien por múltiples medios, entre ellos los de comunicación, la cúpula derrama sobre los demás en forma vertical y autoritaria sus valores, ideas y conceptos; los grupos subalternos también tienen la posibilidad de expresar sus concepciones y en un momento dado, estar en oposición con las que le son designadas e impuestas desde arriba, aún a pesar de no contar con medios tan espectaculares como los de sus contrarios, pero esas ideas existen, operan.

Es por eso que la relación rectora de la sociedad, la de dominación-subordinación, como dice Mario Alberto Revilla en un ensayo personal, "supone dos direcciones: Una hacia abajo de dominación y otra hacia arriba de resistencia", lo cual permite pensar en la cultura propia del dominado como un instrumento o elemento de la lucha de clases^{58/}.

Un suceso revelador de esta dinámica, es el descrito por Leonardo Acosta, cuando en Cuba la burguesía ocupaba los espacios informativos privilegiados y hasta se sublimaba así misma en la crónica social -como ocurre todavía en México-, mientras que el espacio destinado a los proletarios era la crónica roja, donde además, la versión periodística constituía una visión dirigida a los humildes". --

Sin embargo, ese mismo hecho de sangre podía ser narrado y contestado desde la visión de los desposeídos, en un guancó, perteneciente al complejo musical de la rumba, y -- considerado como la crónica social de esos grupos en la ciudad^{59/}.

NOTAS Y CITAS

- 1/ Alejo Carpentier, La Música en Cuba, Fondo de Cultura Económica, México 1980, p. 57.
- 2/ Rius, Cuba para Principiantes, Editorial Grijalbo, México 1983, p. 11.
- 3/ Alejo Carpentier, Op cit. p. 37
- 4/ Ibid., p. 31.
- 5/ Ibid., p. 35.
- 6/ Mario Margulis, La cultura popular, en la cultura popular, compilador Rodolfo Stavehagen, Premia Editora, México 1983, p. 55.
- 7/ Alejo Carpentier, Op cit. p. 37.
- 8/ Ibid., p. 37.
- 9/ Ibid. p. 286.
- 10/ Ibid., p. 36.
- 11/ Ibid., p. 39.
- 12/ Ibid., p. 40.
- 13/ Ibid., p. 40-41.
- 14/ Ibid., p. 43.
- 15/ Ibid., p. 45.
- 16/ Ibid., p. 46.
- 17/ Todo lo relativo al baile popular del siglo XIX fue extraído del capítulo VII "Los Negros", del libro de Alejo

- Carpentier, La Música en Cuba, F.C.E., México 1980, pp. 136-152.
- 18/ Ibid., p. 139.
- 19/ Ibid., p. 150.
- 20/ Ibid., p. 360.
- 21/ La contradanza es un tema extraído de los capítulos VI -Introducción a la contradanza- y XIII -Los bufos cubanos- del libro de Alejo Carpentier, La Música en Cuba, F.C.E., México 1980, pp. 121-135 y 228-254.
- 22/ Juan Melendez, "Es necesario sistematizar el estudio de la música popular en Cuba: Enrique Jorrín", Uno más -- Uno 7 de enero de 1985.
- 23/ El tema del son fue extraído del capítulo XIII -Los bufos cubanos- del libro de Alejo Carpentier, Op cit. pp. 228-254.
- 24/ Jorge Barrientos, El Son Raíz y Evolución, sin Editorial, México 1982, p. 2.
- 25/ Ibid., p. 3.
- 26/ Ibid., p. 3.
- 27/ Ibid., p. 3.
- 28/ Alejo Carpentier, Op cit., p. 249.
- 29/ Inclusive en Argentina, país en cuya cultura están casi borrados los elementos rítmicos de los africanos, Rubén Blades, famoso sonero panameño, obtuvo un éxito impre-

- sionante, al grado de que tres de sus discos fueron prohibidos porque la letra tenía mucha "salsa". "Prohibida la música de Rubén Blades", Ovaciones, Información General, 23 de agosto 1984, p. 1.
- 30/ Alejo Carpentier, Op cit, pp. 228-254.
- 31/ Nicolás Guillén, "Caña", Poemas Mulatos, en Sóngoro Co-songo, Editorial Presencia Latinoamericana, S.A. México, 1981, p. 35.
- 32/ Adolfo Colombres, "Elementos para una teoría de la cultura de latinoamérica", en la cultura popular, Rodolfo Stavenhagen compilador, Premia Editora, p. 133.
- 33/ Entrevista a Jesús Martín Barbero, "Comunicación Popular y los Modelos Transnacionales", en revista Chasqui No. 8, Ecuador 1983, p. 5.
- 34/ Luis Gonzaga Motta, "Comunicación Popular: Contradicciones y Desafíos", en revista Chasqui No. 8, CIESPAL, Ecuador 1983, p. 16-17.
- 35/ Alejo Carpentier, Op cit, pp. 286-302.
- 36/ Ibid., p. 289.
- 37/ Ignacio Piñeiro, "Cuatro Palomas", del disco "a bailar... Suavecito. Discos Pueblo, Lado B Track 1.
- 38/ Nancy Pérez y otros, "El Cabildo Carabalí Isuama", Editorial Oriente, Santiago de Cuba 1982, p. 40.
- 39/ Ignacio Piñeiro, "Esas no son cubanas", Op cit, Lado A.

Track 6.

- 40/ Miguel Matamoros, "Son de la Loma", ECO, Fábrica de Discos Peerles, Lado A Track 1.
- 41/ Celina y Reutilio, "Ese es mi orgullo", Antilla Records, Lado A Track 2.
- 42/ Nicolás Guillén, "Hay que Tené Boluntá", Op cit, p.55.
- 43/ Ignacio Piñeiro, "Echale Salsita", Op cit, Lado B Track 7.
- 44/ Alejo Carpentier, Op cit, p. 252.
- 45/ Entrevista a Jesús Martín Barbero, Op cit, p. 7.
- 46/ Ignacio Piñeiro, "Suavecito", Op cit, Lado A Track 1.
- 47/ Alejo Carpentier, Op cit, p. 252.
- 48/ Ibid., p. 253.
- 49/ Nancy Pérez y otros, Op cit. p. 54
- 50/ Ibid., pp. 12-13.
- 51/ Ibid., pp. 17-18.
- 52/ En su libro, Leonardo Acosta afirma que "...desde el siglo pasado hasta el fin de la República neocolonial, abundaron... los sones, las guarachas, las marchas, himnos, habaneras, criollas, puntos, danzones y rumbas de protesta y de contenido patriótico...", Del Tambor al Sintetizador, Editorial Letras Cubanas, La Habana Cuba, - 1985, pp. 65-64.
- 53/ Jorge Barrientos, Op cit, pp. 7-8.

- 54/ Leonardo Acosta, Op cit., p. 63.
- 55/ Guillermo Portabales, "Al vaiven de mi carreta", del -- disco Roberto Torres recuerda a Portabales, Lado B.---- Track 2.
- 56/ Daniel Prieto Castillo, "Apuntes sobre Comunicación Popular Educativa", en Comunicación Popular Educativa, Mognografías CIESPAL, Quito 1983, p. 93.
- 57/ Carlos Rodríguez Brandao, "El Poder de la Palabra", --- Ibid., pp. 19-44.
- 58/ Mario Alberto Revilla Basurto, "Cultura Popular y Lucha de Clases", Ensayo Personal, P. 4.
- 59/ Leonardo Acosta, Op cit., pp.54-55.

2.- LA VINCULACION DE LA MUSICA AFROANTILLANA CON LA INDUSTRIA DE LA CULTURA.

Este apartado tiene como finalidad tener un primer acercamiento a la realidad de la música afroantillana cuando empieza a relacionarse tanto en Cuba como en México y todas las ciudades latinoamericanas y estadounidenses, con los grandes consorcios de la cultura de masas.

La intención es producir una base explicativa que nos pueda dar una idea del papel ideológico-político jugado por esta música, precisamente en aquel circuito de comunicación y cultura cuya actividad está considerada como dedicada a construir la hegemonía de los sectores dominantes de la sociedad, con intereses y objetivos esencialmente diferentes, cuando no abiertamente contrarios a las opiniones y deseos de los grupos populares, concretamente de los del pueblo cubano y del Caribe en general, a quienes se les debe la creación de esta modalidad musical.

El punto de partida es la consideración de todos los feñómenos del hombre, con algún lugar dentro de la realidad social, es decir, la realidad creada por ese sujeto de manera articulada, estructurada y por tanto íntimamente vincula-

da entre sí.

En las condiciones actuales esta articulación se construyó de forma tal, que la mayoría de los sucesos guarda en mayor o menor medida -porque tampoco existe una homogenización social- un fuerte significado ideológico encaminado a la obtención o solidificación de determinadas relaciones políticas y económicas. En otras palabras, hablamos de la disputa por el poder en su doble acepción política y económica, para la permanencia o reproducción de la hegemonía de una clase social minoritaria o su sustitución por otra de carácter más colectivo, más democrático.

La música afroantillana no es independiente de esta situación, por el contrario, se intuye que esta manifestación juega un papel definido para inclinar la balanza de uno u otro lado en esta especial correlación de fuerzas, donde se lucha, a nivel muy genérico, por la variación o la perduración de la sociedad. La música afroantillana no es una reacción transparente libre de determinaciones ideológicas y menos cuando se articula con la difusión de masas.

Obviamente un análisis de este tipo desborda los marcos meramente comunicativos o culturales para situarse en un con

texto mucho más amplio y empezar a establecer relaciones -- con aspectos en apariencia disímbolos y lejanos como los -- económicos y los específicamente ligados a la construcción del consenso o el establecimiento de la hegemonía de los reducidos grupos de la burguesía local e internacional.

Es necesario en consecuencia dar un rodeo para contex-- tualizar la difusión de esta música y alcanzar a comprender el verdadero significado de este fenómeno, de esa manera estaríamos seguros de estudiar un hecho real y no una abstrac-- ción.

2.1.- Planteamiento teórico.

Para alcanzar este fin, es necesario comprender que --- nuestra sociedad está regida por la dinámica del capitalis-- mo, y en esa medida, todos los elementos existentes en ella están sujetos y reflejan de algún modo esta peculiar organi-- zación social^{1/}.

Las relaciones sociales de producción del capitalismo, es decir, la manera en que los hombres se relacionan para -- producir los objetos necesarios para la satisfacción de las necesidades sociales, son de carácter autoritario e imposi--

tivo, porque un grupo por ser el propietario de los medios de producción, puede imponer condiciones, su voluntad, a -- aquellos que sólo disponen de su fuerza de trabajo.

Estos medios de producción son necesarios, insustituibles en este proceso de producción de bienes básicos, y su propiedad privada determina la manera subordinada y desfavorable en que se viene a integrar la fuerza de trabajo a este proceso y a la inversa, la enorme ventaja para los propietarios de esos medios.

De esta especial relación se obtiene que son precisamente estos grupos de propietarios, por su rol dirigente en la producción, los beneficiarios directos al adueñarse de -- los bienes básicos resultantes de este proceso.

Esta última operación les viene a conferir aún más poder sobre el conjunto de los hombres, porque ahora no sólo poseen a esos imprescindibles medios de producción, sino -- que además tienen el control sobre los productos y la riqueza generada por las fuerzas productivas en general, es decir, la fuerza de trabajo -aquí incluimos a la plusvalía- y los instrumentos de trabajo o medios de producción.

Esta situación convierte a este sector de propietarios en la clase dominante, conocida genéricamente con el nombre de burguesía, y va a dar lugar, primeramente, a la distribución desigual de la riqueza. Cabe enfatizar este hecho, -- porque si algo caracteriza al sistema capitalista, son los privilegios desorbitantes de esta clase a costa de la escandalosa marginación y pobreza de millones de seres humanos. A partir de este momento, el interés principal central de esta clase, será el de preservar su dominio para asegurar - sus lujos y ganancias, sus máximas aspiraciones, e incluso aumentarlas. Es así como empezamos a hablar de la permanencia o reproducción de las relaciones sociales de producción capitalista.

Sin embargo, los sectores oprimidos no son máquinas -- programadas para soportar la explotación y su condición de inferioridad social y económica, la inconformidad por esta desigualdad es palpable en la realidad del capitalismo, y - las acciones de estos sectores se inscriben dentro de una - tendencia general de antagonismo con la clase dominante que van desde la resistencia pasiva, destinada a hacer soportable una vida como ésa, hasta las radicalmente transformadoras y revolucionarias.

La división de la sociedad en clases y lo que Marx y Engels denominaron como lucha de clases, al describir los antagonismos y conflictos entre ellas, es un resultado lógico del desarrollo del interés privado.

No se pretende con ésto dar lecciones de economía marxista, los fundadores de esta corriente y algunos sucesores más lo hacen infinitamente mejor, simplemente queremos dejar bien claro el establecimiento de una realidad injusta y de dominación cuyas características repercutirán en todos los ámbitos de la sociedad.

A nivel superestructural o conciencia general de los hombres donde se representan espiritualmente los fenómenos de la estructura -definida líneas arriba- y contorno de interés específico para los comunicadores desde el punto de vista del materialismo histórico, también se reproducen todas estas realidades y contradicciones. El dominio y la desigualdad económica se traducen en un dominio espiritual --destinado a justificar ese orden de cosas^{2/}.

Estos argumentos son las piedras angulares de nuestro análisis y el fundamento de nuestras explicaciones.

En la superestructura existen dos niveles con la misma finalidad de reproducción del sistema capitalista: El político-jurídico, donde entraría el análisis del Estado concebido como el grupo con la suficiente fuerza para dirigir la sociedad^{3/}, y el cultural, donde se inscribiría la actividad de la ideología como un instrumento productor de consenso.

En este campo funcionan, como ya también se ha explicado con suficiente amplitud en las obras de los autores marxistas, los Aparatos Ideológicos de Estado, llamados así -- por el comunista francés Louis Althusser o Aparatos de Hegemonía cuya concepción tiene su origen en el pensamiento de Antonio Gramsci. Se entenderá por estos aparatos a entidades que operan según la lógica del sistema, pero también -- con cierta relativa autonomía para determinar a su vez a -- ese mismo sistema. La función específica y la más relevante de todos esos aparatos, es la de asegurar el control de la sociedad por la clase dominante, legitimar cotidianamente las bases que le permitan persistir en esa posición.

Dentro de esos aparatos ideológicos o de hegemonía podemos encontrar entre otros a la llamada comunicación de masas y en general a la industria cultural.

Llegamos al punto preciso, la comunicación, los medios masivos de comunicación y dentro de ella la radiodifusión - comercial y las empresas fonográficas, no son lugares cristalin^os, limpios de cualquier determinación ideológica, son por el contrario, como afirma Javier Esteinou Madrid, "el soporte de un conjunto de mensajes implícitos y estructurados que son la expresión del sistema de valores" de la clase dominante, cuya actividad funge "principalmente como vértice de las necesidades de circulación y legitimación del capital nacional e internacional", y cuyo discurso se presenta "como la materialidad simbólico cultural" por medio de la cual se transporta e inculca la concepción de la realidad de esa clase hegemónica y por tanto vinculada "a las necesidades de existencia y reproducción del capital".

En consecuencia, al referirnos a la esfera de éstos medios masivos de comunicación, debemos tomar en cuenta que su accionar tiende a la creación y circulación de representaciones simbólicas funcionales al sistema^{4/}.

No sólo eso, además, en otro trabajo del mismo Esteinou Madrid, se afirma que no es otro más de los aparatos ideológicos de Estado, sino, el más importante de ellos.

Históricamente, según el grado de desarrollo de la sociedad, se dice que han representado un rol estelar los siguientes aparatos de hegemonía: En primer lugar la Iglesia, después la Educación, y en la actualidad predominantemente la Comunicación, claro está, sin la eliminación completa de las dos anteriores.

Las razones para pensar de esta manera se encuentran en el gran cúmulo de evidencias sobre la triple inserción estructural de los aparatos de difusión masiva en la organización del capitalismo; "a) La aceleración del proceso de circulación material de las mercancías, b) la inculcación de la ideología dominante y c) su contribución a la reproducción de la calificación de la fuerza de trabajo^{5/}.

Para los intereses específicos de la investigación, es sobre todo la segunda tarea de los aparatos de difusión, referente a la inculcación de la ideología dominante, la más importante.

Al respecto se tienen varias y muy apreciables características para las necesidades del poder. Tal vez la más palpable de todas, es su amplio radio de actuación ideológica, incomparable hasta la fecha. Sólo los medios de masas

han sido capaces de tener una cobertura de millones y millones de gentes observable en la transmisión de los Juegos Olímpicos y en los mundiales de fútbol.

Los medios de comunicación de masas han conquistado -- además un lugar considerable en la vida de los agentes sociales desde la más temprana edad, incluso desde antes de entrar a la etapa preescolar, período que se prolonga durante toda la vida. Dicha característica junto con la propiedad tecnológica de rápida e incesante, diríamos más bien, - incansable transmisión discursiva, le confiere a los medios la posibilidad de una legitimación continua y acelerada, -- donde se actualiza o reactualiza la visión del mundo del -- sector hegemónico varias veces al día e incluso segundo a -- segundo desde el momento de la activación del circuito de -- la cultura de masas.

Todos estos rasgos hacen apetitosos a los medios masivos de comunicación como instrumentos inigualables en la lucha por obtener el control sobre la sociedad. Las clases dominantes y sus fracciones lo saben y por eso los utilizan como unos instrumentos insustituibles en la labor de hacer pasar su ideología como la única válida y universal.

El enorme poder de formación de consenso y de movilización de los individuos es una de las cualidades de esos vehículos de difusión masiva, se podría ilustrar con muchos episodios, pero tampoco es la intención de este estudio, solamente cabría hacer la aclaración de que ese poder no es omnipotente, es efectivo cuando las condiciones de recepción son favorables para el mensaje.

Por otra parte se ha visto como los restantes aparatos ideológicos convergen y hacen uso de los medios de comunicación. De esa manera, la comunicación masiva se ha convertido en el vértice de todos ellos.

Sin embargo, lo más significativo e importante para hacer de esos artefactos los principales instrumentos de hegemonía de la clase dominante, es "su permeabilidad al proyecto dirigente y su hermetismo de acción al programa proletario", conseguido mediante el sometimiento de los siguientes factores básicos: "La propiedad de los medios, el financiamiento económico de los mismos, su desempeño como industrias culturales y su marco jurídico de actuación"^{6/}.

La propiedad de los medios masivos de comunicación es un aspecto central para ponerlos al servicio de la hegemona-

nía burguesa; al tenerlos asegurados de esa manera determina el tipo de utilización y función que se les va a dar, -- prácticamente todo lo que les venga en gana a esos sectores según sus necesidades e intereses.

Ahora bien, la propiedad de los medios masivos de comu
nicación está en correspondencia con la clase en el poder, porque para ponerlos a funcionar se necesita una gran canti
dad de capital, especialmente aquellos con tecnología elec-
trónica, y un desembolso de esta naturaleza, en las actua-
les condiciones sólo lo pueden hacer los sectores económica-
mente pudientes. Los propietarios de los medios de comuni-
cación pertenecen entonces al mismo grupo conductor de la -
sociedad, junto con las distintas fracciones de la clase do
minante de las diversas ramas de la producción material na-
cional e internacional, esta es la razón por la cual se ha
empezado a hablar de aparatos ideológicos multinacionales.

El financiamiento de los medios es hecho casi enteramente a través de la compra de publicidad o, desde el punto de vista de los propietarios de dichos vehículos, a través de la venta de tiempo y espacio. Esta última modalidad mer
cantil los convierte prioritariamente en grandes negocios, de ahí el que también sean conocidos como industrias cultu-

rales.

Este rasgo y el incesante encarecimiento de la mercan-
cía-información, aseguran al mismo tiempo la marginación de
los sectores subalternos, pues el acceso para participar en
la conducción cultural de esos aparatos resulta bastante --
caro, totalmente fuera de las posibilidades de los recursos
de las clases populares. Incluso, en ocasiones esos requi-
sitos sólo pueden ser llenados por las grandes empresas mo-
nopólicas y corporaciones transnacionales, lo cual dota a -
los aparatos de difusión de masas de una "estructura de ope-
ración vertical".

Por lo que respecta al marco jurídico, no es más que -
el espacio legal de todas las anteriores operaciones de los
medios, lo cual garantiza su desenvolvimiento, pero al mis-
mo tiempo, sirve para controlar a todas aquellas desviacio-
nes de la ruta original marcada por los millonarios. La --
censura en nombre de la ley y el bien común, es un dispositi-
vo de seguridad muy eficaz.

En ese sentido, la actividad de los aparatos de difu-
sión masiva no es socialmente neutra, ni se reduce a las inge-
nueras funciones de divertir y entretener; son ante todo, va

le la pena advertirlo de nueva cuenta, inagotables y apreciables fuentes de poder. En consecuencia, todos los aspectos vinculados, mezclados e inscritos en esa realidad, estarán en mayor o menor cantidad y cualidad, permeados por el proyecto de la clase dominante. Así, la difusión y producción de la música afroantillana.

El fenómeno que aquí nos interesa, es el relativo al desplazamiento de una manifestación cultural popular como lo es la música afrocubana, hacia el espacio ocupado por la cultura dominante en nuestro país. Nos preguntamos por el lugar de la música afroantillana al insertarse en el campo de aquella cultura, cuya actividad cumple un papel clave entre el poder económico y el poder represivo para asegurar la continuidad de la sociedad actual.

Esto es particularmente problemático, si se toma en cuenta, como ya se dijo, que la visión del mundo, los usos y el ejercicio de esa música son diferentes y a veces opuestos a las ideas dominantes, lo cual la convierte en un elemento de perturbación para la hegemonía burguesa.

Es más, la simple diferencia y especificidad de los valores y concepciones contenidas en esa música, desenmascara

la afirmación ideológica de la validez absoluta, única, uni
versal de las concepciones oficiales. La sola existencia -
de otro tipo de manifestaciones contradice la condición so-
litaria de las ideas de los acaudalados.

¿Cuál será entonces la significación de la transmisión
y comercialización masiva de la música afroantillana? ¿La
reproducción de la jerarquía sociocultural y la inculcación
como necesaria y natural de esa jerarquía?

¿Por qué si esa música es disfuncional al sistema, ---
existe y se promueve al interior del circuito de la cultura
de masas -particularmente a través de la radio comercial-,
enormemente repelente a los intereses de las clases oprimi-
das en general?

Para contestar a esta pregunta, haremos nuestra la ex-
plicación de Néstor García Canclini sobre la promoción de -
las artesanías y de las culturas étnicas tradicionales en -
el capitalismo contemporáneo^{7/}, pero aplicada a la realidad
de nuestro interés.

La música afroantillana existe y en ocasiones crece --
dentro de la dinámica de la industria cultural, porque cum

ple funciones en la reproducción social necesarias para la expansión del capitalismo. Localizar y explicar esas funciones no contra la lógica del sistema sino como parte de él, es uno de los objetivos principales de la investigación.

Al respecto, el mismo García Canclini en su libro "Las culturas populares en el capitalismo", nos da una guía precisa al describir el doble movimiento de la estrategia ambigua de los hombres de empresa en su relación con las culturas populares "...querer imponerles sus modelos económicos y culturales y, a la vez, apropiarse de lo que no pueden anular o reducir..."^{8/}.

De esa manera, tenemos, por un lado, la intención explícita de integrar a las clases populares en el desarrollo capitalista mediante la destrucción de sus culturas y la imposición de los valores hegemónicos.

La necesidad de homogenización, masificación y consumo son importantes para el sistema capitalista. La existencia de la diversidad cultural es un obstáculo a estas proyecciones, porque significan una valoración diferente, entre otras muchas cosas, con respecto a la organización social que se necesita y los objetos o instrumentos necesarios para la vida.

Esas diferencias como se verá, echan a perder la pretensión de la sociedad capitalista como algo necesario, y a su forma de producción que requiere de consumidores para reproducirse; precisamente porque hay otras formas de producir, consumir y vivir. De ahí la necesidad de destruir esos obstáculos.

La forma de hacerlo, vigente todavía, es mediante la presentación de la cultura oficial como la mejor y más valiosa, y el fomento de la introyección del desprecio de la cultura popular, como un símbolo irrevocable de inferioridad social.

Por otro lado, en vista de que la eliminación de esas culturas no depende de los caprichos de la burguesía, por la férrea defensa de la identidad de esos grupos, entre otras condiciones, se establece entonces un mecanismo de asimilación, apropiación y utilización de las culturas populares, destinadas a cambiar el sentido de esas manifestaciones, para que su persistencia no sea contradictoria con el crecimiento del capital, no sólo a título de la neutralización de un mal inevitable, sino porque se ha visto la manera de sacar partida de estas representaciones culturales.

Este es el proceso del cual nos ocuparemos, porque la producción y distribución masiva de la música afroantillana puede ser uno de esos casos de apropiación en favor de pretensiones hegemónicas.

El proceso puede llevarse a cabo a través de la digamosle refuncionalización o cambio de los usos originales, populares de la música afroantillana; la resignificación o distorsión-camuflaje de los significados de esa música, y la descontextualización de esta manifestación musical, donde se niegan las condiciones específicas de producción de la música del Caribe, para sustituirla por una situación idílica, inventada por los técnicos de la cultura de masas. En este nuevo contexto, desaparece el origen, la cuna popular de la música afroantillana y la remite a la utopía, al no lugar.

Los beneficiarios directos de este proceso son, ya se sabe, los hombres que negocian con todo tipo de cultura, y a nivel general, la totalidad de los miembros de su clase, al sacar provecho de la música afroantillana de dos formas básicas: Económica e ideológicamente.

A nivel económico, porque la cultura de masas aprovecha un sin fin de posibilidades, trucos, caminos, instrumen-

tos, ideas y casi cualquier cosa que en potencia les pueda dejar dinero. En este caso, la comercialización de la música afroantillana puede resultar un asunto bastante lucrativo. Pero además, como una proposición derivada de una afirmación del antropólogo italiano Lombardi Satriani, el espacio de esa música en la comunicación masiva, obedece a la firme intención de alcanzar mejor a un determinado público y de esa manera ampliar el campo de acción del discurso publicitario, consumfístico^{9/}. Su integración responde también a la finalidad de extender el mercado. La música de nuestro interés es ahora, uno más de esos elementos puestos en función de la lógica de la ganancia.

Para hacerlo, es necesario esa manipulación-distorsión del sentido de la música del Caribe para que deje de tener su autenticidad, su sello popular, su actuación como satisfactor, por ejemplo, de las necesidades populares de expresión, su empleo, en esencia, favorable para esos grupos.

A nivel ideológico, porque en esta readaptación, incluso los elementos más contestatarios de esa música son neutralizados y canalizados para eliminarlos o hacerlos asumir una función de sostén del sistema. Como dice Lombardi Satriani, "La potencialidad revolucionaria del folklore es di

suelta; sobre él, sobre sus exigencias más profundas, se --
construyen a través de una serie de distorsiones, las moda-
lidades actuales del dominio de clase"^{10/}.

2.2.- La industria del disco y la música afroantillana.

Se hace necesario el estudio del funcionamiento de las fábricas grabadoras de discos, porque es una de las partes del aparato de la cultura de masas que más se ocupa de la - producción de la música afroantillana. La otra parte impor- tante la constituye la radio, la cual mantiene con estas fá- bricas una relación imprescindible y utilísima; ellas les - dan el material necesario para el funcionamiento, continui- dad y novedad de la programación, si es que no quieren con- vertirse en las estaciones tropicales del recuerdo. Recí- procamente, las compañías fonográficas necesitan de la ra- dio para que sus artistas alcancen el éxito y fomentar así la venta de sus discos. Las dos industrias se complementan y en ambas podemos encontrar los procesos de desactivación de la música afroantillana.

Sin embargo, a pesar del anterior tono de certidumbre, es preciso aclarar que la mayoría de las afirmaciones, argu- mentaciones y explicaciones apoyadas en torno a las opera--

nes de neutralización de la música de nuestro interés, están concebidas como proposiciones o hipótesis a comprobar o disprobar en la parte destinada al análisis del mensaje.

La neutralización de la música sonera efectuada por las diferentes empresas fonográficas, tiene su origen en la intención de estas corporaciones por obtener el máximo de ganancia posible. Meta compatible con el interés general de la dinámica del capitalismo. La diferencia estriba en el aprovechamiento lucrativo de algunas partes o aspectos de la producción musical de la sociedad, es decir, sólo aquellos susceptibles de ser vendidos.

Con este objetivo central, determinante en todas las etapas de la grabación, fabricación y comercialización de discos, las distorsiones no se hacen esperar.

De principio, el interés por la música afroantillana, conocida por esas empresas como tropical, radica en la suposición de la existencia de un público que gusta de esa música, la cual puede resultar rentable si se le apoya un poco.

En el caso de Peerless, empresa con uno de los catálogos más extensos de música tropical, esta música, dice Vfc-

tor M. Nanni coordinador del programa, es un complemento de los distintos géneros manejados por la marca, y aún a pesar de contar con una demanda relativa, porque casi siempre es necesario crearla, es posible asegurar un mercado.

Este es precisamente el interés principal, el fundamental de una compañía de éstas cuando decide ocuparse de la música tropical. Inmediatamente después, sólo se verá la forma de sacarle el máximo provecho.

El primer paso, será la satisfacción de las características fijadas por la dirección artística correspondiente de cada empresa, para seleccionar o descartar a los grupos y solistas, y de esa forma empezar la grabación.

En la fábrica de discos Peerless, según el mismo M. Nanni, los requisitos necesarios son la calidad, evidente sobre todo en los tonos alcanzados y en el sentimiento emanado de la actuación y la ejecución de los músicos y cantantes.

Sin embargo, el elemento que permea todo el proceso de elaboración de un fonograma de música tropical, es la exaltación de la diversión, de la fiesta. Intuyen en esta pecu

liaridad un cierto valor de cambio. Aquí empieza las deformaciones, porque una canción, aunque sea triste, debe ser - por lo menos bailable. Tal es el caso de la cumbia "Pagarrás" de Edgar Leandro y su grupo los Deyvis, que habla de - un desgarrador abandono amoroso por parte de una mujer, a - ritmo sabroso.

En esta afanosa búsqueda de rendimiento son muy socorridos también los temas y tópicos picarescos o de doble -- sentido. Según el señor Nanni, estas canciones son las que más gustan, por eso no se puede vender lo "bueno". Un ejemplo ilustrativo en opinión del director artístico de música tropical de Peerlees, es el Super Grupo Colombia. Pero también se sincera y acepta la contribución de las compañías - grabadoras de discos en este proceso de trivialización.

Esto es lo rescatable del reconocimiento del señor Nanni, porque, aceptemos en efecto que al público mexicano le gusta lo mediocre, pero entonces ¿por qué dichas empresas - no se preocupan por elevar ese nivel? ¿Por qué no les dan a los mejores exponentes y cultivadores de los distintos tipos de música?

Porque simple y sencillamente no les interesa, su úni-

co objetivo es vender, ganar, sin importar la calidad del producto. Como dice Alberto Dallal, "las empresas grabadoras de discos instauran un superconsumismo cuyos efectos no se detendrán en la costumbre de escuchar en casa los mejores ritmos"^{11/}.

Esa es la razón por la cual no sólo dan cabida a esos temas, sino incluso los fomentan. De ahí la proliferación de canciones de contenido elemental, ordinario y hasta algunas con letras o referentes sexuales o eróticos para llamar la atención y, quién sabe, para calmar los insatisfechos deseos del público.

El estribillo de una canción del Combo Nuevo titulada "Pechona", por ejemplo, difundida algún tiempo en la radio comercial con mucha insistencia, dice lo siguiente:

"Está pechona
está pechona
está pechona
y muy sabrosoña"

Aquí ya podemos encontrar los indicios de la desactivación de la música afroantillana convertida ahora en tropical. El realzamiento de lo guapachoso, junto con la promoción de una letra ultrasimplificada, pero muy llamativa, --

ponen en operación los tres mecanismos de inhibición mencionados.

La refuncionalización es evidente porque se reduce en las letras la posibilidad de expresar la enorme cantidad de sentimientos y pensamientos de los sectores populares. Es inconcebible pensar en una manifestación popular reducida - únicamente a comunicar lo picaresco, con la multitud de problemas que los agobia. Ahora, las composiciones están pensadas para crear un regocijo interno sin trascendencia. Al final, la vida sigue igual. La conveniencia política, ideológica y económica de estos productos en beneficio de una minoría, resalta a todas luces.

La resignificación tiene como punta de lanza la promoción de la alegría. La utilización del recurso de lo pegajoso es cuestionable porque empieza a olvidar a las otras características importantes de la música afroantillana, que es también muy alegre, pero a veces, enormemente subversiva.

En el caso específico de la elección de un ritmo movido, bailable, su naturaleza sólo les sirve a las compañías grabadoras para motivar las ventas, indicador muy sugerente de la apreciación superficial de esta música por parte de la

promoción comercial.

La descontextualización es el resultado lógico, porque con estas canciones se borra el lugar de nacimiento y los ambientes de desarrollo de la música popular cubana. La consecuencia más grave, es la negación de los innumerables y agudos problemas a los que precisamente hacía referencia esa manifestación musical. En ese sentido, ya es muy difícil concebir a muchos productos de la industria del disco -- como populares.

Este es una señal para tomar con reservas la certificación del gusto del público mexicano por la música mediocre. Si así fuera, entonces cómo explicar el éxito de la Matancera, de Celia Cruz, de Rubén Blades, de Benny Moré, del Danzón que según Carpentier conserva muchas características de la escritura clásica, su progenitora, "heredera de los ejemplos de la escuela napolitana y de las contradanzas francesas...^{12/}. Del mismo Oscar D'León, y de muchos éxitos comerciales de auténtica manufactura afroantillana, de excelente calidad musical.

El empobrecimiento de esta música no está aparte de la

acción de la industria del disco. Existe el hecho, por -- ejemplo, de que la comercialización de la música afroanti--llana es muy cara porque puede ser una descarga infinita de ritmo y sabor, si la sensibilidad, la entrega y la inspiración coinciden en ese momento en el músico. Pero ¿quién paga esas horas en el estudio de grabación? el público no; la fábrica menos.

Sin embargo, no se pretende ser maniqueo y afirmar que ya no hay nada rescatable en los discos, porque la mera verdad, hay algunos espléndidos. De todas maneras, estos lo--gros son más atribuibles al cariño de los ejecutantes por - su música, elaborada contra viento y marea, que al apoyo de las casas grabadoras.

En las portadas y contraportadas de los diferentes discos se hace más palpable aún los efectos de la neutraliza--ción. Para hacerlas, se toma en cuenta a las gentes a las que van dirigidas. Como casi toda la serie de música tropi--cal es destinada a los sectores populares, explica el señor Nanni, esos discos se distribuyen en la llamada línea media económica y tienen su lugar en los botaderos de todas las - tiendas y mercados de discos, es decir, no tienen un lugar exclusivo de exhibición y venta. Ahí, se confunden con la

producción de las demás empresas fonográficas, y para sobresalir, para evitar la competencia, se echa mano de los elementos más atrayentes, más llamativos. Por eso las chicas desnudas o semidenudas enmarcadas en un ambiente del trópico. Si el disco no se compra por el contenido, por lo menos por la excitante mujer de la portada.

Aquí entra en juego la resignificación, identificada ahora con el valor erótico de la imagen con que se intenta vender el disco. Los valores populares han sido ya totalmente borrados, aunque no se niega el papel de la sexualidad en estas clases, simplemente que se debería entonces contextualizarla, porque si se le deja así, es un factor de manipulación de los deseos y necesidades sexuales del consumidor. La mecánica sería más o menos la siguiente: la compañía ofrece cierto tipo de satisfacción o regodeo sexual a cambio de la compra del disco, pero nunca una experiencia plena de ese tipo.

Las connotaciones van más allá: la muchacha y el fondo tropical, o sea el cuadro general de la portada, idealizan a la música afroantillana como un ambiente de placer, goce y esparcimiento, o por lo menos lo quieren representar en esos términos. Nada más descontextualizado, porque esas --

imágenes están totalmente alejadas de la realidad y de la historia de esa música, porque saberla mirar, es también -- ver en ella una denuncia contra la desigualdad.

La refuncionalización la podemos encontrar en las proposiciones o de plano instrucciones sobre el uso de esta música, plasmados en la misma portada o en la contraportada:

"Si no bailan con ellos,
no bailan con nadie".13/

Hay otros textos más explícitos aún: Solucionar nuestras penas entregándonos en brazos del baile. Tirar "al -- cesto de la basura todas las preocupaciones y hasta la tristeza que nos embarga"... El cha cha cha es el ritmo por --- excelencia para olvidar, reír, gozar"14/. Esa es la única y exclusiva función de la música, según la cultura de masas, inmejorable para los fines de la clase dominante, porque -- mientras nos olvidemos de la amargura, ellos se ocuparán - permanentemente de la dirección social. La fórmula es perfecta, olvídate de todo, sumérgete en el dulce arrullo de - la inconciencia.

Finalmente, para asegurar la continuidad de la venta - de discos, es necesario contar siempre con la novedad, sin

ella, el negocio se paralizaría. Vender y ganar es una ope
ración incesante, la producción musical debe ir a ese mismo
paso, y además, buscar elementos originales para convencer
al consumidor potencial de su compra, porque es lo más nue-
vo, lo más reciente, vale la pena adquirirlo.

El funcionamiento de las compañías grabadoras es fiel
reflejo de la lógica del sistema, porque sólo mediante el -
consumo es realizable la ganancia, y para que ésta se vuel-
va a reproducir, es ineludible empezar de nuevo hasta el --
consumo "...es necesario vender, es necesario convencer de
que lo antes comprado ya no cumple su cometido"^{15/}.

Este dispositivo es de consecuencias trágicas no sola-
mente para la calidad de la música afroantillana, porque la
sensibilidad y la inspiración definitivamente no caben en -
esa dinámica, sino también para el contenido de las composi
ciones, porque en este vertiginoso impulso de sacar al mer-
cado continuamente nuevos temas, cualquier cosa es buena. -
Aquí también se empiezan a perder los elementos expresivos
del pueblo.

Es más, incluso hoy en día, por lo que afirma Carmen -
Valdés, la mediocridad y la nivelación del producto musical

es una necesidad, "si éste sobresale por sus valores artísticos, puede ocasionar un embotellamiento en la esfera de la circulación", llegaría el momento en que todos ya tendrían ese producto sin prestarle la menor atención a los otros. Catastrófico, se caerían las ventas. "La dinámica es pues la del hit, la del éxito efímero, presto a ser sustituido rápidamente por otro que realiza su función en el mercado"^{16/}.

De todas maneras, aún en el supuesto caso de un sonado éxito, las fábricas tienen todo dispuesto para controlarlo. Peerless, asegura el señor Nanni, ha programado para la música tropical un total de dos éxitos al año, de modo de satisfacer esa demanda sin descuidar la producción restante.

2.3.- La Radiodifusión Comercial de la Música Afroantillana.

La radio es uno más de los medios masivos de comunicación, y a la sazón, de los de más penetración en México^{17/}. Su presencia y acción, al igual que los demás medios, está hoy en día, en nuestro país, alejado de las aspiraciones y los intereses populares y muy cercano de los privilegios privados. Por si fuera poco, su utilización como vehículo

de representaciones e ideas tendientes a justificar una situación a todas luces desigual, así como de su explotación como un negocio lucrativo, desborda los marcos nacionales para situarse en el corazón mismo del imperio norteamericano; régimen poderoso con gran influencia en las economías y políticas de la mayoría de las naciones latinoamericanas. De esa manera, la radio se constituye en un instrumento de dominación local y colonización ideológica.

Las razones para pensar así son demasiadas y muy evidentes: En primer lugar, las características hegemónicas de este medio le vienen dados por su ligazón desde sus orígenes al capital extranjero, al no existir el apoyo económico suficiente para el desenvolvimiento independiente de esta nueva industria. En 1930, por ejemplo, la XEW inició sus transmisiones como integrante de la National Broadcasting Corporation (NBC) y en 1938 la XEQ bajo el amparo de la Columbia Broadcasting System (CBS), las cuales determinaron la implantación del modelo comercial de los Estados Unidos para el funcionamiento de la radio en México.

Esta fue la inspiración de los empresarios mexicanos que se decidieron con el tiempo a invertir en la radiofonía, acontecimiento decisivo en el uso particular del medio, por

que fue configurando la concentración de su propiedad en pocas manos, como lo muestran los principales concesionarios de la radio en México: Grupo Azcárraga-Alemán, Grupo Radio Centro, Grupo Radio Mil, Grupo Morales, Grupo Radio Programas de México y Grupo Radio 13^{18/}. Los sectores beneficiarios pertenecen otra vez, infalible y siempre reiteradamente a los reducidos grupos de poder económico.

En cuanto a los restantes factores de la dependencia de la radiodifusión con respecto a los objetivos foráneos, principalmente norteamericanos, se pueden encontrar en la operación del medio con tecnología importada en un alto porcentaje; su sobrevivencia y existencia como entidad comercial, rasgo distintivo, inevitable y fundamental, mediante la venta de tiempo comprado básicamente por agencias transnacionales de publicidad, predominantemente de nuestro vecino del norte, quienes manejan las cuentas de grandes consorcios que desean promover sus productos, la mayor parte de ellos también de carácter transnacional; su dependencia, en los programas informativos, de las grandes agencias noticiosas, pertenecientes obviamente a las sociedades de occidente, quienes proporcionan noticias ventajosas y convenientes para ellos; y por último, sus estrechísimas ligas con las empresas disqueras, para variar y ser un poco originales, -

de carácter multinacional -RCA, CBS, Polydor, etc.-^{19/}.

Toda esta situación, descrita de manera muy general, - determina en mayor o menor grado el contenido y la dirección de la radiodifusión nacional. A nivel ideológico, los men sajes de la radio pueden considerarse como la expresión de la clase dominante y su actividad, como es de suponerse, se orienta a consolidar esa posición.

De lo anterior se desprende que la actividad de la radio no es gratuita en términos económicos; si su función -- fuera sólo ideológica, saldría muy caro su operación y se -- pensaría dos veces antes de invertir en ella. Es necesario repetirlo, la ganancia es el alma de la actuación de los me dios de comunicación, nunca se hace nada si no está el bi- llete de por medio.

Las estaciones que difunden la llamada música tropical siguen este mismo patrón. Existen para comercializar su -- tiempo, con el incentivo de alcanzar mejor a cierto público inclinado a escuchar ese tipo de música, con lo cual se con vierten en consumidores potenciales. Como dice Alma Rosa Alva de la Selva:

"De acuerdo a su público y por ende a la clase social a la que se dirigen, - las emisoras comerciales del Distrito Federal transmiten distintos tipos de - música" y "corresponde a la agencia publicitaria. .. seleccionar la estación más adecuada para el producto, de acuerdo al sector del público que sintoniza cada uno"20/.

Así, lo que hacen las radiodifusoras, en su afán de -- vender tiempo, es ofrecer distintos sectores de escuchas a través de los diferentes contenidos de su programación, para tentar al anunciante con el anzuelo, si es lo que quiere, de alcanzar a todos los grupos y fracciones de la sociedad para ampliar su mercado y realizar y reproducir su capital.

Esta intuición parece confirmada por el hecho de que - las principales cadenas de radio de la capital, tienen entre sus emisoras una de música tropical. El Núcleo Radio - Mil tiene por ejemplo XEUR Radio Onda "la tropical ardiente"; al grupo ACIR le pertenece XEVOZ Radio Voz "la reina - de la música tropical"; y la XEQ-FM "la Tropi Q", es una -- más de las estaciones de la división Televisa Radio^{21/}.

El caso de la Tropi Q posiblemente sea el más ilustrativo de todos ellos. Su director en 1985, Jorge H. Yáñez, - explicó en una entrevista, que cuando se dio la posibilidad

de ampliar la "Q" a la frecuencia modulada, -la estación comenzó a operar en 1981^{22/} - y le preguntaron sobre el tipo - de contenido que debía tener el nuevo vehículo de comunica- ción de uno de los monopolios culturales más grandes de Amé- rica Latina, él contestó: Música tropical. La respuesta ha bía dejado pasmados y sorprendidos a los demás directivos; una estación de música tropical en la frecuencia modulada - era insólito, desusado. Obviamente la propuesta fue recha- zada. Se siguió la auscultación entre los demás involucra- dos y después de sugerir jazz, música romántica y así por - el estilo, se le volvió a inquirir al señor Yáñez; nuevamen- te contestó que la música tropical era la indicada. Enton- ces se le pidió una fundamentación de su idea y así lo hi- zo. El argumento de peso, el más persuasivo de todos no -- fue la música en sí, fue el de la originalidad de una esta- ción de esa naturaleza en FM. De esa manera podían diferen- ciarse de todas las de la banda y evitar la competencia, -- además con esa medida podían captar auditorio, elemento su- perimportante para una radio comercial como se verá en se- guida, porque la Tropi Q vendría a complementar y a darle - más versatilidad a la red de canales radiofónicos de Televi- sa.

El plan tuvo éxito, en el mes de abril de 1985 por ---

ejemplo, la estación tuvo un rating de 0.7, considerado -- como muy bueno por su director. En aquellos momentos existía incluso el proyecto de hacer otra estación con similares características.

Ahora bien, el indicador para asegurar la venta de --- tiempo es el rating de la emisora o el número de personas que sintonizan dicha estación. A mayor puntaje en el rating, se puede cotizar más alto el precio del tiempo, si el puntaje disminuye, los precios también bajan. Al anunciante le interesa sobre todo dar a conocer su producto y promoverlo dentro del más amplio número de gentes, no le conviene comprar tiempo en una radiodifusora que casi no se escucha. De esa forma, "la elevación y mantenimiento del promedio de la audiencia se ha constituido en el objetivo central"^{23/}.

Y aquí también la llamada música tropical parece garantizar un porcentaje bastante apreciable del público radiocuchas, si se toma en cuenta que entre los tipos de música - incluidos en el cuadrante de amplitud modulada se le dió un porcentaje de 16.6%, sólo por debajo de la música romántica con 20.0% y empatada con la música moderna en español^{24/}.

Todo se estructura para exigirle a los dueños de las - estaciones la búsqueda de más y más público, para elevar la cotización del precio de su tiempo, subir el raiting es- una necesidad inaplazable, es su argumento más fuerte para con- vencer a los anunciantes de comprar su mercancía-tiempo, es el negocio de la radio.

El impacto, la notoriedad y el magnetismo de la progra mación adquieren entonces singular importancia, son vías -- privilegiadas para el aumento de los radioescuchas. El pú- blico debe ser conmocionado, motivado a sintonizar determi- nada frecuencia, y en ella, empujado a la compra de los big nes y servicios ofrecidos por el mensaje radiofónico. Esa es la causa esencial por la cual se busca y elige -exacta- mente igual que en la industria del disco- lo más sencillo, lo más accesible para las masas -lo que ellos consideran lo más accesible- lo más nuevo y también de pilón, lo más ren- table, por lo barato de una cultura con esas característi- cas. La programación radiofónica debe ser, ante todo, suma mente atractiva.

La consecuencia final de todo este proceso es la tri- vialización, la mediocridad y el empobrecimiento de los ele mentos usados por el formato del mensaje radiofónico, lo --

cual nos conduce directamente a las operaciones de la neutralización de la música afroantillana como un medio de resistencia y de dignificación ante el embate de la hoy aguda crisis económica y de su desactivación como posible punta - contrahegemónica. Todo originado fundamentalmente por esa búsqueda de formatos simplificados, cuya intención, en un proceso mercantil e ideológico completamente coherente, es la captación y aumento del número del auditorio para cotizar más alto el precio de su tiempo y de esa manera realitzar la ganancia, paralelamente a la construcción de un mecanismo de control social.

En ese sentido se estará de acuerdo con Jesús Martín - Barbero cuando afirma que "lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular", en un proceso de negación y de descaracterización de la cultura de las clases marginadas y por ende, de los conflictos existentes en la sociedad. Esto es porque en lo masivo se diluye al máximo la contradicción, - en ese ámbito, la cultura popular pierde su cualidad de dejar al descubierto el carácter de clase de la cultura de masas, "eso que tiene por función negar", porque pierde su sitio donde se define precisamente por los conflictos y los procesos de dominación^{25/}.

En lo masivo no hay problemas, sólo armonía, exactamente lo mismo que cuando lo afroantillano se convierte en tropical, porque se deja de hacer referencia a un pueblo y su problemática. Incluso lo mismo ha sucedido con el término afroantillano, se ha usado tanto, se ha hecho tan lugar común y limitado tanto sus connotaciones, que ahora sólo se hace referencia a una música sabrosa del Caribe; lo mismo ocurre con su más reciente nombre: la salsa.

Vayamos por partes: cuando hablamos de refuncionalización, aludimos al cambio de usos originales populares de la música afroantillana; ahora, en la radio comercial, ha dejado de ser un canal de expresión de las emociones, vivencias e ideas del pueblo. Paulatinamente, según los grados de -- asimilación, deja de ser un medio expresivo de ese sentir -- para convertirse, primero, en un medio fácil de ganancia mediante su venta como música en sí, su utilización, como un señuelo para ampliar la cobertura del discurso publicitario, con lo cual se inserta en la aceleración de la circulación de las mercancías, y, prioritariamente, en un segundo momento, su devolución al público convertido en un instrumento -- para su diversión, entendido como un aislamiento necesario de su realidad; ahora la música afroantillana, según la concepción de los manejadores de las radios tropicales, sólo --

sirve para olvidar penas y frustraciones:

"Venga con nosotros y... bailen, bailen con nosotros porque radio AI... tiene la mejor música para bailar las 24 horas del día".

"Entre el smog y el ruido de la capital, surge como un oasis el ritmo alegre de la Tropi Q".

La resignificación de la música afroantillana no se ha hecho esperar al privilegiar a esta única, solitaria función de hacer pasar ratos agradables. De hecho, los usos y funciones de esa música son correlativos de sus significados. La evocación de los términos afroantillano, tropical y salsa, se reduce únicamente a lo bullanguero y cosquillante, - se omite, y no inconcientemente, el valor cultural total de la música afroantillana como el lugar del romance -que ciertamente sí es promocionado, pero en menor medida- la melancolía, la tristeza, la frustración e inconformidad o resignación de una realidad miserable; revancha y burla de aquellas clases que se sienten superiores e intentan hacer pasar por inferiores a los demás; y junto a la alegría y el placer, el cuestionamiento y la impugnación. En ese subordinamiento a lo guapachoso, la realidad camina bien, se ocultan los dramas que gestaron a esa música y nos distrae de los conflictos del presente.

Difundida de esa manera, la música afroantillana resulta ser profundamente despolitizadora y desmovilizadora, por que ahora, a la realidad la podemos arreglar o por lo menos mejorar, al sintonizar cualquier estación de música caliente y sabrosa:

"Anímate... y ven con nosotros a gozar de la tropical alegría de Radio AI, que transmite de día y de noche".

Por ese lado podemos entender también la proliferación de canciones y ritmos chuscos, simpáticos, cómicos, o de -- amor, con una que otra decepción de ese tipo y tal vez hasta algo de nostalgia, pero nada más. Las tristezas no tienen cabida donde hay azúcar, como tampoco las abiertas impugnaciones y cuestionamientos a la sociedad burguesa, tal es el caso, por ejemplo, de algunas canciones de Rubén Blades como Plástico, Tiburón y muchas otras declaradas fuera de circulación radial. Las críticas contenidas en esas canciones no sólo molestarían a los clientes, también a los -- mismos dueños de las estaciones.

Esta distorsión fue producida también por la refundacionalización de la música afroantillana para hacerla más vendible. La promoción de alegría es importante porque es ven

dible, sobre todo si se piensa en una situación de angustia crónica, propia de la vida de las grandes ciudades como la de México. Todavía peor cuando se desempeña un trabajo enajenado, a la fuerza, a disgusto, so pena de morir de hambre y agudizado por la mediocridad de la vida, porque el dinero nunca alcanza para nada -obviamente nos referimos a los sectores marginados de la sociedad mexicana-; además de la insuficiencia sentimental y material, en dado caso, es decir, sin ser regla, de que siempre se viva de los sueños de obtener algún día a los apetitosos varones y mujeres de la publicidad, junto con los objetos de su distinción. En suma, si se es un consumidor frustrado.

La descontextualización es el producto normal de estos anteriores mecanismos y el golpe de gracia para eliminar cualquier residuo discontinuo o de indisciplina al orden de cosas, si es que todavía existe. Es el colofón, el aplacamiento, la domesticación de una música cuyas entrañas reflejan las contradicciones de una sociedad desigual, para convertirla en un paraje sereno y feliz, como decíamos, al no lugar; porque los formatos radiofónicos borran de tajo - las calamidades en las que se produce, esas condiciones específicas de su producción cargadas de necesidad. En otras palabras, para utilizar un argumento muy difundido por los

defensores de la música afroantillana, el trópico cruza por lugares y pueblos distintos, disímiles de los rasgos del -- pueblo cubano y latinoamericano, lugares y gentes concretas, con una problemática bien específica. Contestemos esta pregunta ¿qué evocamos cuando usamos el término tropical? --- Esencialmente una música para bailar y una gente con una -- sonrisa de oreja a oreja. Pero de ninguna manera esas personas son reales, tampoco la vida cotidiana es así, como en el Distrito Federal donde la falta de agua en las ciudades perdidas, la irregularidad de la tenencia de la tierra, la irritación continua en la familia, en la calle, etc; el desquiciado tráfico, la represión policíaca y no necesariamente política sino simplemente caprichosa y lucrativa; la contaminación, el alcoholismo, etc., etc., etc., son factores enormes de desestabilización social.

La radio tropical sin duda alguna, como diría Nestor - García Canclini si se ocupara de ella, realiza un escamo--teo de la realidad.

¿Por qué no se dice por ejemplo que esa música se hizo en una situación de esclavitud, repudiada, despreciada y -- confinada durante siglos a los barracones de los esclavos - negros; perseguida, reprimida y hasta prohibida por simpa-

tizar, incluso alentar la abolición de la esclavitud en Cuba, así como los movimientos nacionales de independencia, -- sin olvidar su función como una canal de opinión en contra del gobierno cubano, cuando se le vendía la nación entera a los Estados Unidos y contra la intervención Yanki en ese -- país? ¿Por qué no se describen las condiciones de trabajo y el trato que se les daba ahí a los creadores de la música popular cubana; sus condiciones de sanidad y la falta de sus derechos jurídicos y políticos? ¿Por qué no se explica el significado en una nación dependiente como la nuestra, de títulos de canciones como "La Villa de Condenados", o el sentido de las letras como "El Tomatero", que toca el agudo problema de los indocumentados en general, o el de la marginación de la mujer reflejada en canciones como "La Abusadora", aún en su versión más comercializada? ¿Por qué no vincular las frases: "...yo se que somos pobrecitos los dos"... "te voy a mantener a puro pan y cebolla...", mezcladas, casi perdidadas entre la canción "Mi delito" de Oscar D'León, con la estructura general de la sociedad, con las políticas económicas, con el funcionamiento de la empresa privada, con la producción, con la distribución desigual de la riqueza, en lugar de dejarlo como algo sabroso, o así nada más como frases -- cualquieras, improvisadas, inventadas, sin conexión alguna -- con la dinámica del sistema, como si estos problemas fueran

particulares y su solución también?

Se tienen tres respuestas para estas preguntas:

- 1) Porque no saben la historia ni el sentido de la música afroantillana.
- 2) Porque no les interesa saberlo.
- 3) Porque no les convendría transmitirlo ni económica ni ideológicamente.

Por todo ésto, la cultura de masas a través de la radio y la industria del disco, ha inventado una nueva realidad - para esa música, un rincón brujo protector de todas las malas influencias. La dedicación de canciones, saludos y felicitaciones enviados por el locutor a iniciativa propia o la de los radioescuchas parece confirmarlo a cada momento. Puros buenos deseos. Sin embargo, subsiste la incógnita sobre la vida de esas personas, ¿será igual de amable? Aunque la buena voluntad para esas personas exista por parte de las radiodifusoras y los mismos locutores, es hipócrita e insuficiente si se olvida su situación.

No se pretende con todas estas afirmaciones llegar a la inevitable defensa de el apocalipsis, por el contrario, si subrayamos y reconocemos ese panorama, es precisamente

para no aceptarlo, para no caer en el engaño y en última --
instancia, para darle un mejor tono a la realidad social.

En ese sentido, se debe aclarar y recalcar que no esta
mos, ni por nada del mundo, en contra de la alegría; inaudi
to, sería conspirar contra la esencia misma, el alma de la
música afroantillana, y en consecuencia, contra nosotros --
mismos como un grupo humano diferenciado del resto del mun
do, porque desaparecería, a nivel particular, nuestra picar
día, y ya más en general, ese nuestro sabor latino, esa co
sa buena que tenemos dentro de nosotros. De ninguna manera.
Para precisar el cuestionamiento, se debería decir que se -
está en contra de la utilización de la alegría a favor de -
intereses económicos minoritarios y en perjuicio de los de
la mayoría. Recobrar y redimir esta dimensión de regocijo
y alborozo, es una labor de vital importancia para reforzar
nuestra propia estima sin olvidar lo que somos ni nuestra -
realidad; necesitamos esas locas e inmensas horas de placer
no para distraernos, sino para proveernos de seguridad, con
fianza y optimismo, urgente e imprescindible para confortar
a las fuerzas que tienen ante sí la enorme tarea del cambio.
Es preciso reencontrar o defender nuestro orgullo, nuestra
personalidad, nuestro valor, esas cualidades que tanto se -
ha empeñado en negar la cultura oficial. Y en este esfuer-

zo, la ayuda de la música afroantillana es de gran valía, - porque puede devolver y resguardar, por lo menos a una parte importante de la población mexicana, esa absoluta fe en nosotros mismos, esa que nos hace gritar en momentos de infinita y rabiosa euforia ¡Viva México Cabrones! expresión - en el fondo, de un sentimiento y un proyecto de independencia del yugo imperial y local, que nos provee de identidad y nos inyecta esas ganas de ir adelante. Por eso también - debemos reivindicar las otras características de esta música; el amor entre otras no debe ser descuidado, es un aspecto de enorme trascendencia para el ser humano, y la música afroantillana, volvemos a insistir, facilita y promueve este encuentro, ese diálogo de almas y cuerpos, esa comunicación plena; unidad insustituible para realizar y dotar de sentido a la existencia del hombre.

Concretamente, hay que proclamar y promover a la música afroantillana como parte de una cultura crítica, pero sobre todo, profundamente humana, objetivo final y motivación central, muchas veces olvidada, para iniciar la transformación de este mundo tecnologizado, materializado no sólo a favor de una clase y en perjuicio de otra, sino dirigido básicamente contra la esencia humana y sus anhelos más sentidos, en los términos y espacios más amplicos a los que se pueda -

hacer alusión.

Como se ve entonces, el sentido de la alegría es total mente distinta del marcado por la radiodifusión comercial, el camino que nos ofrece, va en contra de lo más hondo del ser; olvidar la frustración y la realidad sirve fundamental mente para energizar el cuerpo y las fuerzas caídas; recu perarlas para funcionar mejor y ser eficaz en el trabajo. - Todavía peor, ésto es lo inhumano, para soportar y aguantar sin explotar, para no perder el empleo, las llamadas de --- atención, los caprichos, las miradas despectivas y autosu- ficientes del jefe. No, esa no es alegría, es apenas un -- paliativo, un parche, un narcótico para evadirse de las de- silusiones y las tremendas insatisfacciones. Es una labor inaplazable entonces, comenzar a desenmascarar la falsa ale- gría de los medios y conquistarla de veras para reconstituir la mellada existencia del ser humano.

El proyecto que nos propone la radio tropical comer--- cial se podría condensar en estas rúbricas:

- "Radio Voz quiere que digas...estoy como nunca.
.."
- "Viva joven de corazón con la música cosquillante
y alegre de Radio AI..."
- "Radio Voz, la salsa de la vida"

Pero vivir de esa manera no es vida, sería una mutilación de nuestra existencia pasar largas horas frente al aparato de radio, buscar la complitud en la programación; las emociones, no son solamente auditivas y tampoco por extensión a la T.V. sólo visuales, son ante todo y esencialmente vivencias, frenadas por el capitalismo que impone el trabajo y el tipo de diversión, la cual, es sólo un sustituto artificial por no haber sido elegida libremente.

La verdadera complacencia no viene de afuera para dentro, no la deciden los otros, porque el único en saber lo que uno necesita es el ser mismo; la satisfacción entonces sólo puede darse en una situación de libertad a la vida, -- pugnaríamos como Marx y Engels, por hacerla efectiva. En sus propias palabras:

"...en la sociedad comunista, donde cada individuo no tiene acotado un círculo exclusivo de actividades, sino que puede desarrollar sus aptitudes en la rama que mejor le parezca, la sociedad se encarga de regular la producción general, con lo que hace cabalmente posible que yo pueda dedicarme a esto y mañana a aquello, que pueda por la mañana cazar, por la tarde pescar y por la noche apacentar el ganado, y después de comer, si me place, dedicarme a criticar, sin necesidad de ser exclusivamente cazador, pescador, pastor o crítico, según los casos" 26/.

A lo cual muchos de los mexicanos y latinoamericanos -
añadiríamos, entre otras muchas actividades, la elección --
por el regocijo de la práctica del son ¿por qué no si es lo
que nos place? Este sí es un proyecto de vida, el otro,
es un proceso de recepción y sobrevivencia.

NOTAS Y CITAS

- 1/ Las siguientes consideraciones fueron extraídas de una conferencia dictada por Javier Esteinou Madrid en el marco del Primer Seminario de Tesis en Comunicación, el día 27 de julio en la Facultad de Economía de la UNAM, organizado por la AMIC.
- 2/ Carlos Marx y Federico Engels, La Ideología Alemana, -- Ediciones de Cultura Popular, México 1978, pp. 50-51.
- 3/ En opinión de Esteinou Madrid ésta sería la concepción ideal para el análisis del Estado. Primer Seminario de Tesis en Comunicación, 27 de julio 1984.
- 4/ Javier Esteinou Madrid, El Estudio Materialista de la Comunicación, Taller de Investigación en Comunicación Masiva (TICOM), No. 1, México 1979, pp.23-28.
- 5/ Javier Esteinou Madrid, Los Medios de Comunicación y la Construcción de la Hegemonía, Ed. Nueva Imagen, México 1983, p. 64.
- 6/ Ibid., p. 123.
- 7/ Néstor García Canclini, Las Culturas Populares en el Capitalismo, Ed. Nueva Imagen, México 1984, p.90.
- 8/ Ibid., pp.160-161.
- 9/ Lombardi Satriani, Apropiación y Destrucción de la Cultura de las Clases Subalternas, Ed. Nueva Imagen, Méxi-

co 1978, p. 85.

- 10/ Ibid., p. 117.
- 11/ Alberto Dallal, El Dancing Mexicano, Ed. Oasis, México 1982, p. 124.
- 12/ Alejo Carpentier, La Música en Cuba, Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1980, p. 240.
- 13/ Del disco Conjunto Clásico, cantando Tito Nieves, Serie Tropical Afroantillana, México 1984, Fábrica de Discos Peerless.
- 14/ Del disco La Fiesta del cha cha cha, con la Orquesta Aragón, Fábrica de Discos RCA.
- 15/ J. Antonio Paoli, Comunicación, Ed. Edicol, México 1980, p. 78.
- 16/ Carmen Valdés, La Música que nos rodea, Ed. Arte y Literatura, La Habana, Cuba 1984, pp.50-51.
- 17/ Alma Rosa Alva de la Selva, Radio e Ideología, Ed. El Caballito, México 1982, Introducción p. iii.
- 18/ Ibid., pp.53-54.
- 19/ Para profundizar sobre la radio como un instrumento al servicio de la burguesía nacional y extranjera, véase el libro de Alma Rosa Alva de la Selva, Radio e Ideología, Ed. El Caballito, México 1982.
- 20/ Ibid., pp. 67, 117.
- 21/ Ibid., pp. 27, 32, 34.

22/ Ibid., p. 34.

23/ Ibid., p. 110.

24/ Ibid., p. 68.

25/ Jesús Martín Barbero, Memoria Narrativa e Industria --- Cultural, en Comunicación y Cultura No 10, OAM-Xochimilco, México 1983, p. 60.

26/ Carlos Marx y Federico Engels, Op cit., p. 34.

3. LA SALSA ¿IMPOSICION YANKI?

En efecto, la música afroantillana a través de su nuevo nombre, la salsa, bien puede ser otro nuevo instrumento de sojuzgamiento espiritual de los pueblos latinoamericanos hacia la hegemonía estadounidense, porque ahora resulta que en una muy apreciable cantidad, su sonido nos llega del norte, específicamente de la ciudad de Nueva York, donde a principios de la década de los 70 se dio un resurgimiento impresionante de esta música, extendiéndose después a varias de las más importantes ciudades del Caribe, y ahora, a todo el continente. Asimismo se ha observado que esta misma música ha sido promovida y controlada desde estas sedes caribeñas por las más importantes compañías fonográficas de la Unión Americana, como la CBS que ha abosorvido al emporio PANIA, la cual en un momento dado llegó a dominar toda la producción musical salsera en América Latina, sin olvidar por supuesto a varios sellos disqueros que han surgido en el territorio del tío Sam como la SAR, Guajiro Records, Toboga, Top Hits, Kanayón Records, Lo Mejor Records, Kubaney Publishing Corp. West Side Latino Records, etc., mismas que ya han llegado a nuestro suelo.

En realidad, este fenómeno de control o apropiación de

la música popular caribeña por parte de la industria cultural norteamericana no es nuevo, existe desde la época de Ignacio Piñeiro y su Sexteto Nacional, Los Matamoros, María Teresa Vera y otros cancionistas del pueblo cubano cuando iban a grabar a los Estados Unidos^{1/}, para con el tiempo hacerse una costumbre hasta antes de la caída del régimen de Batista. De esa manera, la Seeco y la Panart poseen la mayoría del repertorio de los años grandes de la Sonora Matancera; así como la RCA explotó en México el sabor y la cadencia de El Bárbaro del Ritmo y El Son Clave de Oro, sin olvidar por supuesto a Dámaso Pérez Prado; y ya en Nueva York se aprovechaba el arrastre de los dos Titos: Puente y Rodríguez, y otros más que se cuentan por docenas.

Por todo esto, sería de mucha utilidad recordar los peligros que entraña la difusión de una cultura desde un país metropolitano, hegemónico, sin entrar en detalles de un asunto suficientemente analizado, sobre todo en relación a los temas que aluden a los intentos de consolidación de relaciones económico-políticas favorables a los Estados Unidos, los cuales formarían parte de otras investigaciones.

3.1.- La dominación cultural y la comunicación.

En términos generales, la dominación cultural es enten

dida como el ...

"proceso verificable de influencia social por el cual una nación impone sobre otros países su conjunto de creencias, valores, conocimientos y normas de comportamiento así como su estilo general de vida..." 2/.

Se trata, como claramente se especifica la tarea en esta área, de fabricar, "crear entre las audiencias locales, un sentimiento de familiaridad e intimidad hacia la civilización norteamericana"^{3/}, de deslumbrar ante la espectacular forma de vida de los estadounidenses, convertidos en el centro del deseo y de la admiración mundial por su inaudito, endiablado desarrollo tecnológico, que entre otras cosas, les ha permitido tender una red de comunicación planetaria y estar al borde de la conquista espacial. Pero además, -- porque en su sociedad se dan las más innovadoras y apreciables manifestaciones intelectuales y artísticas; porque ahí hay una libertad para el trabajo creador, para las ideas y opiniones; porque en suma es la nación más avanzada del mundo. Por lo que, si queremos ser como ellos, tenemos entonces que seguir su camino.

Esta estrategia de tener éxito, sería infinitamente más confiable y duradera que cualquier opción propagandística--

político-militar agresiva, causante de recelos, reticencias y en el peor de los casos de odio. La tendencia asimiladora e integradora por el contrario, aspira a que nos sintamos como norteamericanos, a que interioricemos sus valores y nunca lleguemos a desear el fin del reino de Norteamérica, sino a defenderlo ardientemente porque de ello depende nuestra existencia.

El secreto de su trampa es que no se nos dice nuestra imposibilidad de llegar a ser reales y auténticos norteamericanos, por múltiples razones -biológicas, sociales, económicas, geográficas, climáticas, culturales, etc.- Nunca vamos a llegar a puestos de dirección, por ser ellos los representantes universales. Es más, ni siquiera se plantea la disolución de su poder en beneficio del establecimiento de unas relaciones sociales más justas, equilibradas y armónicas. Asimismo, jamás tendremos su nivel de vida porque está basada precisamente en nuestra pobreza. Para ser iguales económicamente, tendríamos que quitarles parte de su riqueza, o mejor dicho, tendríamos que reapropiarnos de lo que ellos nos han quitado.

Esta inculcación sobre las supuestas ventajas de una realidad dirigida desde la Casa Blanca y la cúpula de las -

grandes corporaciones transnacionales, así como la superioridad de su forma y estilo de vida a despecho y desprecio de nuestras diversas respuestas, acciones, creaciones y -- aportaciones; conlleva la afirmación de nuestra incapacidad de dirigirnos por nosotros mismos, y por ende, a la legitimación y justificación de una realidad de atraso permanente, de subordinamiento, a la limitación de nuestra libertad para decidir el camino más conveniente para nosotros.

Evidentemente los latinoamericanos estamos lejos de tener todas esas aspiraciones, y en el rechazo de esta arrogancia cultural, es importante la actividad realizada por -- los profesionales y egresados de la carrera de comunicación comprometidos en esta labor, porque resulta que de los diferentes mecanismos utilizados por nuestros vecinos del norte para instrumentar y establecer el imperialismo cultural, es precisamente la comunicación de masas la herramienta principal de esta forma de dominación^{4/}. El estudio y el conocimiento de los fenómenos de la comunicación masiva es una tarea necesaria para el desmantelamiento de los obstáculos -- que impiden nuestro desarrollo.

Naturalmente, la sola voluntad de los Estados Unidos en la determinación de su hegemonía sobre los países poco desa

rrollados, sería insuficiente si no encontrara en ellos --- ciertos factores propicios para sus objetivos. Gran parte de la responsabilidad en la existencia de estos factores es atribuible a los núcleos de poder local en cada una de esas naciones, quienes "sacan provecho de la situación de dominación internacional y a su vez, ejercen un dominio interno - 5/.

Otro factor más de la dependencia y tal vez el más importante de la acción cultural como proyecto para consolidar y justificar la dominación, es el referido a la emisión de los contenidos de los medios masivos de comunicación, de máximo interés por cuanto es lo que de alguna manera intentamos realizar en este trabajo.

La investigación sobre este aspecto se ha centrado específicamente en relación al tipo de visión del mundo transmitido por la televisión, sin embargo, según Beltrafi y Fox de Cardona, es muy posible que esas imágenes sean representativas del conjunto de las exhibidas por los demás medios. 6/.

Los resultados generales de estos estudios han sido recogidos y condensados en el libro de los autores arriba men-

cionado "Comunicación Dominada", donde se demuestra que la forma como una serie de ideas, valores y representaciones - actúa para legitimar la superioridad de una nación sobre -- otra, en este caso de Estados Unidos sobre México y toda -- América Latina, es a través de la inculcación en la gente - de la siguiente serie de imágenes: Elitismo, racismo, aventurismo, conservadurismo, conformismo, autoderrotismo, providencialismo, agresividad, autoritarismo, romanticismo^{7/}.

Algunas de estas imágenes como por ejemplo el romanticismo, bien puede encontrarse en la difusión de la música - afroantillana, porque el amor en dicha música, es un tema - muy frecuente. Sin olvidar aquellos otros mecanismos utilizados por los medios para evadir a la gente de la realidad y proporcionarles por un rato, una sensación de bienestar, o como se dice, una "satisfacción sustitutiva"^{8/}, poco probable de encontrar en la realidad, y necesaria para aguantarla de nuevo. En este sentido, el paradisíaco trópico, - lo pícaro y lo festivo, son aquí lugares comunes.

La consecuencia final perseguida por toda esta ideología, redundo en hacerle el juego a las indicaciones de los medios para ser felices en el sistema capitalista, o en el derrotismo de aceptar nuestra inherente e inevitable infe--

rioridad.

En ambos casos, nuestra cultura va de por medio, porque si aceptamos las recomendaciones del coloso norteamericano, no podríamos utilizarla para salir del atolladero en el que nos encontramos. Empezaríamos a competir entre nosotros hasta el punto de destruirnos con tal de alcanzar la riqueza. El consumismo, considerado como factor de movilidad y bienestar social, sólo sirve, como dice Jean Baudrillard, como elemento de engaño para las masas, alucinadas con la creencia de ser un sector privilegiado tan sólo por poseer cierto tipo de objetos -equipo electro doméstico, -automóvil, ropa, etc.- que les confiere prestigio y reconocimiento social, cuando el real, el auténtico privilegio absoluto se funda en otra parte, "en las esferas reales de decisión, de gestión, de poder político y económico"^{9/}.

Dígame lo que se diga, si seguimos las reglas del juego de esta sociedad mercantil, siempre llevaremos las de perder, nunca podremos convertirnos en los nuevos millonarios simplemente porque esa riqueza ya está desigualmente distribuida por los auténticos hombres del billete, y ellos mismos harán todo lo posible de que así sea para siempre; -no están dispuestos a dar cabida en su círculo a un nuevo -

afortunado, porque eso les constaría una considerable cantidad de dinero, tendría que repartirse la riqueza entre -- más gente, y esa situación ni con calentura se les ocurriría.

Si por otro lado conservamos a nuestra cultura siempre en un rango de inferioridad, entonces la consideraremos incapaz de ayudar a resolver nuestros enormes problemas, pero más grave todavía, en la medida en que es una cultura hecha por nosotros, y por proyección o extensión a nosotros, obtener maniqueamente por esa creación, por esa cultura, la calificación de seres humanos sin valor alguno.

Creo que una de las tareas inmediatas para evitar esta situación o superarla, es la obtención de una justa valoración de afuera, además de una autoevaluación de nuestras -- acciones, manifestaciones, respuestas, creaciones, etc., -- que nos devuelva la confianza necesaria para incursionar de plano en el espacio de la libertad y la responsabilidad de ocuparnos de nuestras propias vidas y forjarnos nuestro propio camino, es decir, romper la dependencia en todos los niveles.

Sería conveniente apreciar de nuevo y difundir no sólo

las creaciones culturales tales como la música, entre otras manifestaciones, sino hasta nuestra fisonomía física -color de piel, estatura, etc.- prejuicio utilizado durante mucho tiempo para desvalorizar a la gente a primera vista, y cuyas consecuencias todavía vivimos.

En pocas palabras, y ésto no es algo nuevo, necesitamos una reafirmación intensa, vigorosa de nuestra cultura, devolverle el valor negado y devolvernoslo a nosotros mismos porque somos iguales a cualquiera; de ahí la aceptación de la validez de las culturas de otras naciones, por ejemplo de las altamente desarrolladas, pero eso no implica que nos veamos obligados a copiar sin más su cultura, de esa manera siempre seríamos segundones; argumento potencial o --- real para demostrar nuestra inferioridad. Pero no somos inferiores, nuestra situación y la de ellos es completamente distinta, somos diferentes, eso es todo. Esos pueblos tampoco podrían hacer lo que nosotros, por ejemplo una rumba o un reventón con un son o un guaguanco bien sabrosón, para hablar específicamente de la música afroantillana. La comunidad internacional debe aceptar las diferencias inherentes a los diversos pueblos y en ese marco, iniciar una nueva relación que tenga por norma la convivencia, la comprensión, la participación, el intercambio, libre de la imposición de

valores de un país a otro.

Los Estados Unidos, la fuente de intolerancia más próxima y poderosa a México y América Latina no lo ha entendido; quiere imponernos su estilo de vida, sus ideas y hasta su forma de reirnos. La interrogante para los fines de este trabajo, es si la música afroantillana, una creación popular del Caribe, identificada, acogida, hecha suya por diversos países de la región y latinoamérica, entre ellos México, sirve ahora a los fines del imperio estadounidense -- por intermedio de la salsa neoyorkina, canalizada y explotada por varias compañías fonográficas norteamericanas, y a través de algunas de las imágenes y contenidos planteados en este punto u otros que no se hayan contemplado.

3.2.- Los Motivos de la Desconfianza.

Como se sabe, la isla de Cuba durante todo el período de explotación capitalista se convirtió en la mayor productora de ritmos de éxito a nivel internacional, su enorme capacidad para colocar piezas y canciones en el gusto de los latinoamericanos siempre fue a todas luces reconocida. Cuba fue de hecho el edén de América, la famosísima Perla del Caribe gracias a la labor de los estadounidenses -por lo me

nos esa era la imagen promovida del país en aquel entonces-. Ahí, la rumba no tenía fin, la felicidad era desbordante, - delirante, desquiciante y permanente; su sensualidad inigualable, el amor al alcance de la mano. Eran los días en los que La Habana vivía de noche, su corazón palpitaba en cada uno de los cabarets; en los grandes y célebres como El Tropicana, pero también en los pequeños y anónimos bares, en los salones de baile de todos los niveles, en los casinos de juego, en los prostíbulos. La isla era la más grande casa de placer de los Estados Unidos y todo, absolutamente todo tenía como marco la ambientación, la cadencia insuperable, erotizante, ultramagnética, conmovedora y sentimental de la música popular cubana. Fueron los años de gloria del son, de la rumba, de la guaracha y el guaguanco; del bolero, el mambo y el cha-cha-cha, la riqueza musical era inusitada y el sabor admirable, a pesar de las intromisiones de los no teamericanos derivados de su diferente concepción rítmica, armónica y melódica.

Todo esto, para efectos de la música caribe, contribuyó a hacer de Cuba una leyenda, un mito que con los años se ha fortalecido, en considerable medida, por los efectos de la acción del compacto bloqueo económico y cultural de los Estados Unidos en esa nación.

El inicio de la discordia lo vino a constituir la caída del régimen de Batista por la acción de un movimiento popular deseoso de emanciparse del dominio estadounidense, y cuya cabeza más visible era la guerrilla comandada por Fidel del Castro. Aquí comenzaron no sólo los conflictos y reprensas político-económicas, sino también el embate cultural del imperialismo hacia toda América Latina acerca del grave error de querernos sacudir su hegemonía. En ese momento se empezó a difundir que la alegría se había ido de la isla, - que la supuesta acción revolucionaria había acabado con todo lo de valor, entre otras cosas, con algo muy querido y - característico de los cubanos: Su música. Ahora la tristeza reinaba en la Perla del Caribe, según la visión de los yanquis. En realidad, la explotación en Cuba ya no tenía límites, a pesar del aparente cuadro de regocijo que presentaba sistemáticamente la publicidad norteamericana, si no, de que otra manera se podría explicar el triunfo de un pequeño grupo de guerrilleros ante la policía, el ejército de la dictadura batistiana y los servicios de inteligencia estadounidenses, además de su apoyo político-económico. No, las condiciones para la revuelta ya estaban, y hasta es posible que esa presión social haya llevado el movimiento más allá de los objetivos iniciales.

Pero si ésto es cierto, ¿por qué la música se fue de Cuba? ¿será verdad acaso que la alegría reinaba con la dirección norteamericana?

En efecto, si se analiza un poco los sucesos ocurridos en torno al ambiente musical poco después de la llegada de Castro y su grupo al poder, se sabrá que una muy considerable cantidad de artistas entre músicos y cantantes, algunos de ellos relumbrantes estrellas del espectáculo, abandonaron la isla bajo el argumento de una falta de perspectiva de trabajo segura. En parte, esta actitud era lógica, su principal fuente de ingresos, el show business, lo había secado el nuevo régimen; los centros nocturnos cerraron, las grabaciones pararon y muchos aprovecharon cualquier pretexto para pedir permiso y poderse ir; por ejemplo, la Sonora Matancera utilizó el contrato contraído con el Terraza Casino en la Ciudad de México^{10/}, y hasta la fecha nunca han vuelto a pisar suelo cubano. Con ella se fueron también la mayoría de sus cantantes: Bienvenido Granda, Celio González, Celia Cruz; así como Rolando La Serie, Miguelito Valdez, José Fajardo, ese antológico flautista y director de sus estrellas, que ya a finales de los 50 armó un alboroto en la comunidad latina de Nueva York; también salieron Vicentico Valdez, Rolando Valdez, Alfredo Chocolate Armenteros y mu-

chos, muchos músicos y cantantes de primera, segunda y hasta cuarta categoría.

Pero su partida, en el fondo, tenía aparte otro significado no explicitado por muchos todavía; su profundo desacuerdo con el nuevo gobierno de la Perla del Caribe. Por si hubiera alguna duda, varios artistas sí decidieron hacer pública esta inconformidad. Olga Guillot fue tal vez la -- primera en manifestar esta opinión, porque empezó a decir -- por todos lados que el son se había de Cuba^{11/}. Ahora, la más célebre portavoz de este sentir es Celia Cruz, la cantante cubana, la reina de la música caribe que después de -- un breve lapso, ha prolongado su reinado hasta esta misma -- década de los 80, y lo seguirá prolongando hasta el final -- de sus días o de su retiro artístico. De esa manera, una -- fracción de la música afroantillana empieza a adquirir -- claras y precisas connotaciones políticas en contra de un movimiento mayoritario que fue el que llevó a la cumbre a este nuevo gobierno. Una acción cultural, podríamos decir, contrarrevolucionaria, que se producía desde esa misma manifestación popular por vía de declaraciones y entrevistas periódicas, letras de canciones y presentaciones o conciertos musicales.

Sin embargo, sigue en pie la interrogante sobre si se acabó la diversión en Cuba. La respuesta depende del punto de vista: Para los norteamericanos en efecto se acabó, pero para el pueblo pudo haber seguido intacta.

La clave del asunto está en la implantación o no de un clima asfixiante para todo tipo de libertades, entre otras, las artísticas. De ahí la trascendencia de esa pregunta tan significativa, relativa a la clausura de la diversión cubana. La respuesta la dan los continuadores de la cumbancha y a la vez incrementadores de la calidad de esa algarabía sonera. Ahí tenemos como ejemplos el trabajo de los Van, Van; de la Original de Manzanillo, del Ritmo Oriental, por hablar de agrupaciones relativamente recientes y de las que se tienen noticias aquí en México. Eso sin mencionar grupos de experimentación sonera de corte jazzístico como Irakere, o de canto nuevo como es la actividad de algunas facetas de Pablo Milanes. Incluso, para hablar de grupos con verdadera tradición, forjadores de aquella impetuosa creatividad musical de la época del dólar, miembros de la vieja vanguardia de músicos de la cadencia caribe, se tiene entre otros, el caso de la Orquesta Aragón, que en la noche del 28 de diciembre de 1978, colmó de gente, músicos, melómanos, bailadores y calidad, el Avery Fisher Hall en el Lincoln --

Center de Nueva York, donde se presentó con pompa y brillantez, como corresponde a músicos de esa inconmensurable categoría. La actuación de los aragones en suelo norteamericano después de muchos años de insultos, calumnias y provocaciones no sólo ratificaba o comprobaba el mito para miles de jóvenes que habían crecido bajo la leyenda de la inigualable música cubana, también significó una importante victoria política para el régimen de Castro, por el balde de agua fría que había significado para algunos, el reconocer muy a su pesar, las cantidades industriales de virtuosismo y clase emanados de la música de la Aragón^{12/}.

El lado opuesto del asunto lo constituye otro músico, flautista excepcional según los conocedores, contemporáneo de los integrantes de aquella misma orquesta Aragón: José Fajardo, quien después de un viaje a Japón, nunca regresó a Cuba y se quedó a vivir en la Unión Americana, específicamente en la Ciudad de Miami^{13/}. Pero para su desgracia, y tristeza de sus seguidores y amantes en general de la música afroantillana, dolidos por la presencia de un artista que merece respeto, reconocimiento y promoción de las compañías de discos sin obtenerlo, las viejas glorias por él obtenidas, cuando tocaba con sus insustituibles estrellas, nunca regresarían. El momento más palpable de esta otra lamenta-

ble parte de su carrera, se produce cuando en su presentación en la Ciudad de Caracas Venezuela, coincidió con sus amigos y compatriotas de la Orquesta Aragón, pero mientras ellos se presentaban con todos los honores y llenaban los salones de baile hasta su máxima capacidad, acompañados de la Dimensión Latina, Fajardo "pasaba sin pena ni gloria -- por modestos bailes guaireños". En Nueva York también en alguna ocasión le ocurrió lo mismo, porque en tanto él estaba sublimado en producir unos pitazos formidables, el salón apenas contenía unas cuatro o cinco parejas. Y no se diga de sus discos producidos en Miami, recordados como "un chiste de mal gusto"^{14/}.

Sirva ésto sólo para ejemplificar la lastimera condición de la música popular cubana en algunos momentos, años o períodos en los Estados Unidos, y también para desmentir la supuesta salida del son de Cuba. De hecho, la migración de todos aquellos músicos se debió más bien a una decisión personal y no a un exilio cultural de repudio al nuevo gobierno cuyas dimensiones serían inocultables, porque ellos de ninguna manera son los portadores exclusivos, aunque si genuinos de la música afroantillana; son simplemente unos cultivadores y ejecutantes famosos del género entre otros muchos, muchísimos músicos y cantantes populares anónimos -

que son precisamente los que determinan el sentido y la ---
creación de una manifestación cultural, y con ellos, se que-
daron otros que también eran refulgentes estrellas del me-
dio, como el legendario Beny Moré, grande entre los grandes,
el Bárbaro del Ritmo; o Chapottín, Chepín, Chovín, Tatagüín,
Joseito Fernández, el Trío Matamoros, Ignacio Pifeiro, la -
mencionada Orquesta Aragón y Enrique Jorrín, inventor del -
cha cha cha. No, el son no abandonó Cuba, se quedó en ella,
si se hubiera ido, la isla hubiera quedado deshabitada. Ro-
gelio Martínez mismo, director de la Sonora Matancera, reco-
noce esta realidad^{15/}.

Pero entonces ¿qué sucede con aquellos músicos cubanos
y algunos seguidores o continuadores quienes se manifiestan
públicamente en contra de la actual sociedad cubana? La in-
terrogante es grave porque debido al ya citado bloqueo eco-
nómico y cultural de Estados Unidos hacia Cuba, muy poco o
casi nada sabemos del trabajo y las tendencias manifiestas o
escondidas de la actividad musical de aquel país caribeño.
¿Será posible pensar en una integración al sistema de domi-
nación cultural del poderoso vecino norteamericano de esta frac-
ción emigrada de la música afroantillana y de todas sus po-
sibles secuelas o proyecciones como bien podría ser el caso
de la salsa y que es precisamente el tipo de música que co-

nocemos, diferente de la llamada tropical obviamente, difundida en mayor o menor medida por los medios masivos de comunicación, particularmente la radio y promovida también por las grandes compañías transnacionales de discos? La resistencia o el asombro de plantear esta posibilidad proviene de la concepción de la música afrocaribeña como un potencial instrumento de liberación, papel observado de alguna manera en la manifestación del sentir popular cubano en contra de las estructuras de la colonización española y norteamericana. Sin embargo, aunque duela, hay claras alusiones que evidencian lo contrario y despiertan las sospechas de esa música como otro instrumento más de hegemonía imperial.

Tal vez el ejemplo más persistente y conocido sea el de Celia Cruz. Ella desde el primer momento externó su incompatibilidad con el sistema, y argumenta que dejó su patria porque quiso ser libre de aceptar o rechazar contratos y porque, después de la revolución, ya no hubiera sido --- igual. Esta decisión con el tiempo se ha fortalecido por la prohibición impuesta en la venta y radiodifusión de sus discos en su país. En estos momentos en Cuba, ya no se escucha nada de Celia^{16/}.

Más recientemente en febrero de 1979, en un recital en

el Radio City Music Hall de Nueva York acompañada por la su perorquesta de Tito Puentes, Celia hizo un homenaje al inolvidable Bárbaro del Ritmo, Benny Moré, y después de una primera parte donde compartió con la nueva expresión salsosa a través de la voz de Cheo Feliciano, volvió en la parte complementaria para cantarle al pasado, y en el bolero "Me --- acuerdo de tí", para el cual pidió silencio, aludió a los viejos tiempos del cabaret Tropicana, en clara evocación de épocas supuestamente mejores^{17/}. De esa forma Celia Cruz se ha manifestado abiertamente en contra de todos aquellos que se quedaron en Cuba y asume el liderazgo político a favor de los exiliados.

Pero Celia no es la única referencia, existen otros -- músicos e intérpretes que utilizan su arte para publicitar este sentimiento.

Es así como la grabación "Conceptos en Unidad" del Grupo Folklórico y Experimental Nueva Yorkino, abre con un guaguancó llamado "Cuba Linda", donde Virgilio Martí compositor y vocalista de la canción, saluda a la tierra añorada y aprovecha de paso varios versos de la Vueltabajera de Ignacio Piñeiro para elaborar el siguiente mensaje: "Tan solo - pido armonía entre los buenos cubanos, igual queridos herma

nos, salven a la patria mía", en abierto cuestionamiento al actual régimen comunista, sin importar el sentido original de esos versos hechos para atacar a la Dictadura Machadista, y pasando por alto a su creador, quien decidió quedarse y defender firmemente esa misma revolución^{18/}.

Este grupo fue una de las reuniones o concentraciones de músicos más importantes e influyentes de la salsa, por haberse constituido en la tendencia más avanzada de esta expresión; en una de las vanguardias más significativas de toda la música caribe hecha en Nueva York en 1975, aún a pesar de no haber trascendido a las grandes audiencias, pero sintomático en la medida en que representa el sentir de un sector de músicos cubanos en esa ciudad, entre otros integrantes de diferente nacionalidad de dicha banda^{19/}.

Posiblemente el caso más escandaloso y el más reciente, fue el de la visita de Oscar D'León a Cuba en 1983, con motivo del Primer Festival de Música Latina en Varadero, una estación balnearia ubicada a 130 kilómetros al este de La Habana^{20/}.

Las actuaciones del sonero venezolano, según los reportes de prensa disponible, gustaron al público cubano y -

Oscar, durante su estancia en la isla, declaró su antiguo - deseo de conocer Cuba, de su admiración a Benny Moré y a la música cubana en general, así como de su cariño a ese mismo pueblo.

Las manifestaciones de Oscar para demostrar su sinceridad fueron muy elocuentes: Cuando bajó del avión, por ejemplo, su primer acto fue besar tierra cubana.

En el viaje a ese controvertido país, el salsero mayor - como se le dice en la publicidad de sus presentaciones y - en algunos de sus discos - puso la condición de no hablar de política porque él era un músico apolítico, y se le concedió; no se le tocaría para nada el punto.

Al final cuando D'León partió, se dejó abierta la posibilidad de una nueva visita, pero lo que no sabía, era el - gigantesco boicot organizado en su contra por toda la industria discográfica y los medios de comunicación. Sus discos y cassetes los empezaron a retirar del mercado, lo mismo pasó con las transmisiones de su música por las emisoras radiales, y en cuanto a la grabación de su último disco en -- los Estados Unidos, se decretó su suspensión.

Oscar D'León estaba vetado; a los jerarcas de la cultura de masas no les había agradado la visita del sonero a la isla y sus muestras de cariño al pueblo cubano. Los más -- irritados en todo este alboroto eran por supuesto, los cubanos radicados en Miami, una de las plazas más fuertes de Oscar, quien ya no pudo aguantar tanta presión y decidió ir inmediatamente a los Estados Unidos a rectificar su error, a pedir perdón, mil perdones, arrepentido de todo lo dicho y hecho. En ese momento, el venezolano declaró a los cuatro vientos no ser comunista, ser, que se sepa bien, anticomunista, apolítico, un hombre capitalista al que le gusta mucho el dólar.

Después de tanto trabajo de convencimiento, todo volvió a la normalidad. La grabación del disco detenido se reanudó y su música otra vez empezó a transmitirse; el Salsero Mayor estaba perdonado.^{21/}

En su primera visita a México en 1985, Oscar D'León ratificó de nueva cuenta su postura: "Yo declararé que no era comunista y que no regresaría a Cuba mientras no cambiara su sistema y lo sostengo; no soy comunista, ni pienso regresar a Cuba hasta que no sea libre".

En la misma entrevista, D'León expuso sus sospechas de haber sido víctima de una confabulación para llevarlo a Varadero, porque él preguntó bien claro antes de ir por la suerte de su mercado, a lo cual se le prometió ayudarlo si es que tenía algún problema, pero a su regreso nadie le ayudó cuando se encontró con su mercado cerrado, y entonces él tuvo que hacerlo con esas declaraciones. Además, continuó, los cubanos de afuera lo obligaron a decir eso porque según ellos, él fue a Cuba a besarle los pies a Fidel, cuando el sonero venezolano asegura no haberlo visto.

Para terminar, Oscar D'León autodefinido nuevamente como músico y no como político, pidió no hablar más sobre el asunto, el cual le resultaba sumamente desagradable, y finalizó: "Miren que me pica la lengua por decir muchas cosas - pero prefiero no ahondar"^{22/}.

Así están de caldeados los ánimos en el ambiente político de la música afroantillana.

Otro punto de vista en el mismo sentido de considerar a la música afrocaribeña hecha en Estados Unidos como un elemento obstaculizador del proyecto de autogestión latinoamericana, se encuentra en un artículo del especialista mu-

sical cubano Rosendo Ruiz Quevedo: "La Salsa, el Bumerang - que nos Regresa". Este escrito es preferible tomarlo como una opinión personal y no como una concepción oficial o generalizada de los musicólogos, investigadores y autoridades de los medios de comunicación cubanos; entre otras razones, por ser un trabajo mimeografiado del que se dispone, y porque el resto de la documentación y bibliografía debidamente publicada, hasta donde se pudo conseguir, todavía no se ha ocupado plenamente de este suceso musical neoyorkino.

En resumidas cuentas, el contenido de este artículo ex pone que después del triunfo de la revolución cubana, y la férrea estrategia cultural, económica y política estadounidense de no dejar entrar ni salir nada de la isla, el Gobier no del Imperio, se dio a la tarea de destruir todas las posibles influencias culturales cubanas en el continente.

Sin embargo, de alguna manera el aparato cultural de - esta multimentada potencia capitalista, tenía que llenar el enorme vacío dejado por la música cubana, la cual estaba de finitivamente vetada y no podía entrar, de manera prioritaria, en ninguno de sus programas expansionistas existentes. Fue así como en lugar del cuativate y apetitoso complejo - rítmico afrolatinocaribeño, se dice que por una decisión --

instrumentada directamente por el Departamento de Estado -- Norteamericano, "se financió una amplia campaña tendiente a imponer el estilo bosanova del Brasi:"^{23/}. Se trataba de olvidar a toda costa a la Perla del Caribe, aunque a pesar del éxito, no pudieron obtener resultados totalmente satisfactorios. Claro, era de esperarse, la cadencia afroantillana ya había pegado en el ánimo de la gente de muchos países latinoamericanos, por eso, a la hora de entrar la salsa en el escenario musical de Nueva York y después en todo el continente, la industria cultural yanqui comienza a prestarle atención, absorberla y subordinarla a objetivos políticos - definidos desde los lugares de la manipulación. Así, a la vez que empiezan a explotar comercialmente a esta supuesta nueva modalidad, se empieza a erigir a los Estados Unidos - como "protectores" de la tradicional música popular cubana, la creación más entrañable y característica de los pobladores de aquella isla.

Por otro lado, y ya con la sospecha de un plan bien -- delineado, se intenta con esta expresión musical, abrir espacios dentro de las audiencias latinoamericanas, literalmente, de ganar la confianza de los receptores con un tipo de salsa calificada de progresista, como la hecha por Willie Colón y Rubén Blades, para después introducir una de carac-

ter diversionista de línea antiprogresista, aunque no se definen las particularidades y consecuencias negativas de esta última modalidad de salsa.

De todas maneras, el autor insiste, en referencia a la mencionada salsa progresista, en que no importa tanto lo -- que se diga como lo que se haga, porque en tanto Rubén Blades componga éxitos comerciales con las consecuentes y --- siempre amadas utilidades, lo demás sale sobrando. Se confía en que el mismo poder del dinero acabará por fascinar y cambiar la actitud de este cantante-compositor de protesta, tal como sucedió con Bob Dylan.

Para finalizar con las consideraciones del artículo de Ruiz Quevedo, se afirma que tal vez como un intento de continuar con la estrategia cultural original de la Unión Americana, de debilitar los valores afrolatinocaribeños, se difundieron grabaciones fonográficas bilingües en español e inglés como la de Cheo Feliciano titulada "I Wanna be Where you are" -quiero estar donde tu estás-^{24/} y "What Happened" -qué pasó- de Rubén Blades para mencionar sólo dos.

Por último, y muy independientemente de todo lo anterior, podemos pensar en una razón más de las aparentemente

no tan buenas intenciones de esta modalidad musical; el hecho de que algunas de sus creaciones por su excelente y conquistadora calidad, hayan ganado para la causa norteamericana, a los melómanos de las naciones latinoamericanas, por ser hechas precisamente en territorio estadounidense, y pensar en consecuencia que ese país es la vanguardia del progreso mundial en todos los ámbitos. De todos modos, aún si no fuera ese el mecanismo, se da un paso adelante en la intimitad^{25/}, que intenta o logra coordinar una coexistencia entre una actitud crítica respecto al Imperio, y una fascinación por esa misma nación. De ahí en adelante, el camino en la búsqueda del consenso para demostrar la superioridad de los Estados Unidos, se hace más accesible y su hegemonía un poco más visible, porque el sistema que ofrecen es el mejor para todo el mundo, es el mejor para nosotros, incluso para la música afroantillana.

3.3.- La Contrapartida.

Como se podrá observar, la mayoría de las argumentaciones en torno a considerar la salsa como un instrumento del imperialismo cultural estadounidense, están basados más --- bien en las opiniones individuales de algunos artistas que manifiestan su desacuerdo con el actual sistema de Cuba. Ta

les declaraciones, por lo fragmentado y aislado de su emisión, no parecen haber formado parte de una campaña de propaganda debidamente instrumentada en contra de ese país y el resto del Continente. Además, la sola argumentación con tracubana es insuficiente en un proyecto hegemónico para -- América Latina, porque esta región es más que eso, no giramos alrededor de Cuba.

Por otro lado, la sospecha de la utilización del trabajo artístico de todos los exponentes emigrados de la música popular cubana, como una herramienta sutil de intimidación anticomunista, carece de fundamento alguno porque las autoridades gubernamentales norteamericanas, en aquellos primeros años de los 60, creyeron más conveniente vetar a la música de la isla y en su lugar acudir al Brasil y su bossano va, según todas las informaciones que se han podido reunir al respecto^{26/}.

De esa manera, la tradicional música popular cubana em pezó a tener una triste decadencia, a estar en una situación demasiado penosa, en comparación con sus grandes años de gloria de las décadas pasadas, y ésto no sólo fue un fenómeno específico de los Estados Unidos, sucedió en todo el Continente; en México esa música llegó a su más bajo nivel,

a la mediocridad más dolorosa jamás imaginada, sin podernos reponer por completo, todavía hasta el momento; como prueba sólo basta sintonizar un poco las radiodifusoras de "música tropical" en la banda de A.M. Los tiempos cambiaban, sur-- gían nuevas condiciones -después de lo de Cuba y la llegada de nuevas sonoridades, algunas efectivas y contundentes con los Beatles a la cabeza- ya nada podía seguir igual. Ni mo do, en estas circunstancias el sabor cubano fue forzado a - replegarse con el pop internacional, no había de otra, esta ba de por medio la subsistencia. Así, tuvo lugar el naci-- miento de géneros híbridos como el boogaloo, una forma de - enfrenar al son con la moda del momento, este último preci samente el elemento de su éxito, por aprovechar el auge de otros estilos. Pero en esta nueva variante, "el son se hi zo plano y sin mayor ataque", no había ningún logro^{27/}, el trabajo de los representantes de la música caribeña cayó en una esterilidad tremenda, fue imposible prolongarla, evolu cionarla o crearle nuevas formas con el brillo y fastuosi-- dad características de la antigua sede. Incluso bandas re sidentes desde siempre en Nueva York como las de Tito Puen te y Tito Rodríguez, también sufrieron las consecuencias de esta nueva y nada favorable realidad; paulatinamente fueron abandonando los primeros lugares a los que estaban acostum brados. La música afrocaribeña, por decisión de los grandes

magnates de la industria cultural, fue lanzada al olvido, - al bote de la basura, sin aparentemente ninguna posibilidad de salvación.

Pero entonces ¿qué onda con la salsa? ¿por qué surge y casi se convierte en una euforia y masiva manifestación -- continental, si la antigua música cubana, pauta de toda la - expresión caribe, estaba herida de muerte?

Antes de contestar esta pregunta, es pertinente aclarar que la siguiente versión sobre el fenómeno de la salsa, fue extraída en su totalidad del libro de César Miguel Rondón, "el libro de la salsa, crónica de la música del caribe urbano", donde se afirma tajantemente que la salsa es una - expresión producto de las miserias y violencias de los barrios habitados por las comunidades latinas de Nueva York. Y aquí empiezan las correcciones y precisiones de todas las malas interpretaciones que en relación a esta modalidad se han hecho, porque la salsa no es en su totalidad la tradicional música popular cubana, aún a pesar de asumir al son de manera central. Los cubanos son sólo un factor dentro - de una amplia gama de grupos latinoamericanos, esencialmente caribeños, con los puertorriqueños a la cabeza; junto a los dominicanos, panameños, colombianos e incluso mexicanos, quienes como una sola colectividad determinaron el desarro-

llo de la salsa. Los músicos y cantantes provenientes de -- Cuba, muy poco tuvieron que ver en la conformación de este movimiento musical, su trabajo en el exilio, ya se dijo, es tuvo caracterizado por la improductividad. Todos ellos res pondían a otras condiciones, otra realidad donde su música se desenvolvía en los centros nocturnos de lujo o cabarets de baja categoría, pero siempre en función del turismo norteamericano; finalmente ellos pagaban y a ellos iba dedicada la música originada en el pueblo, por eso sus creaciones se dulcificaron, se destilaron para cantarle solamente al amor y la felicidad.

Ahora bien, se dice que la salsa utiliza al son como la base principal de su desarrollo, pero este hecho no es de ninguna manera el aporte exclusivo e individual de los músicos cubanos, es producto de una apropiación llevada a cabo por la gente de varios países de nuestro continente. desde antes de los días de la guerrilla comandada por Fidel Castro. Además, derivada de esta misma causa, el son no -- es el único esquema utilizado, ni tampoco todo el complejo musical cubano como la guaracha, el bolero, el guaguancó, etc.; si hablamos de una unidad, de una conexión de diferen tes sectores latinoamericanos, la salsa no puede ser otra cosa que una convergencia y en esa medida, una integración,

un resumen de las diferentes manifestaciones de música popular del Caribe, primordialmente; tales como la bomba y la plena puertorriqueñas, el merengue dominicano y haitiano, - el porro y la cumbia colombiana, el tamborito panameño e inclusive el tango y la canción ranchera u otro género mexicano de los cuales se han extraído algunas letras. Tal vez también es posible encontrar el calipso de Trinidad Tobago y Martinica, el regeé jamaicano y en momentos sonoridades - provenientes de los ritmos brasileños, sin olvidar por supuesto al jazz; pero este último ya no es nuevo, existía -- desde la época de los Afrocubans de Machito, en la década de los 50. No, definitivamente la salsa no es la vieja música cubana revestida de novedosas orquestaciones, aún a -- pesar de que sus músicos estuvieron vinculados a ella. La misma Celia Cruz, no obstante ser una figura relumbrante de este movimiento, no es la mejor salsera, simplemente es la mejor guarachera del mundo antes y después de la salsa, un regalo de la vieja trova cubana^{28/}, porque Celia supone -- otro mundo, diferente del contexto que le dio vida a la sasa.

Aquí está el meollo del asunto, lo verdaderamente trascendente; la salsa refleja originalmente, volvemos a repe-tir, la agriedad, la pesadez de la vida de un barrio latino

en Nueva York -lugar donde sí tiene sentido la palabra lati no porque en los demás países del continente no la utilizamos- lleno de miserias, prostitutas, rateros o pandilleros -listos a utilizar la violencia en cualquier momento, un mundo donde la calle está permanentemente saturada de basura, donde se respira la marginación a cada paso, y ésto, nadie podrá negarlo, es total y completamente diferente del glamour del Tropicana, símbolo del ambiente vivido y aceptado por todas aquellas grandes estrellas del antiguo paraíso cubano. Contrastes que también se filtran en las cualidades de la música. La salsa es fuerte, agresiva, hiriente, por momentos indigerible, mientras el cha-cha-cha, uno de los últimos ritmos creados en la isla, es suave, dulce, a veces hasta empalagoso.

La expresión salsosa es una manifestación popular urbana, similar o igual a las manifestaciones de cualquier otra ciudad latinoamericana, donde las grandes mayorías viven y tienen casi los mismos problemas que las comunidades de origen latino en Nueva York. No hay un cambio abismal en la situación de esos sectores y casi seguramente es más dramático para la población de habla hispana en la urbe de hierro, por el simple hecho de estar en un país extraño.

Sí, ahí en Nueva York también nuestros compatriotas y

demás hermanos culturales del continente tienen problemas, graves y serios problemas; como tolerar la brutal represión policíaca, vivir y sentir la explotación, la ira, el coraje de haber nacido con tan "mala suerte"; pero asimismo, con la fe ciega, emotiva de que las cosas marcharán mejor, a pesar de las carencias actuales, de los problemas de salubridad, de alimentación, de empleo, de la falta de una vivienda digna, de la falta de educación o de cualquier otra oportunidad para poder salir del arrabal. Y encima de todo --- eso, el gruesísimo desarraigo sufrido en una tierra intolerante, engreída y menospreciadora de otras diferentes formas de vida.

En los Estados Unidos, para las comunidades hispanoamericanas no hay concesiones, ni treguas; o se subordinan y aceptan su condición de ciudadanos de segunda y tercera categoría, o de plano defienden hasta el límite de sus fuerzas lo que verdaderamente son, su procedencia, su cultura, su innegable valor ignorado por una cultura llena de prejuicios de superioridad.

Aquí por lo menos estamos en nuestro país y podemos -- llamarnos mexicanos, pero allá en el norte se está de arriado. La situación es todavía peor para las segundas o ter

ceras generaciones nacidas en la Urbe de Hierro; el caso -- de los de origen puertorriqueño es la muestra más palpable; lejos, muy lejos ya de la patria añorada por sus padres, pe ro aún mucho más alejados de ser considerados unos auténticos norteamericanos. No se puede ser gringo así nada más - porque sí, es realmente difícil, casi utópico ser aceptado en ese mundo si no se cumplen los requisitos necesarios dic tados por occidente. En las tierras de la primera potencia capitalista, la desvalorización de la personalidad latinoamericana se vuelve una norma, y para que no lo olvidemos, - sus ciudadanos y autoridades se encargan de recordarlo a ca da momento.

Ante esta petética realidad, el regreso a las raíces - es una opción inmejorable, porque restituye la confianza, - la dignidad, el orgullo de una ascendencia, de una forma de ser, de pensar, de sentir, que evita ser totalmente aniquilado por el peso de considerarse y ser considerado inútil, inferior, despreciable o en su defecto, proveé el fundamento último, el arma más esencial de todas, para organizar la de fensa, violenta o no, de una colectividad, ante los embates represivos, políticos y legales de una sociedad decidida a hacerlos aceptar su subordinamiento, cuando no su desaparición.

De ahí la estridencia de la salsa, lo duro de sus mambos o parte fuerte de los números, el gusto por la potencia de sus trombones. Es lógico, la situación es desesperada y de alguna manera se tiene que sacar ese sentimiento, demasiado variado por contener todas o la mayoría de las vivencias y afectos de la gente del pueblo. Esa es la salsa, -- una amalgama a veces contradictoria de razones, ideas, deseos o rebeldías, lo cual explica el gusto y su cultivo en varias ciudades latinoamericanas. El linaje de su autenticidad popular es palpable y está corroborado por el trabajo de sus mejores exponentes.

Por ejemplo Willie Colón, Héctor Lavoe e Ismael Miranda, se convirtieron en los inicios de la expresión, en los artistas más destacados y de mayor éxito por su olor a calle, porque ellos provenían e implicaban un ambiente propio del barrio, y a él le cantaban.

Willie Colón, tal vez el más destacado e imprescindible de todos ellos, es oriundo del populoso barrio latino de South Bronx en Nueva York, y su quehacer musical jamás -- hasta la fecha ha perdido de vista la perspectiva que le -- diera un terreno de esta naturaleza. Su primer gran éxito, "El Malo", es una prueba fehaciente de una composición dedi

cada a los que como él, crecieron entre la arbitrariedad y la rudeza:

No hay problema en el barrio
De quien se llama El Malo
Si dicen que no soy yo
Le doy un puño de regalo

Quien se llama El Malo
No hay discusión
El Malo de aquí soy yo
Porque tengo corazón

(montuno)

Echate pa'llá
Que tú no está en ná. 29/

Pero Colón no se dedica solamente a retratar la violencia diaria e inevitable del barrio, si es un portavoz popular, también tiene que decir las esperanzas de esa humanidad fuertemente golpeada por las insuficiencias económicas. Su homba "El Día de mi Suerte", incluida en el disco "Lo Ma to" de 1973, canta esta expectativa:

Pronto llegará el día de mi suerte
Sé que antes de mi muerte
Seguro que mi suerte cambiará

(coro)

Cuando niño mi mama se murió
Solito con el viejo me dejó
Me dijo solo nunca quedarás
Porque él no esperaba una enfermedad.

Anoche Saño Papa se murió
Se fue con mamá para el más allá
Y las gentes decían al verme llorar
No llores nene que tu suerte cambiará
¡Ay cuándo será!

(coro)

Esperando mi suerte quedé yo
Pero mi vida otro rumbo cogió
Sobreviviendo en una realidad
De la cual yo no podía escapar
Para comer hay que buscarse el real
Aunque sea con uno de esta sociedad
Para la que se pide mi amistad
No te apures que tu suerte cambiará
¡Oye verás!
(coro)

Ahora me encuentro aquí en mi soledad
Pensando qué de mi vida será
No tengo sitio dónde regresar
y tampoco a nadie quiere ocupar
Si el destino me vuelve a traicionar
Te juro que no puedo fracasar
Estoy cansado de tanto esperar
Y estoy seguro que mi suerte cambiará
¡Ay cuándo será!

(coro)

Sufrida parte de mi vida ya
Sin un complejo de inferioridad
Por eso no me canso de esperar
Pues sé que Dios a mí me ayudará
Y el día que eso suceda escuche usted
A todo el mundo yo le ayudaré
Porque tarde o temprano usted verá
Como el día de mi suerte llegará
¡Ya lo verá!

(coro)

Muchas veces me pongo a contemplar
Que nunca yo a nadie he hecho mal
Por qué la vida así me ha de tratar
Si lo que busco es la felicidad
Trato de complacer a la humanidad

Pero aunque mi dicha ha sido fatal
No pierdo la esperanza de luchar
Y seguro que mi suerte cambiará
¡Pero cuándo será!

(coro)

Esperando la vida he de pasar
Este martirio no podré aguantar
Y pregunto hasta cuándo durará
También si lo podré sobrellevar
Si el destino me vuelve a traicionar
Te juro que no puedo fracasar
Estoy cansado de tanto esperar
Y estoy seguro que mi suerte cambiará
¡Pero cuándo será! 30/

Héctor Lavoe, cuyo apellido original es Pérez, fue el primer cantante de la orquesta de Willie Colón, y con él se hizo estrella. Lavoe, originario de la provincia de Ponce en Puerto Rico, era todavía un adolescente cuando se incorporó al vertiginoso mundo de la salsa en 1967, y su éxito, se atribuyó fundamentalmente a lo novedoso de su canto, "ma landro -travieso- y pendenciero, jugando con una modulación muy callejera de las vocales, alargando todas las frases finales en los montunos y haciéndose de ciertos trucos que -- con el tiempo se harán legítimos"31/.

En lo que se refiere a Ismael Miranda, otra de las --- grandes figuras del canto salsoso, también él pertenecía al barrio, específicamente del conocido en Manhattan como La - Cocina del Diablo, y al igual que Colón y Lavoe, era un ado

lescente cuando se incorporó al elenco de la Fania -el sello disquero que habría de explotar todo el movimiento salso- a través de la orquesta de Larry Harlow. Su fama se debía, además de su cara de niño, a "su manera de cantar, - saturada de mañas y giros característicos en el habla de -- los barrios marginales"^{32/}.

De esa forma, Héctor Lavoe e Ismael Miranda fueron los cantantes de mayor popularidad porque respondían y satisfacían el ambiente callejero de donde provenían. Ellos fueron los más auténticos representantes de esta manifestación nuevayorkina, porque a final de cuentas ellos eran idénticos, iguales al público que los escuchaba; los cuates de la barriada, a quienes en esencia iba dirigida su actuación.

Por eso pagó caro Ismael Miranda el haber abandonado - los predios de la manifestación popular urbana, para convertirse en un niño bonito, en un divo sin sentido alguno en - un mundo carente de finezas, convencionalismos y buenas costumbres^{33/}. De ahí también el afianzamiento de la personalidad y la voz de Héctor Lavoe en el gusto de las grandes - audiencias de la salsa, porque su canto, al contrario del - de Miranda, se hacía cada vez más marginal^{34/}.

Héctor Lavoe, Ismael Miranda y Willie Colón, aunque -- importantes, no son los únicos representantes de este sentir popular latino de Nueva York; existe un líder que siempre ha llevado las cosas más allá, un vanguardista y no solamente musical, que por esa razón ha estado marginado del gran negocio implicado en la industrialización de la salsa, sin embargo, su trabajo es conocido y reconocido por todos los amantes de la expresión, e incluso de todos los sectores donde la salsa hizo euforia; nos referimos a Eddie Palmieri, considerado por muchos el precursor o por lo menos el antecedente más directo, delineador de los esquemas básicos de la salsa^{35/}, quien en varios de sus discos, desde -- "Justicia" hasta "Vámonos pa'l monte", desarrollaría dos tendencias fundamentales: La experimentación musical continua y la incorporación de temas sociales. Del segundo, precisamente en su disco "Vámonos pa'l Monte", en la composición -- "La Libertad-Lógico", hace explícito la postura del puertorriqueño y la de los latinos en general, ante el gringo explotador, autosuficiente y altanero. Aquí estamos ya ante la presencia inobjetable, tajante de una salsa política, no porque la conciencia o una posición política sea un imperativo moral, un deber que hay que cumplir, sino porque la situación asfixiante, requiere de una respuesta defensiva, urgente, vigorosa para hacerse oír:

(Coro) No no no, no me trates así

La libertad, caballero
No me la quites a mí...

Pero mira que también yo soy humano
Y fue aquí donde nací...

Económicamente,
Económicamente esclavo de ti...

Esclavo de ti, caballero
Pero qué va, tu no me engañas a mí
Tú no me engañas
Tú no me engañas...

(Coro) La libertad, lógico... lógico^{36/}.

Y sin embargo Palmieri todavía dio más. Cuando el sello Tico no pudo lograr un acuerdo con Eddie para hacer una nueva producción, a esa casa fonográfica no le quedó otra - que lanzarse a una aventura sin precedente, calificada de - temeraria aún en los terrenos vanguardísticos. Como toda-
vía la gente de Tico controlaba los derechos sobre todo lo que pudiera crear este excepcional músico, decidió acudir a la cinta donde se grabó un famoso recital de Palmieri en la cárcel de Sing-Sing, publicándola en dos volúmenes, los cua-
les, al aprovechar entre otras cosas los poemas de Felipe - Luciano, un personaje muy influenciado por los grupos rebel-
des de los Young Lords, integrados por jóvenes boricuas en la década de los 60, desbordó todas las perspectivas posi-
bles de experimento musical de corte jazzístico y de temáti

cas sociales-concientizantes. Estos discos, según el autor del libro de la salsa, fueron totalmente descartados de --- cualquier promoción de los medios masivos de comunicación. 37/

Todos estos casos no son, a pesar de las suspicacias, intentos personales, aislados de artistas que por cualquier razón o experiencia de carácter fortuito, extraordinario, - llegaron a adquirir una vocación política, cultivada desde afuera de los agudos problemas y conflictos sociales. Debemos entender a esta característica de orden social-político, como uno de los aspectos importantes de la música popular, un elemento inherente a la cultura del pueblo; la salsa, al fin y al cabo, producto de esa misma colectividad, da cuenta de ello en acontecimientos e incidentes que se multiplican al por mayor.

De esa manera, tenemos la presencia del cantante Frankie Dante, una de las tantas víctimas de las listas negras de Nueva York, por su estilo "rebelde e irreverente" producto de la necesidad del marginado de ser escuchado 38/.

También se tiene la referencia de la labor inicial de Ismael Rivera, llamado el sonero mayor, y Rafael Cortijo, -

dos de los gigantes de toda la música caribe, quienes de algún modo, brindaron su aporte a la expresión salsosa. Ellos dos, junto con su grupo, pegaron definitivamente en el gusto de la gente porque su ejecución era rabiosa, feroz, loca -- por salir del arrabal, reflejo de lo que sucedía en el ánimo y la vida de su pueblo, el puertorriqueño. Cortijo y su Combo, donde cantaba Ismael Rivera, simplemente canalizaron y manifestaron el *hambre* que según el mismo Rivera, había en los sectores populares de su país, y por eso, sin pensarlo en un principio, acompañaron con su música en aquel momento a la revolución de los negros. Después, ya premeditadamente, siguieron sin olvidar esa línea. La justificación, en palabras del sonero mayor, era el hambre, mucha hambre^{39/}.

En esa misma proyección se encuentra Frank Ferrer, -- otro de los marginados del circuito comercial por motivos -- políticos, porque asumió a la salsa para defender a toda -- costa la identidad puertorriqueña, amenazada por los traumas derivados de la triste condición de esa nación como Estado Libre Asociado de la Unión Americana, uno de los ejemplos de intromisión imperial más ultrajante de los últimos tiempos^{40/}.

Ahora bien, no con ésto se vaya a pensar que el canto

social es privativo de Puerto Rico y de Nueva York, en varios países del continente, diferentes de los mencionados, también hace aire. En la República Dominicana, es conocido el amplio movimiento cultural del merengue -una de las corrientes cuya aportación a la salsa fue el hecho de hacer letras que estuvieran en algo- el cual, en uno de sus momentos cumbres, apoyó sin vacilaciones, la conquista de los soldados rebeldes de algunos sectores de Santo Domingo, en la mañana del 24 de abril de 1965, justo cuatro días antes de que los siempre aborrecibles marines se encargaran de apagar la flama de la emancipación. Seguramente muchos fueron los artistas populares destacados en estos decisivos momentos, pero de entre ellos sobresalieron Aníbal de Peña, Johnny Ventura y Cuco Valoy^{41/}.

Igualmente Venezuela logró frutos maduros, muchas veces difíciles de encontrar en una cultura confusa, fragmentada, irregular, contradictoria como la popular; típica obviamente de una realidad desarreglada. En aquel país sudamericano, en el año de 1977, se logró reunir a los mejores ejecutantes de la salsa local en la agrupación conocida como el Trabuco Venezolano, cuyo trabajo no solamente regaló una música feliz y efectiva, sino que dos años más tarde, en su versión bolivariana de la composición "Imágenes Lati-

nas" del Libre de Nueva York, ofreció una crítica radical a la situación actual de América Latina y una idea embrionaria del deseo de verla realmente soberana e independiente^{42/}. Sentimiento lógico porque la salsa responde a las mismas -- condiciones de todo el pueblo latinoamericano.

Sin embargo, aquí se impone un drástico alto y la utilización urgente de un mecanismo de oxigenación para la salsa; corremos el peligro de considerarla única y exclusivamente política, yo mismo me siento sobresaturado por ahondar en esta perspectiva de una música hecha también para saborearse, gozarse, o proyectar amores e incluso, reclamar traiciones o abandonos de ese tipo. Con los ejemplos de carácter político-social, simplemente se quiso subrayar uno de los elementos indisociables de cualquier manifestación popular, como es en este caso la salsa o música afroantillana contemporánea, para evitar encasillarla en la denominación fácil e incorrecta de una producción cultural ajena, - una moda más cuyo papel es servir a los intereses hegemónicos estadounidenses, por el hecho de haber nacido en una de las grandes ciudades de ese Imperio.

La característica política de la salsa se debe a que - esa música está cargada de la realidad de inmensos sectores,

pobladores del Caribe urbano, igual o semejante a la existente para los habitantes desfavorecidos de todas las grandes urbes de América Latina. Es natural entonces encontrar un elemento de ese tipo en el mundo de la salsa, si se entiende a la expresión como un reflejo de las inconformidades de esa gente por la situación desigual a la que han sido obligados a vivir. Todos ellos tienen una opinión, una queja y saben quienes son los causantes de sus desventuras. Claro, esto por fuerza tiene que aludir a los intereses del poder. De todas maneras, no todas esas visiones populares tienen necesariamente que ser explícitamente políticas, --- bien pueden reducirse a la exclusiva descripción de aspectos y acciones de los sucesos cotidianos de la calle; por eso las letras de las canciones salsosas contienen en considerable medida historias de personajes propios del barrio, como lo puede ser una prostituta o el ratero de la esquina. Esa es la razón por la cual es preferible llamar a esta parte de la salsa, social y no política, que de todas maneras estaría incluida en la primera denominación.

Aún con esta precisión, todavía hacen falta unas cuantas aclaraciones, porque la cotidianidad del barrio no se reduce únicamente a ese ambiente de vicios, tranzas, máquinas, padrotes y comercios sexuales; como ya se dijo, también

existe la esperanza de dejar de ser jodido, y muchos otros pesares, sentimientos y vivencias importantísimos como la bachata, y por supuesto, el amor; imprescindible e insustituible en el temperamento latinoamericano.

Estas características son fundamentales porque la rumba y la relación amorosa, son dos alimentos, dos alientos insacrificables de la vida en este lado del planeta, precisamente lo que gran parte de la izquierda se niega a reconocer, porque aunque los tome en cuenta, no los entiende o de plano los subordina a la rigidez de propuestas y concepciones exclusivamente políticas y económicas, plagadas de formalidades, de disciplinas en ocasiones sin sentido, de cansadísimas asambleas y discusiones, ideales para someter a prueba a sobrevivientes darwinianos; sin comprender que toda esa actividad por la transformación debe estar al servicio de la espiritualidad y la realización del hombre, eventualmente, una vez satisfechas todas las necesidades básicas.

Cierto, es importante luchar por el empleo, el salario y un montón de cosas más, pero sin perder por un sólo momento la permanencia de una sensación placentera y su realización más completa en el futuro. Al logro de estos objeti--

vos deben estar encaminados los esfuerzos de la política, - la economía y la ciencia. Por eso hago mía la opinión de - mi amigo Adán Atayde, un anónimo personaje de esta ciudad, cuya profundidad y sensibilidad de pensamiento, a veces --- amargo, es una luz de lo que pasa y realmente importa, porque intuye que las consignas de los partidos políticos no - deben ser en esencia el empleo y todo lo demás, sino el --- amor, la amistad, la satisfacción de una charla, la comunicación con el otro, el reventón, la intensidad de la vivencia, etc. Claro, en cuestión de proyectos de vida, no es - esta una receta de salvación porque existe un universo de - caminos, pero el derecho de elegir uno es el que se exige. Aquí no habría modelos ni de sociedad, ni de conducta y lo contrario es, creo, el error de los partidarios de una determinada y específica sociedad, religión, corriente política, etc., porque esa es la fuente de intolerancias que redundan en toda clase de tensiones y conflictos sociales.

Así entonces, nadie cuestiona la moratoria al pago de la deuda externa, ni la transformación social para acabar con la corrupción, los acaparadores, explotadores y demás. Eso de alcanzar la democracia está bien, sí, pero entre -- otras cosas, con rumba buena y amor ¿pá gozar ¿quién lo puede prohibir si es lo que nos gusta a muchos? incluso aunque

fuéramos muy pocos.

Es conveniente decir todo ésto, porque parece ser que las fuerzas empeñadas en mantener la sociedad actual, han entendido mejor el espíritu alborozado del pueblo, su fácil disposición al jolgorio, y no han vacilado en aprovecharse de ello.

De todas maneras, los sectores populares, sus manifestaciones culturales y en este caso la salsa como una auténtica música popular, está más allá de la izquierda y de la derecha, su accionar no responde a principios de partido o a métodos eficaces para llegar al poder, sencillamente es el sentir de las mayorías que por su ubicación en la organización social, están en antagonismos con los beneficiados por el sistema, pero de ninguna manera abrazan o se identifican con alguna doctrina, concepción o práctica política.

Sobre esta base, podemos empezar a entender también -- porqué las declaraciones periodísticas de Celia Cruz y algunos otros artistas carecen de interés, porque para la mayoría de la gente, las broncas entre Estados Unidos y Cuba -- son casi siempre prescindibles; sus preocupaciones son otras, más concretas, más cercanas, más inmediatas.

La salsa como cualquier producción popular, es útil -- subrayarlo de nuevo, es una amalgama de creencias, valores e ideas muy desintegradas y hasta contradictorias de las comunidades latinas de Nueva York y todos los barrios urbanos humildes de América Latina que la hayan asumido. En ella - no podemos encontrar un esquema coherente, pero sí tres factores constantes, irremplazables: El social, el festivo y - el amoroso. Si alguno de ellos llegara a faltar, se le quitaría autenticidad a la salsa, se le escamotearía. De ahí que la pura bachata o pachanga, que al cabo es lo mismo, es artificial si no se comprenden y se respiran los otros dos componentes de la expresión. El sentimiento que de alguna manera podríamos denominar político, no es el único existente en las conglomeraciones urbanas marginales.

La verificación más contundente de esta afirmación, lo constituye el repertorio de canciones⁹ elaboradas por el puer torriqueño Catalino Curet Alonso, "El Tite Curet", el más representativo de los compositores de la salsa.

Su obra tiene tres ramificaciones: 1) las festivas, pícaras y gozonas; 2) las de corte social, donde desarrollaría la crónica de los barrios marginales y sus habitantes cotidianos, sin olvidar los temas políticos relacionados con -

los problemas actuales de Puerto Rico; 3) la amorosa, el --
pasaje con más alto porcentaje de toda su producción^{43/}.

Este panorama temático del trabajo de Curet, así como la concepción sobre la salsa de César Miguel Rondón, autor del libro del mismo fenómeno, constituyen en mi opinión, el mejor retrato del mundo popular del Caribe y su creación musical contemporánea. El grueso de las personas, a pesar de vivir los infortunios económicos de la sociedad capitalista, no están reducidos exclusivamente a la satisfacción de sus necesidades primarias, son ante todo seres humanos, y eso - ya implica una serie de valores, gustos, disgustos, afectos, opiniones, indisociables de la vida de cualquier hombre o - mujer. El pan no es el único alimento del pobre, también - cuentan sus ideas y emociones representadas en muchas de -- sus actividades diarias. Una música llamada del pueblo, -- tiene que contemplar esos aspectos y éso precisamente hace la salsa, en esa medida, su caracter diversionista no es en sí cuestionable, si no cuando olvida expresar la vivencia - popular completa. Además, sólo una enorme cantidad de per-
sonas con las mismas raíces y características culturales pu
do construir un movimiento tan vasto como el de la ya multi
mencionada salsa, aún si sólo se toma en cuenta el ámbito -
neoyorkino. Las individualidades difícilmente pueden hacer
algo en grande si sus creaciones no llegan al gusto de la -

mayoría; y cuando ésto sucede, nuevamente el grueso de la población es la responsable de casi todo el éxito; de esa forma, el artista debe de tomar siempre en cuenta los intereses generales, los determinantes.

Los músicos, cantantes y bailarines salidos de Cuba nunca pudieron prolongar sus triunfos -salvo Celia Cruz-, porque para entonces su realidad ya era distinta de la de las comunidades latinas de Nueva York, o la de los habitantes de las violentas y anárquicas ciudades latinoamericanas. Sus intentos se ahogaron porque estuvieron aislados de las nuevas necesidades expresivas, y más todavía, porque tuvieron que desarrollarse en una cultura totalmente extraña. El recuerdo de las antiguas estrellas cubanas perdura, pero es insuficiente para mantener los niveles de popularidad o recuperarlos si ya se perdieron.

Antes de finalizar con esta serie de aclaraciones, es necesario dar paso a otros puntos oscuros que han quedado pendientes; porque ¿cuál es entonces el significado del que hacer artístico de Celia Cruz, el Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorkino y las letras en inglés y español de algunas de las composiciones de la expresión salsosa?

Vamos por partes. En una consideración muy particular, situó a Celia Cruz en una ambigüedad: Por una parte, el de haber elaborado unos intereses y unas opiniones políticas - propias, es decir, de carácter individual, derivadas de su ascenso económico dentro de los patrones del sistema capitalista, cuyo caso sólo sirve de excepción para confirmar la regla de las nulas oportunidades de movilidad en la sociedad mercantil. La misma Celia hubiera sido una más de las tantas cantantes, infinidad de ellas, miles, que se desarrollaron en el gigantesco cabaret de La Habana, y cuyo recuerdo vive en el más infeliz de los olvidos, si por un golpe de suerte no hubiera llegado a la Sonora Matancera^{44/}, y ésta a su vez no hubiera sido descubierta por Daniel Santos^{45/}, el cual seguramente también tuvo mucha de la suerte a su favor para lograr el triunfo.

Este accidente artístico que llevó a la Cruz a los límites inimaginables de la gloria, actualmente de la leyenda y el mito, debió calar hondo en la perspectiva de la guarachera sobre su sociedad; después de todo -porque ella vivió la pobreza en su infancia y parte de su juventud^{46/}- un sistema que le retribuyera fama y dinero no podía ser tan injusto. Es aquí cuando un cambio de las características y proporciones de la revolución cubana, tuvieron forzosamente

que afectarle, y no nada más a nivel de su parecer político, sino realmente en sus ingresos y propiedades, porque el ambiente artístico tuvo que parar después de todo el jaleo revolucionario, y ella en particular se vio obligada a dejar un edificio de apartamentos, independientemente de su casa, al salir de Cuba.^{47/}

Por otra parte, Celia Cruz por su origen, por la cultura donde se desarrolló y a la cual pertenece, es una auténtica portavoz de los valores y ambiciones populares, una mujer que a pesar de todo no puede romper o prescindir del mundo que le da sentido a su cantar, porque de otra manera, ella misma desaparecería y tendría que volver a nacer para ser otra persona; una Madonna por ejemplo. Celia Cruz es guarachera, nunca podrá ser rockera; ella creció, asimiló y absorbió las manifestaciones de su pueblo, por eso el pueblo vive en ella. Celia Cruz sin la rumba, entendida como el ambiente festivo específico de los cubanos, y ahora de muchos lados del continente americano, no sería lo que es, porque ella es creación del pueblo cubano. Por eso de ninguna manera podría cortar con ese mismo pueblo.

Esa es la ambigüedad de Celia, particularidad propia de cualquier manifestación de la cultura popular, donde ---

coexisten elementos conservadores y transformadores, capaces estos últimos, de atentar contra la estabilidad de una sociedad explotadora e intolerante de formas de ser distintas de la de los miembros de la cúpula dirigente; o por lo menos, conductores de un proyecto social realmente libre y equitativo, mismo que va más allá de cualquier gobierno o régimen actual, -el cubano por ejemplo- o de las discusiones en torno a los pleitos cubano-estadounidenses, a pesar de su incuestionable importancia; e incluso fuera de los estrechísimos círculos de las grillas de izquierda o de sus disputas con la derecha. La vida popular tiene elementos contrahegemónicos que pueden desempeñar una lucha más frontal contra toda clase de autoritarismo.

El pueblo no tiene un conocimiento pleno ni del socialismo, ni del comunismo; sus proyectos, sueños o deseos -- acerca de cómo les gustaría que fuera la realidad, los perciben como la eliminación de todas sus miserias o problemas y la realización plena de sus gustos, nada más.

Así entonces, esta ambigüedad de Celia Cruz; la de hablar a partir de ella misma como una persona fuertemente -- condicionada por el egoísmo capitalista -- elemento al que no se puede ser totalmente permeable por vivir junto a él a --

diario-, y la de ser por otro lado una persona más del pueblo, es la que le da a mi entender, forma a su personalidad y actividad artística.

En cuanto al Grupo Folklórico y Experimental Nuevayorkino, su trabajo, al estilo del guaguancó "Cuba Linda", donde como ya se dijo en el punto anterior, impugnaban al actual régimen cubano, no es una norma, no podemos calificar a partir de ahí toda su producción; es simplemente la representación de un sector de la comunidad latina de Nueva York, formada por cubanos que salieron de su país, sin por eso -- llegar a asegurar que la totalidad de los latinos comparte el rechazo al gobierno de la isla.

El Grupo Nuevayorkino pretendía la síntesis de todos los habitantes de la urbe de hierro de origen hispanoamericano, y a todos tenía que ofrecerles un espacio, pero aparte de esta particularidad cubana, la lucha de fondo, la asumida de una o de otra manera por la agrupación, es la de hacer sentir los derechos de toda la comunidad latina, en una ciudad distanciada de ellos, realidad en la que están inmersos los mismos cubanos, "especialmente los cubanos pobres, trabajadores, no los profesionales de la clase media, que luchan por vivir más o menos decentemente"^{48/}.

Por último, las supuestamente imperialistas letras en spanglish, yendo del inglés al español y viceversa, son, - en el caso de algunos compositores como Rubén Blades, el - modo de aproximarse a la realidad del barrio latino de Nueva York, donde el inglés no se asume como idioma propio, - sino como una variante arbitraria del lenguaje cotidiano - de los boricuas en esa ciudad. En otros, a imitación de - la experiencia cubana antes del cambio de sistema, se utiliza para penetrar a los públicos estadounidenses y de esa manera expandir el mercado de la música caribeña, tal es - el caso de Bobby Rodríguez al grabar "Latin From Manhattan" en 1978^{48/}. Pero de ninguna manera, esta modalidad en las letras de las canciones de la salsa, responde a un organizado e intencional proyecto transnacional de la cultura, en - el sentido de colonización de las conciencias, aunque siempre existe la posibilidad de que así se pueda aprovechar.

Correcto, sin embargo, queda otro hecho demasiado sospechoso ¿cómo explicar el nacimiento de la salsa en Nueva York, con una cultura muy diferente a la nuestra, en lugar de una Ciudad del Caribe que es precisamente donde se encuentra la esencia de la música afroantillana?

La respuesta es simple, después del cierre de Cuba, só

lo Nueva York tenía la cantidad de músicos latinos suficientes y el ambiente favorable para poder desarrollar esa expresión. En los demás países de la región, la música se desenvolvía en fiestas familiares o personales, a donde se va por amistad o por parentesco y las orquestas tocan de todo. En Nueva York en cambio, desde hace varias décadas han existido innumerables clubs y centros nocturnos en donde se va a escuchar o a bailar determinado tipo de música, se puede escoger entre varias orquestas, y existe la competencia para ganar la atención del público a través de la obligación de crear giros nuevos o variantes originales en la música.

Sin embargo, el elemento de peso, el más primordial de todos, es el tremendo desarraigo sufrido por las comunidades latinoamericanas en esa ciudad, ahí la búsqueda de las raíces es más apremiante, urgente y su defensa más apasionada^{50/}.

En consecuencia, por todas estas razones, la salsa no nace como un proyecto de expansión neocolonialista norteamericano; que después esa misma expresión sea deformada por su canalización en la poderosa industria fonográfica de los Estados Unidos, es otra cosa, porque dicho problema viene del exterior, es ajeno, pero inevitablemente vinculado a --

gran parte de la cultura de nuestro tiempo. La contaminación comercial, es casi imposible de evitarse. Es necesario reconocerlo, la utilización de la enorme industria de la comunicación es imprescindible, porque sólo ella puede llegar a públicos tan vastos y arraigar en los mismos el gusto por una determinada creación artística. La vida de los sectores populares está atravesada por el accionar de los medios y aún así, a pesar de las trampas y defectos, se garantiza la vehiculización de ciertas formas de expresión auténtica, la salsa buena en este caso, logró hacerse presente en medio de un mar de engaños, estafas, torpezas, malas interpretaciones, ignorancias, etc., y con ella logró filtrarse también el barrio; el barrio bravo.

De todos modos, conviene hacer un recuento de los saldos del boom comercial de la salsa, para diferenciar a la auténtica de la de cartón o de otra más que intentaba copiar a la más neta tradición de la música popular cubana, sin proponer nada nuevo a la música en sí, ni a las nuevas generaciones latinoamericanas y latinoamericanas, las cuales se mueven en otras condiciones y tienen otras necesidades y sentimientos, diferentes de las existentes en el segundo y parte del tercer cuarto del siglo XX en Cuba.

Comencemos con el nombre mismo de salsa, el cual a pesar de haberse usado con alguna regularidad para calificar el sabor de la música afroantillana, desde aquel famoso son de Piñeiro llamado "Echalo Salsita", hasta su primer uso comercial en la publicación del disco "Llegó la Salsa" de Federico y su Como en 1966, y su aparición más frecuente a -- partir de entonces en el mundo del Caribe^{51/}, es un invento genuino de la industria del disco, necesario para dotar a esta música de una etiqueta que la definiera como exitante, enérgica, sabrosa, excelente y fuera capaz en sí misma de promover las ventas. Esto se da porque ya a principios de la década de los 70, la expresión salsosa había logrado la plenitud en la Urbe de Hierro, con la reunión de las famosas Estrellas de Fania la noche del jueves 21 de agosto de 1971 en el Cheetah^{52/}. La Fania, el sello fundado por el dominicano Johnny Pacheco y el abogado judío Jerry Masucci en 1964^{53/}, se dio perfectamente cuenta de las nuevas tendencias de la música caribe y desde un principio controló su mercantilización. El poder de esa casa disquera empezó a crecer de manera desorbitada durante toda la primera mitad de esa misma década de los 70, y por eso tenía que acudir como todas las grandes compañías, a los mismos mecanismos publicitarios u de otro tipo para crear una demanda a sus productos. El mismo Jerry Masucci declara haber tenido

la necesidad de esa palabra -registrada como suya cuando -- realiza la película "Salsa"- para identificar a sus discos y hacerlos asequibles a los desconocedores de engorrosas -- clasificaciones como guaracha, guaguancó, etc.54/.

La denominación referida se oficializa precisamente -- con dicha película de 1975, hecha evidentemente con el fin de promover a la música explotada por la Fania. Este documento fílmico interesa sólo para evidenciar la deformación producida por los intentos de los empresarios de sobrepasar los límites del mercado latino; ahí se llegaba a la conclusión de que la salsa era americana ni más ni menos, con total ausencia de la gente y el ambiente donde se hizo posible. Muy diferente fue el caso de la primera película ---- "Nuestra Cosa Latina", elaborada para difundir esa segunda reunión de las Fania All Stars del 71 y para lanzar a en-
cumbramiento definitivo a la expresión, pero donde el justi-
ficante principal, el barrio, se hizo presente desde el prin-
cipio hasta el fin, gracias a las sugerencias de colaborado-
res cercanos como Curet^{55/}.

Es así como ya formado el gran negocio de la salsa, em-
piezan a aparecer las siempre inevitables deformaciones, -- cuando el objetivo final es únicamente la obtención de jugo

sas utilidades. Serían dos básicamente las decisiones empresariales tergiversadoras del carácter contemporáneo popular, urbano-caribeño y latinoamericano en general de la salsa: La moda matancerizante y la grabación de los discos -- crossover para proyectar a esta música como el nuevo producto del pop internacional, ambos paridos dentro del boom que la difundió a gran escala y cuya particularidad central, como todas las fiebres musicales, fue su insaciable sed de ventas.

La primera desviación surge debido a los problemas -- inherentes a toda industria bien establecida, necesitada incesantemente de materias primas para dar satisfacción en este caso, a la euforia desatada por la salsa. La mina de oro -- se había encontrado y no la dejarían hasta agotarla; por -- eso es tan importante la moda en una sociedad de consumo. -- Pero en esos momentos, el ambiente musical neoyorkino no -- contaba con las suficientes fuerzas para saciar a todo el -- enorme mercado creado por el boom. Era obligatorio vender cada día más, y claro, empezaron a escasear las novedades; canciones, arreglos, y composiciones frescas. La oferta -- real había sido rebasada; faltaban músicos, orquestas, arreglistas, cantantes, compositores; pero los mercaderes de la expresión no se podían dar el lujo de abandonar, limitar o

dosificar una manifestación tan lucrativa. La solución a este escollo fue la más fácil, la más cómoda que se pueda imaginar: Acudir a todo el viejo repertorio de los 40 y 50, que desde la despistada concepción musical de estos sujetos del capital, tenía las mismas características de la salsa y ofrecía de pilón, la facilidad de comercializarlo sin el temor de una muy probable reclamación de los derechos de autor, recluidos junto con Cuba en el aislamiento^{56/}.

La así llamada matancerización, vino entonces a usurpar el lugar de la auténtica salsa y con ello le dió nueva vigencia a una música hecha en aquella época de parranda interminable. Los valores, los predios, el arrabal, los sentimientos transmitidos por la salsa fueron desplazados, y así, una vez más, la expresión del barrio urbano fue marginada.

Con esto tampoco se pretende negar el carácter popular de la música cubana de esos años, imposible, no se podría a pesar de haber sido desvirtuada también paulatinamente a partir de su vinculación con la cultura de masas, la salsa misma tiene fuertes raíces cubanas, pero ella importa en estos momentos por ser la voz actual de un numeroso sector del pueblo latinoamericano, deseoso o con el sueño de -

sacudirse todas sus miserias, y eso es de vital trascendencia porque contiene embrionariamente, el proyecto de una sociedad más justa, más humana, en la cual se deben empeñar - absolutamente todos los esfuerzos de la humanidad y su ciencia contemporánea.

La música cubana de antes de los 60 como el mambo, el cha-cha-cha o cualquier otro género, tienen una estirpe inquestionablemente popular por su sabor, por sus giros en el canto, por sus personajes y por el temperamento alegre propio de los habitantes de la isla; pero en la música comercializada de entonces ya se había perdido mucho del sentir del pueblo sobre la situación vivida.

Aunado a lo anterior, se debe reconocer que aunque esta música haya sido una expresión completa, ya han pasado - algunos años, y la salsa está adaptada a las nuevas circunstancias, sobre todo urbanas, y a sus múltiples problemas, a los que se intenta dar respuesta; entre los más graves, el desarraigo y la marginación. Este último en realidad no es nada nuevo, pero hay que insistir en él porque no sólo es - una palabra largamente repetida. Esa es la valía, necesitamos un instrumento acorde con esta realidad y no con la de antes; los tiempos corren, las condiciones cambian y defini

tivamente la Blusa Azul de Isabelita Serpa en los 50, es -- muy diferente al Pedro Navaja de Rubén Blades de finales de los 70.

Ahora bien, la música afroantillana de todos los tiempos es indispensable, porque conlleva un estilo de vida, -- una forma de afrontar la existencia. A muchos aquí en América Latina nos gusta la rumba y así se nos debe aceptar. Por eso es imposible olvidar a Arsenio Rodríguez, a los Peregrino, al Son Clave de Oro, a Pérez Prado, a Jorrín, a -- Mariano Mercerón, a Rafael Hernández y muchas otras glorias pasadas.

Por otro lado, en relación a los crossover editados -- por la Fania, son otros genuinos productos de interés capitalista, escamoteadores, para seguir con la tradición, de -- la irreverencia y "mala educación" de donde provenía la sal sa.

La perspectiva de estos discos respondía a la enorme -- ambición de los comerciantes por expandir sus beneficios -- económicos a través de la captación de nuevos públicos; el americano en primer lugar y después del europeo. Para lo-- grarlo, se busca el matrimonio de los géneros musicales de

éxito del momento como la música latina, el soul y el rock, y así nace el primer disco titulado "Latin, Soul, Rock" de 1973.

Como bien se podrá inferir, este intento, experimento - o como se llame, borró del mapa a la esencia cultural y social de la salsa, al tratar de mezclarla con otras modalidades culturales sin ton ni son. Precisamente a este mecanismo se refiere la definición de un crossover, a la combinación forzada entre uno y otro estilo, no porque la composición así lo exija, sino porque se busca la conquista de --- audiencias que gustan de uno y otro estilo por separado; de ahí que el término sea comercial y no musical.

El colmo de este revoltijo fue el de obligar a la Estrellas de Fania, encargadas de grabar el disco, a incursionar en una música indefinida que no era rock, ni tampoco soul, pero de haberlo sido verdaderamente, la experiencia de todos modos hubiera sido decepcionante, porque la Fania All Stars, fue la orquesta de salsa por excelencia, y en otras modalidades, es necesario subrayarlo, siempre sería segundona^{57/}.

Aquí es donde se debe reafirmar el valor de nuestra --

cultura en general; para el caso específico de la música -- afroantillana, sus artistas no tienen porque causar lástimas en estériles intentos de imitar a manifestaciones musicales de otras latitudes; son culturas diferentes, derivadas de situaciones también diferentes, pero nunca superiores; si aceptamos lo contrario, nos creamos complejos y fácilmente nos dejaremos dominar porque nuestra condición de inferioridad así lo exige. Pero no, nuestra música, la salsa o cualquier otra del continente vale y es tan buena o me mejor que cualquiera. Por si fuera poco, lo más importante y evidente de esa cualidad, es que ahí sí somos los primeros.

La Fania sin embargo, no desistiría en sus maquillajes a la música afrolatinocaribeña para lograr llevarla al plano internacional. Esta vez lo haría con el apoyo de la Columbia Broadcasting System (CBS), con quien había firmado un convenio en donde se comprometía a la división fonográfica de esa empresa (Columbia Records), a producir y distribuir sus discos a nivel mundial.

De esa manera, el primero de los discos resultantes de esa asociación fue "Delicate and Jumpy" (Delicado y Saltarín) de 1976, título correctamente calificado de afeminado por el autor del libro de la salsa. Después vino "Rhythm -

Machine" (La Máquina del Ritmo) grabado al año siguiente, y por último el disco Spanish Fever de 1978, fuertemente influenciado por el furor de la música disco despertado gracias a la exhibición de la película "Saturday Night Fever". Los resultados fueron tres tremendos y sonados fracasos. No podía ser de otra forma, la música latina sólo gustaba si era efectivamente latina, no se podía aceptar el desarraigo difundido en esos tres discos donde además de la mediocridad, se trataba de hacer una música más americana. Las bajas ventas no se hicieron esperar ante lo que los públicos latinos consideraban una traición; sin olvidar la enorme indiferencia de la audiencia norteamericana y muchos más de la europea, a las cuales supuestamente iba a conquistar la nueva línea dictada por la Fania^{58/}.

Otros detalles donde también se nos muestra la malformación de la salsa llevaba a cabo por su industrialización, es en la utilización de portadas con negritos felices de la vida, para presentar discos cuyo contenido es muchas veces lo contrario^{59/}, y en la desaparición del bolero en beneficio de la guaracha, como género preferido del canto amoroso, porque según el criterio extraviado de los productores, la característica festiva de la guaracha la hace más asequible y popular. Con esto se eliminaba a una forma hecha espe---

cialmente para cantarle al amor en sus diversos tipos^{60/}.

Respecto a ésta última temática, es importante decir - que también de alguna forma ella nos revaloriza. Sus personajes son los diferentes hombres y mujeres latinoamericanos, ya sea morenos, negros, mulatas, etc., quienes representan nuestra capacidad de amar y gustar, aunque no seamos blanquitos de ojos claros y todo lo demás.

Ese mismo canto amoroso, por otra parte, está en gran medida cargado de realidad; existen claro los besos y las caricias, pero nunca desaparecen los agudos problemas y conflictos de la sociedad actual, a menos que ese mismo contenido esté sujeto a las directrices mercantiles, como suele suceder muy frecuentemente con las llamadas baladas impulsadas en nuestro país por Televisa y toda la serie de festivales de la canción, en donde el amor olvida o resuelve mágicamente todas las dificultades de la vida.

Como se verá, no pocas trampas se han impuesto a la comercialización de la salsa, pero pese a ellas, esa mani-festación popular pudo salvar los escollos y al final del boom, quedar enormemente fortalecida. En efecto, la expresión salsosa comenzó una etapa brillante, los años no ha---

bían transcurrido en balde para ella, sus niveles de elaboración empezaron a ser sorprendentes, sobre todo en lo relativo a las letras de las canciones. Por fin se tenía una visión clara y premeditada de la salsa y sus implicaciones: - Una creación del pueblo, específicamente del barrio urbano, a donde debería llegar de nuevo sin concesiones de ninguna especie, en un acto profundo de defensa de la identidad, de reconocimiento de nuestro ser y de impugnación-exhibición - de un sistema que quiere engatuzarnos al imponernos sus --- ideas -como lo ha intentado con algún éxito desde hace tiempo- para sacar provecho de esa situación. En verdad, pocos productos culturales populares han llegado a tener la coherencia de asumirse como tales, la conciencia penetrante de la realidad que los rodea, su posición dentro de ese mismo contexto y el papel que les corresponde derivados de unos - objetivos o unos proyectos auténticos del interés popular, como las nuevas tendencias salsosas.

Estas modalidades no se dieron de repente, encuentran sus antecedentes en el trabajo vanguardístico de Eddie Palmieri de principios de los 70, y en la búsqueda continua -- de Willie Colón de nuevas alternativas para la salsa, otro de los vanguardistas inconformes con la utilización de los mismos ingredientes de siempre; sin olvidar por supuesto el

estilo y el sentido de las letras aportadas por el Merengue.

Fue Willie Colón quien después de muchos intentos, por fin pudo cuajar uno que sería el inicio de una nueva corriente dentro de la salsa, no ya como destellos aislados o excepcionales -recuérdese que Palmieri ha sido uno de los grandes marginados de la difusión de masas-. La tentativa en cuestión, es el disco de 1977 titulado "Metiendo Mano", donde se lanzaba en plan grande al cantante compositor Rubén Blades, uno de los líderes fundamentales y determinantes de este período, el cual había pasado varios años ignorado en el mundo de la música latina de Nueva York, con una que otra composición suya o un apoyo en los coros de algunas grabaciones editadas por la Fania.

En este disco de aquella importantísima pareja formada por Willie Colón y Rubén Blades, se afianzaba el sonido característico de los trombones de la música de Willie, y se lanzaba una salsa eminentemente social, en no pocos grados política, como la que hace Blades entre otras temáticas. Y aquí es necesario observar como fue precisamente esta modalidad la que tuvo éxito y no otra, aceptación bastante lógica porque el grueso de la población siente en carne propia las vicisitudes de la dinámica social y su orientación mar-

cada por las decisiones de la política. En realidad Rubén sólo expresaba otro aspecto más de la vida del pueblo, descartado sistemáticamente de los circuitos de la cultura y - la comunicación masiva, pero sin prescindir de los otros -- dos elementos básicos; el amor y la guataca.

Dos años más tarde, esa misma tendencia logra consagrarse definitivamente con la publicación del nuevo disco - del dúo Colón-Blades, "Siembra", una producción, sin exagerar, histórica, memorable, por ser la más vendida de todas las hechas hasta el momento de la música caribeña, y porque Rubén Blades logra alcanzar la cúspide de la visión del papel auténtico de un artista popular, el que no sólo expone problemas o le da la palabra al pueblo a través de su cantar, sino que trabaja soluciones, propone alternativas reales, concretas a esos mismos problemas; en suma, empieza a construir en sus canciones, un genuino proyecto de emancipación y transformación de la sociedad latinoamericana en general, que es en esencia el deseo más o menos latente, más o menos reflexionado o más o menos conocido de los sectores populares del continente, el cual Rubén Blades logra integrar y explicitar. En ese sentido, la denominación de esta variante como salsa conciente, viene a resaltar las cualidades evidentes de este "nuevo" aire de la salsa. La composi

ción "Plástico" del mismo Blades, es una muestra de ello:

Ella era una chica plástica, de esas que veo por ahí;
de esas que cuando se agitan, sudan Channel Number

(Three.

Que sueñan casarse con un doctor, pues él puede

(mantenerlas mejor,

no le hablan a nadie, si no es su igual, a menos que

(sea Fulano de tal.

Son lindas, esbeltas, de buen vestir,

de mirada esquivia y falso reir.

El era un muchacho plástico, de esos que veo por ahí;
con la peinilla en la mano y cara de yo no fui.

De los que por tema de conversación discuten qué marca

(de carro es mejor,

de los que pretenden el no comer por las apariencias

(que hay que tener,

pa'andar elegantes y así poder una chica plástica

(recoger.

Era una pareja plástica, de esas que veo por ahí;

él pensando siempre en dinero, ella en la moda en

(París.

Aparentando lo que no son, viviendo en un mundo de

(pura ilusión,

diciendo a su hijo de 5 años, no juegos con niños de

(color extraño,

ahogados en deudas para mantener su status social, en

(boda o coctel.

Era una ciudad de plástico, de esas que no quiero ver;

de edificios cancerosos y un corazón de oropel.

Donde en vez de un sol amanece un dólar, donde nadie

(ríe, donde nadie llora,

con gente de rosotros de polyéster, que oyen sin oír y
(miran sin ver,
gente que vendió por comodidad su razón de ser y su
(libertad.

Oye latino, oye hermano, oye amigo, nunca vendas tu
(destino por el oro y la comodidad;
aprende, pues nos falta andar bastante, mira siempre
(hacia adelante

para juntos acabar
con la ignorancia que nos trae sugestionados, con
(modelos importados que no son la solución.

No te dejes confundir, busca el fondo y su razón,
recuerda, se ven las caras pero nunca el corazón.

(Montuno)

¡Se ven las caras, se ven las caras pero nunca el
(corazón!

En ese momento, "El cantante hace alusión a los otros latinoamericanos, a la gente de carne y hueso que no se ven dió. El coro tan sólo repite la primera parte de la frase, se ven las caras, se ven las caras..., mientras Rubén va -- llamando a la unidad, a esa raza unida como Bolívar soñó, - para terminar luego en una suerte de reunión... de toda la América Latina: Panamá,/presente,/ Puerto Rico,/presente,/ Venezuela,/presente,/ Cuba,/presente,/ República Dominicana, /presente...;^{61/} y así hasta el final cuando a punto de -- terminar la grabación, en los niveles más bajos del volumen, se escucha: Nicaragua sin Somoza,/presente.

Antes de continuar, es pertinente una precisión: Es cierto que muy probablemente Rubén Blades haya podido lograr productos como Plástico, gracias a sus estudios de licenciatura en derecho en su natal Panamá, con lo cual se podría contradecir el caracter netamente popular del trabajo de Blades, pero este hecho no le quita ningún mérito, porque no cualquier licenciado en Derecho puede desenvolverse como lo hace él en el mundo de la salsa, ni cualquiera puede cantar para un público conocedor de los auténticos valores y elementos de la expresión salsosa, sólo alguien que lo haya conocido y vivido muy de cerca, y es éste precisamente el caso de Rubén, quien ahora aporta sus conocimientos al servicio de esa manifestación popular.

En 1981 Colón y Blades vuelven a hacer de las suyas, esta vez con la grabación de su disco "Willie Colón/Rubén Blades, Canciones del Solar de los Aburridos". En esta nueva producción, es de hacerse notar, pero de veras hacer resaltar, la canción de Blades titulada "Tiburón", porque ahí de plano denuncia, sabrosa y salsosamente, la actividad intervencionista de Estados Unidos en América Latina, aunque no lo hace directamente, recurre, como todos los compositores populares sabedores del estrecho margen de la libertad de expresión, al doble sentido; sin embargo, para todos es

evidente quién es el tiburón, al cual, si lo vemos venir, - se nos incita en dicha canción, a darle duro sin vacilación.

En una opinión muy personal, esta composición de Blades es un ejemplo de verdadero arte, como una reelaboración grata, superior de la realidad. Tal vez si Blades acude literalmente a decir el nombre de los Estados Unidos y a decir también de esa manera las acciones de su intervencionismo, caería en el panfleto, en la propaganda, en el esquematismo que empobrece la expresión y la induce a perder su sentido Jespués de tanta repetición; en las afirmaciones -- convertidas en leyes porque sí, cuando se olvida que son reflexiones originadas en la enorme necesidad de cambio, como sucede frecuentemente con muchas consignas de la izquierda cuya validez es ahora formal, a pesar de ser correctas en el fondo. En cambio, identificar la personalidad del Tio Sam con un Tiburón, ofrece connotaciones más claras, más -- comprensibles e infinitamente más efectivas, sobre las actitudes y aptitudes voraces de ese país del norte. Además, - como ya se dijo, la calidad musical y literaria de la letra de esa composición, evade la a veces cansadísima, tediosa seriedad de los discursos políticos, con lo que se logra una descripción certera de la realidad continental, pero a la vez con un atractivo, con un encanto, enormemente -

placentero.

Dados los primeros pasos y ya cuando esta onda concien-
tizante alcanza su apogeo, muchos músicos y compositores em-
piezan a alimentarla. El mismo Curet Alonso, pudo al fin -
sacar públicamente muchas de sus composiciones de corte so-
cial desplazadas por la industria en años anteriores. Men-
ción especial merece también el músico, compositor y cantan-
te dominicano Cuco Valoy, cuyas letras, enmarcadas con el -
mismo sabor de siempre de la música caribe, se han caracte-
rizado desde siempre por tocar álgidos conflictos de la so-
ciedad. Precisamente una canción de él llamada "Himno a la
Reconstrucción", transmitida más o menos regularmente -aun-
que cortada- en los meses de agosto a octubre de 1985 por -
la frecuencia de la Tropi Q, hace referencia a este tipo de
problemas.

A últimas fechas esta tendencia no ha disminuido. Sus
máximos exponentes, obviamente Willie Colón y Rubén Blades,
han tratado cada quien por su lado, de hacerla mejor artís-
tica y socialmente conforme pasa el tiempo. Este último --
sin pasar por alto lo que para muchos es su obra más logra-
da, "Maestra Vida", primera y segunda partes, pero cuyo co-
mentario exigiría con toda justicia un espacio más amplio-

ha sacado entre sus últimos discos un verdadero documento de las peripecias del continente para salvar el sueño de una tierra próspera y pacífica, que por desgracia está a punto de disolverse. El disco en cuestión es "Buscando América" -1983-, reflejo de la búsqueda desesperada de ese ideal, de ese nuevo comenzar, de esa nueva tierra sin problemas, antes de que perdamos la oportunidad, como lo parece sugerir el mismo Blades en una conferencia de prensa organizada cuando visitó nuestra ciudad para promover ese programa y hacer algunas cuantas presentaciones junto a su grupo "Seis del Solar" en mayo de 1984^{62/}.

Willie Colón tampoco se quedó atrás; su disco "Criollo" -1984-, es una muestra del afianzamiento de la salsa consciente o en conciencia; ahí se incluyen canciones como "El General", por momentos medio humorística, pero impugnadora de la ferocidad y la nociva presencia de los regímenes militares para los más altos valores humanos, como los que han existido y todavía existen en nuestro continente. También en ese mismo disco se debe catalogar la canción "La Era Nuclear", donde Colón se sale del exclusivo ámbito latinoamericano y llama la atención sobre un inmenso peligro que amenaza al mundo.

Por otra parte, para valorar en su justa medida este tipo de composiciones, Willie en este disco de "Criollo", no se puede dar el lujo de omitir el clásico temperamento amoroso y festivo de los latinos, por el contrario, siempre debe de tenerlo presente si de veras es un artista popular: Su "Copacabana, Ipanema, Leblón", una especie de saludo -- exaltación a la hermana República del Brasil, así como "Noche Criolla" del lado de la diversión, y la canción "Me das Motivo" en el aspecto amoroso, son buenos ejemplos.

No con ésto se pretende asegurar que han desaparecido por completo todos los engaños y conveniencias de la comercialización de la salsa, porque mientras el capitalismo -- exista, esos intereses y esos ardides permanecerán. Simplemente se debe observar la avanzada actitud de artistas populares, concientes de una desafortunada realidad de la cual no se pueden sustraer; de su urgente e indispensable transformación y de su específico papel como promotores de ese cambio.

En ese sentido, la actividad de todos esos músicos y cantantes es totalmente premeditada, saben lo que quieren y lo que hacen, aunque algunos como Colón, Blades, Cuco Valoy y otros, utilicen contradictoriamente, los mismos conductos

de la comunicación masiva de la sociedad mercantil.

Al respecto, Willie, en una entrevista realizada aquí en la ciudad de México, donde se presentó con su orquesta - en septiembre de 1984, afirma tener conocimiento de las ambiciones puramente económicas de Televisa, razones que la llevaron a presentar a Rubén Blades porque tiene un apoyo - tremendo del público, pero en su opinión, "un mensaje social dentro de un vehículo popular como la salsa, tiene la ventaja, el poder de entrar, de hacer otro tipo de comentarios y de observaciones sociales, aunque utilice medios como Televisa, que busca conservar el sistema imperante", máxime cuando se sabe que ese consorcio televisivo tiene una gran influencia en los auditorios hispanos de Estados Unidos y el Caribe, diferente de una muy posiblemente localista presentación en Puerto Rico, como lo parece sugerir Colón^{63/}.

Así, la salsa nos viene en grandes cantidades a través de los mismos formatos y transportes culturales de la dominación. Su canalización y mercantilización por los medios, su industrialización disquera, etc., despierta, es cierto, desconfianza; pero detrás de esa publicidad, de ese enorme mecanismo de manipulación, está una auténtica expresión po-

pular latinoamericana que bien puede ser nuestra aliada en los esfuerzos de la región entera por alcanzar la emancipación. Además, por si fuera poco, esa misma expresión nos pone a bailar.

No se niega que la tendencia hegemónica de la clase en el poder, subordine a su proyecto de dominación las restantes manifestaciones de los diversos grupos y clases sociales por medio de la acción del aparato de la comunicación de masas, sólo se hace patente la reducida o deformada presencia de esas otras manifestaciones subalternas, capaces tal vez, de esquivar todas las artimañas de la ideología oficial y producir efectos ¿concientizadores? todavía desconocidos en los receptores, pero que de todos modos es preciso y utilísimo retomar e integrar en un proyecto de difusión más amplio para construir una sociedad digna del ser humano. Entendámoslo, la salsa en sí misma, fuera del nombre o cualquier otro artificio publicitario, no es nuestra enemiga.

NOTAS Y CITAS

- 1/ Argeliers León, Del Canto y el Tiempo. Ed. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1984, p.244.
- 2/ Luis Ramiro Beltrán y Elizabeth Fox de Cardona, Comunicación Dominada. Estados Unidos en los Medios de América Latina. Ed. Nueva Imagen, México 1980, p. 20.
- 3/ Y. Eudes, La Colonización de las Conciencias, Las Centrales USA de Exportación Cultural, Ed. Gustavo Gili, - Barcelona, España 1984, p. 17.
- 4/ Luis Ramiro Beltrán y Elizabeth Fox de Cardona, Op.cit pp. 21, 30-31.
- 5/ Ibid., p. 43.
- 6/ Ibid., p. 81.
- 7/ Ibid., pp. 104-105. Para mayor información sobre los contenidos de la comunicación Transnacional, consultar el mismo libro en el capítulo IV -"El contenido de los programas de T.V. Otro Instrumento de Dominación" pp. 79-111- y el libro de Y. Eudes, Op.cit, en el capítulo 6, "La intervención directa II. La evolución de las tácticas en el punto IV. "El debate sobre la forma de los productos V. La atribución VI. Hacia la fusión -- VII. El consenso restaurado", pp. 128-142; y el capítulo 10. "El contenido de los mensajes, pp. 207-233.

- 8/ Luis Ramiro Beltrán y Elizabeth Fox de Cardona, Op cit.
p. 91.
- 9/ Jean Baudrillard, Crítica de la Economía política del -
Signo, Ed. Siglo XXI, México 1982, p.51.
- 10/ Umberto Valverde, Celia Cruz, Reina Rumba. Ed. La Oveja
Negra, Bogotá Colombia 1981, p. 76.
- 11/ Ibid., p. 77.
- 12/ César Miguel Rondon, El libro de la salsa, Crónica de -
la Música del Caribe Urbano, Ed. Arte, Caracas, Venezuela
la 1980, p. 208.
- 13/ Ibid., p. 207.
- 14/ Ibid., p. 207.
- 15/ Umberto Valverde, Op cit., p. 78.
- 16/ Ibid., p. 79.
- 17/ César Miguel Rondon, Op cit. p. 140.
- 18/ Ibid., p. 257.
- 19/ Ibid., pp. 255-261.
- 20/ AFP, Criticaron en La Habana a Oscar D'León por Decla-
rarse Anticomunista, Periódico El Heraldó, México, D.F.
12 de octubre de 1984, p.
- 21/ Manuel González Bello, A su manera, Oscar D'León, Toma-
do de la revista cubana Bohemia. Periódico Tribuna, La
Habana, Cuba, octubre de 1984, Sección de Ésto y lo ---
otro por Gabriel.

- 22/ Luis Gastélum y Ernesto Márquez, Oscar D'León: nasca el niño, Revista Tiempo Libre 253, México, D.F., del 15 - de septiembre al 21 de marzo de 1985, p. 7.
- 23/ Rosendo Ruíz Quevedo, La Salsa, el Boumerang que nos Regresa, La Habana, Cuba 1982, Mimeografiado, p. 9.
- 24/ Ibid.
- 25/ Y. Eudes, Op cit., p. 232.
- 26/ César Miguel Rondon, Op cit., pp. 19-20 y Rosendo Ruíz Quevedo, Op cit., p. 9.
- 27/ César Miguel Rondon, Op cit., pp. 20, 45.
- 28/ Ibid., p. 140.
- 29/ Ibid., p. 50.
- 30/ Ibid., p. 81.
- 31/ Ibid., pp. 49, 59.
- 32/ Ibid., p. 49.
- 33/ Ibid., p. 111.
- 34/ Ibid., p. 123.
- 35/ Ibid., pp. 25, 84.
- 36/ Ibid., p. 85.
- 37/ Ibid., p. 86.
- 38/ Ibid., p. 163.
- 39/ Ibid., p. 224.
- 40/ Ibid., p. 289.
- 41/ Ibid., pp. 290-291.

- 42/ Ibid., pp. 279-280.
- 43/ Ibid., p. 211.
- 44/ Umberto Valverde, Op cit., p. 43.
- 45/ Daniel Santos, el Descubridor de la Sonora Matancera, -
sin autor, Cancionero de la Sonora Matancera, sin fecha,
p. 102.
- 46/ Umberto Valverde, Op cit., pp. 23-27.
- 47/ Ibid., p. 79.
- 48/ César Miguel Rondon, Op cit., p. 257.
- 49/ Ibid., p. 165.
- 50/ Ibid., pp. 69-70.
- 51/ Ibid., p. 33.
- 52/ Ibid., p. 51.
- 53/ Ibid., p. 49.
- 54/ Rosendo Ruiz Quevedo, Op cit., p. 7.
- 55/ César Miguel Rondon, Op cit., pp. 63-64.
- 56/ Ibid., p. 34.
- 57/ Ibid., p. 99.
- 58/ Ibid., pp 102-105.
- 59/ Ibid., p. 261.
- 60/ Ibid., p. 212.
- 61/ Ibid., p. 314. Todo lo referente a los discos "Metiendo
Mano" y "Siembra" fue extraido de este mismo libro, p.
307.
- 62/ Miguel Angel Pineda, Mi mayor logro, haber acabado con

el estereotipo del músico de salsa ignorante, Rueda de Prensa de Rubén Blades, Periódico El Día, México, D.F. jueves 10 de mayo de 1984, p. 22.

63/ Pablo Espinosa, Soy el representante de una masa progresista: Willie Colón, me gusta mantener una posición neutral. Entrevista a Willie Colón, Periódico La Jornada, - México, D.F., a 28 de septiembre de 1984, p. 24.

**SEGUNDA PARTE: Análisis de las Letras de las Canciones
de la Música Afroantillana.**

1.- NOTAS INTRODUCTORIAS.

1.1.- Definición de conceptos y de la perspectiva teórica-hipotética utilizada.

En esta parte se pretende realizar el análisis propiamente comunicativo; objetivo perseguido y justificación de cualquier investigación iniciada dentro del marco de la carrera de comunicación, como quiera que sea la denominación en las diferentes escuelas, facultades y universidades; sobre todo, creo, en un trabajo con tintes de final o último.

Se dice que es un análisis comunicativo, porque nos --desenvolveremos casi exclusivamente en esta dimensión, para lo cual, de entrada, se debe definir entonces a la comunicación para entender y explicitar mejor las intenciones de este apartado.

Entendemos por comunicación al intercambio o la interacción a través de la información que se establece entre dos actores. Dicho de otra manera, se le entiende como la interactuación de los agentes por medio de formas expresivas a las cuales se les adhiere unas representaciones que son las portadoras del sentido o del significado en la in-

teracción.

Esta concepción de la comunicación está basada en las delimitaciones que sobre el concepto se hacen en el libro de "Teoría de la Comunicación" de Manuel Martín Serrano y otros^{1/}, pero con algunas pequeñísimas variaciones, la más importante de todas es la introducción, en la definición anterior, de la categoría forma en lugar de la información, - extraída fundamentalmente de los aportes del formalista ruso Vladimir Propp en su trabajo morfología del cuento^{2/} y - del estructuralismo en general con el cual a final de cuentas quedaría vinculada^{3/}. Por su parte, los conceptos de información y de expresión fueron derivados de las consideraciones del mismo libro referido de teoría de la comunicación.

Por forma se entiende al igual que Propp, la estructura profunda que organiza una narración a través de las relaciones que se establecen entre sus partes constitutivas y de éstas con el conjunto en general. La particularidad de esta forma, aparte de su organización, es la de su permanencia o constante estabilidad a pesar de todos los posibles cambios y variaciones que se le podrían atribuir al relato en cuestión. De hecho, la permanencia o perdurabilidad de

una estructura o de una forma es un descubrimiento validado y comprobado por el estructuralismo como nos lo demuestra - la citada morfología de Propp y algunos escritos de Lévi---Strauss en su Antropología Estructural^{4/}. También es evidente en el análisis de Umberto Eco sobre la obra de Fleming acerca de James Bond^{5/}, etc.

La razón de la sorprendente perdurabilidad de la forma la podemos encontrar, en mi opinión, en la consideración -- cuidadosa del concepto de información. La forma remite a -- una organización interna, a un orden, y eso es precisamente la información; un ordenamiento, específicamente, en la -- transmisión de señales; "informar, dice José Luis Piñuel -- Raigada, es sinónimo de introducir un orden en el flujo de señales" ^{6/}. Esta armonía, digámosle de esa manera, introducida por la información, es de vital importancia en la -- efectividad de la comunicación, en su realización, porque -- sin esa organización o regulación, prácticamente sería impo -- sible poder comunicarnos o si se prefiere, se dificultaría al máximo la posibilidad de iniciar un intercambio informativo, y es que esa interacción es posible gracias a la capa -- cidad del actor comunicativo, emisor o ego como le llama -- Martín Serrano, de efectuar una sucesión u ordenamiento de señales factible o posible para el otro actor comunicativo,

receptor o alter^{7/}.

Es decir, cuando ego requiere comunicativamente a alter, éste sólo puede entrar en contacto o en interacción comunicativa, si capta las señales de ego y las puede distinguir del cúmulo de mensajes que le llegan en ese instante, de otra manera no hay nada a lo cual podamos atribuir el nombre de comunicación.

Pero ¿Cómo captar y distinguir precisamente esas señales enviadas por ego? O en términos inversos ¿Cómo es posible llamar la atención de alter para iniciar un intercambio informativo? Justamente a través del orden establecido por la información, si no, todo desembocaría en una rotunda, absoluta y soberana desorganización, con el consecuente desquebrajamiento de la comunicación. Pongamos por caso que nos quisiéramos comunicar con fulanita o fulanito alter, pero no tenemos a nuestra disposición la información o código ordenador de nuestras señales, por lo que tenemos entonces una multitud de señales cuantificables al infinito: Podemos seleccionar cualquiera de ellas para llamar la atención de quien nosotros queremos sea nuestro interlocutor; podemos ensayar por ejemplo -para escoger sólo aquellas señales más ordinarias o conocidas por nosotros- el trino de una --

avecilla, pero de esa manera alter no sabrá nuestra intención de comunicarnos con él y seguirá como si nada; claro, en el supuesto de que sólo se puede interactuar comunicativamente con él, a través de una información o de un código que convengamos sea el español. A continuación se podría intentar un volumen más alto de emisiones u otra frecuencia de señales, en vista de la pomposa indiferencia del sujeto a quien le queremos hablar; así, sucesivamente podríamos mu jir, ladrar o rugir y hasta tal vez imitaríamos la explosión de una bomba ante la falta de respuesta de alter, en el que seguramente despertaríamos las sospechas, la desconfianza o la alarma, pero nunca la idea de nuestra intención por comunicarnos, porque las señales utilizadas no estaban ni en el nivel, ni en la frecuencia, ni en la posición o co locación, en el orden para acabar pronto, exclusiva y específicamente diferenciables para alter, de cualquier otro -- grupo de señales recibidas en ese o en otro momento y que le hayan hecho comprender -- "porque la captación de señales por alter está definida como la actividad orientada a manejar perceptos"^{B/}-, pongamos el caso, que nuestra única --- pretensión era que nos dijera la hora.

Este es un ejemplo completamente absurdo, pero válido, creo, para aclarar la importancia de la información que no

es pirria o accesoria, sin ella, ya se dijo, no sería posible la comunicación, y la libertad absoluta de cada uno de los actores comunicativos en la manera de seleccionar y ordenar las señales, acarrearía la total desorganización de la vida, lo cual probablemente conduciría a la extinción de la especie humana, porque el ser humano sólo puede vivir en sociedad y ésta sólo es posible con la comunicación.

La comunicación no es entonces un simple juego: La necesitamos, y es por ello que apelamos a las formas expresivas, no reducibles únicamente al código lingüístico -la lengua-, sino también a la estructura de relaciones, posiciones y funciones de personajes o de la red de relaciones personales y sociales que abarcan a nuestra existencia y se manifiestan en la interacción comunicativa, como sucede en -- las letras de las canciones de la música afroantillana. -- Apelamos a esas formas porque nos organizan, nos regulan, - meten orden en la selección y combinación de los datos de - nuestros mensajes, impiden la desorganización de la vida y aseguran la comunicación; ellas reducen la imprevisibilidad de los mensajes, aumentan la redundancia -de ahí su perdurabilidad- para evitar al máximo la confusión de alter a la - hora de recibir las señales.

Este es el aporte del estructuralismo, el descubrimiento de estructuras profundas de la realidad que organizan -- nuestra vida y en el plano de la comunicación la hacen posible^{9/}.

Ahora bien, como se puede observar, en estas explicaciones se establece un paralelismo entre los conceptos de - forma e información, en el cual se podría disentir, pero no, no hay ninguna arbitrariedad en esta implicación, porque como lo hace notar José Luis Piñuel Raigada en su escrito sobre el concepto de información en teoría de la comunicación, el orden referido por esta categoría está inserto en los -- conceptos de varios especialistas en ciencias humanas, entre otros en el concepto de código -forma, estructura, ---- "utilizado por los antropólogos, juristas, lingüistas, --- etc.^{10/}.

La adhesión al concepto forma del adjetivo expresiva, es sólo para remarcar su función comunicativa y diferenciar la de cualquier otra -la forma estructural de los cuentos - (Propp), las estructuras de los mitos (Lévi-Strauss). Su - labor consiste en hacer relevante un producto de la realidad en general con vistas a la interacción comunicativa, es decir, con la intención primaria de comunicarnos, para lo --- cual y sólo por ello, necesitamos hacer relevante algo, pa-

ra que nuestro interlocutor pueda captar el mensaje y sepa nuestro deseo de entrar o de seguir en contacto con él.

Aquí entra la segunda parte de nuestra definición de - comunicación, porque también se necesita de la capacidad -- del ser vivo para captar señales, para distinguir una relevancia, para diferenciarla de otra e identificarla, en suma para llevar a cabo un trabajo perceptivo^{11/} y conducir ahora sí, a la realización de la comunicación, que de lo contrario también se rompería.

El trabajo expresivo y el trabajo perceptivo están relacionados con las representaciones o la capacidad de los - actores para asociar a las expresiones y a las percepciones de esas expresiones -perceptos-, el objeto, hecho, ser o situación a la que hacen referencia o designan específicamente esas expresiones y los perceptos. En otras palabras, -- las representaciones son las que coordinan la relación o la asociación entre el objeto de referencia y las expresiones y los perceptos, o para no andar con tanta complicación, -- son los que ponen las imágenes en nuestra mente de aquello de lo cual se habla, evocado a partir de las palabras emitidas y percibidas^{12/}.

La especial forma de representarnos algo es lo que determina en un momento dado el sentido específico de la comunicación; es lo que propiamente nos comunica algo, pero además lo hace de un cierto modo, porque la representación nos entrega el objeto de referencia de la comunicación ya evaluado, y de esa manera nos dice entonces como debemos valorar aquello acerca de lo cual se comunica.

En consecuencia, definida la comunicación como un intercambio o interactuación a partir de formas expresivas, y a las cuales se les asocia determinadas representaciones -- contenido-, expuestas o fijadas como las que propiamente nos comunican algo; se parte de la idea de que en las letras de las canciones de la música afroantillana hay determinadas formas expresivas apropiadas, expropiadas o utilizadas por el sistema social, para montar sobre ellas ciertos significados, contenidos o representaciones, y comunicar -- precisamente aquello que se quiere o conviene; y es que las representaciones, como nos dice Manuel Martín Serrano, están interferidas por el sistema social, porque ellas transportan valores derivados de una particular situación personal, profesional o social, que implica determinadas expectativas e intereses desde los cuales valoramos, aceptamos o rechazamos^{13/}; y si a ésto le agregamos además el hecho de

que en nuestra sociedad una clase es la que tiene el poder de hacer dominantes sus ideas y por ende sus representaciones y valores, fácilmente nos daremos cuenta que esa intervención sobre las representaciones sería más coherente, probable y factible atribuirla o encontrarla en la actividad de las esferas dominantes.

Vale decir que el orden social no manipula a las formas en el sentido de transformarlas o modificarlas a su antojo, ellas permanecen a pesar de los cambios en la sociedad; más bien las utiliza como son, y las vacía y las llena de contenido -significados, representaciones, etc.-, ahora sí, conforme beneficien o no al sistema. Para la tesis este es el meollo de la manipulación; enclavada en el tipo de representaciones seleccionadas, elaboradas, valoradas o modificadas por la intervención de ciertos agentes sociales como los medios de comunicación masiva, para adaptarlas o introducir las en las formas expresivas, sin las cuales no habría comunicación. Por ello, este momento del trabajo requiere un análisis comunicativo.

1.2.- Procedimiento de análisis.

La manera de llevar a cabo el análisis es la siguiente:

- 1.- Definir o encontrar las formas expresivas y los temas o contenidos de las letras de las canciones de la música afroantillana, en un determinado número de canciones cuya cantidad y justificación se darán más adelante.

- 2.- Observar la manera como se han llenado y vaciado las formas a lo largo de distintos períodos que abarcan las canciones analizadas.

Los períodos considerados son: El de la música popular cubana del siglo XVI, cuando se inicia la colonización española en América hasta antes de 1920, fecha aproximada del inicio de la comercialización de la música afroantillana. El segundo se ubica precisamente entre esta última fecha y 1960, cuando todo el inmenso aparato de difusión y comercialización de esta música se resquebraja, debido a la victoria de la revolución cubana en 1959. Después de estas fechas se abre un paréntesis a lo largo de toda la década de los sesenta, años de incertidumbre y reacomodamiento de la música Caribe en general, la cual se caracterizó más bien por su improductividad y por la carencia de acontecimientos relevantes. La tercera época se extiende a partir de 1970, año del resurgimiento de esa música con el fenómeno conocido como "la salsa", hasta 1980, fecha en donde ter

mina la documentación obtenida.

La división por períodos es importante porque nos permitirá detectar las posibles intervenciones del sistema social sobre el montaje o desmontaje de contenidos de las formas expresivas, al comparar cada uno de los períodos.

3.- Una vez definidos y clasificados los temas que llenan a las formas, la tarea es observar si esos modelos representacionales corresponden a la ideología del grupo social que las ha usurpado y las ha utilizado en el tiempo, o si de alguna manera esos modelos los benefician aunque no sea su pensamiento oficial. La evidencia de la intervención del sistema social se expresará en la continuidad o ruptura de un modelo representacional.

1.3.- Técnica de análisis.

Para definir las formas y los temas de las letras de las canciones se procederá de la siguiente manera: Por cada canción se tratará de obtener los datos por los que se indagará en el siguiente esquema o herramienta, factible de aplicar tanto a una canción entera, como a cada uno de sus párrafos o fragmentos si varían totalmente entre sí:

a) Plano del acontecer - lo que efectivamente sucede o relata la canción.

b) Tema o plano de los principios - Maneras de evaluar o juzgar ese acontecer. Pueden encontrarse temas distintos en una misma canción o en un mismo fragmento.

c) Forma - Para definirla se apela a la posición y a -- los roles de los personajes.

1.3.1. Origen y fundamentos de la técnica de análisis.

El anterior modelo es una elaboración híbrida extraída del instrumental utilizado en la principal obra de Vladimir Propp la morfología del cuento^{14/}, y de algunas ideas de Manuel Martín Serrano en su libro "La producción de comunicación social"^{15/}.

Del concepto de tema de este último autor hemos extraído el plano del acontecer y el plano de los principios.

Manuel Martín Serrano entiende por tema, al conjunto de datos de referencia reunidos en torno a un punto de vista o al objeto de referencia utilizado para introducir unos valo

res. El relato, dice este autor, siempre hace una doble referencia: La primera a los emergentes seleccionados como objetos de referencia y la segunda a los valores de referencia^{16/}.

Así, en el análisis particular de este trabajo se ha dividido al tema en sus partes constitutivas: El acontecer -- referenciado y sus valoraciones, a los cuales también se les ha llamado temas, porque en su campo de acción el punto de vista tife a la realidad. Ahora bien, al tema se le ha fragmentado para poder reconstruir claramente desde el -- inicio, desde el acontecer, el tipo de cosmovisión en la -- que se inscriben las canciones del Caribe popular.

El concepto de acontecer en general sale a colación, -- porque es precisamente la materia de la que se da parte o -- se habla en el proceso de la comunicación. Digamos que sin objeto de referencia o sin algo sobre lo cual hablar, la co -- municación no tendría ninguna razón para producirse, porque entre sus principales características está ocuparse de la -- realidad para hacerla común a dos o más personas, involucre o no a sujetos o a cualquier otro objeto social o natural. Esta es la materia de la comunicación, por eso es menester introducir la en un análisis comunicativo.

Los temas o plano de los valores son necesarios en un análisis de este tipo, porque como dice Martín Serrano, todo relato además de hablar de la realidad, la valora, la evalúa, ofrece siempre una representación acerca de ella, una visión, una concepción del mundo porque el mediador o quien elabora la información para comunicarla, no puede desprenderse de sus intereses, necesidades, prejuicios, etc. - 17/

Asimismo, Martín Serrano alude a la forma en que están presentados los datos, porque ese factor es importante en la concepción final del acontecer^{18/} y en la organización de los datos de referencia^{19/}. La inclusión de las formas en el análisis no es accesoria.

Sin embargo, aunque Manuel Martín Serrano habla en alguna parte de su mencionado libro de la producción de comunicación social de la forma estable del relato, el desarrollo del aspecto formal está orientado principalmente al estudio del material del producto comunicativo en la prensa y en la televisión, es decir, al espacio-tiempo destinado al relato, así como la forma de presentarlo-con imágenes, con texto, etc.- tal y como se puede apreciar en su modelo canónico para el análisis de la mediación estructural. Estudio -

de la presentación material de los productos comunicativos en la prensa y en la televisión^{20/}, y en general, en sus explicaciones sobre la mediación estructural.

Este es un problema para el desarrollo de la investigación, porque el análisis de las letras no trabaja propiamente con productos comunicativos -pero sería interesante hacerlo en la radiodifusión y en la edición de discos-, entendidos como el soporte material de los contenidos, representaciones o de los datos de referencia, y utilizados para -- poner a la disposición de los otros esa información- periódicos, películas, cintas magnéticas, de video, etc.,^{21/}. Las letras de las canciones de la música afroantillana no tienen ningún soporte material, a menos que se tome en cuenta la producción de discos y la radiodifusión de esa música, los cuales no entran en la consideración de esta investigación sino como ejemplos. En esa medida, y como las canciones de una o de otra manera son relatos a los cuales es factible atribuirle una estructura profunda de organización, - esta parte del análisis se vio en la necesidad de acudir al preciso instrumental ofrecido por Vladimir Propp en la definición de las formas.

De esa manera, como Propp, también aquí se define a la

forma en relación a las funciones de los personajes, factores constantes, permanentes, cuya vinculación la hará aparecer. En esta tarea de definición no se tomará en cuenta el modo de realizar esas funciones, así como tampoco a los --- atributos o los nombres de los personajes encargados de --- esas acciones, por ser éstos elementos los más variables - del relato; "Lo importante, dice Propp, es saber lo que hacen los personajes del cuento y no quién lo hace ni cómo^{22/}.

Aclaremos sin embargo que la manera de realizar una función si bien no interesa para la forma, es importante considerarla para los temas y significados atribuidos a esa forma.

Las funciones de los personajes remiten a su vez a una posición, porque las acciones siempre tienen un lugar desde donde se realizan, y si hablamos de un conjunto de posiciones, entonces éstas nos hablan ya de un sistema, de un orden, de un código; es decir, de una estructura o forma sobre la cual se van a montar los contenidos, representaciones, valores, evaluaciones, temas, etc.; de ahí la importancia de considerar también las posiciones.

1.3.2.- Justificación de la técnica de análisis.

Hemos elaborado esta herramienta de análisis porque es la que se ajusta a los intereses de la investigación, preocupada en esclarecer el papel de la difusión de las letras en la permanencia o transformación del sistema social, a -- partir de posibles concepciones del mundo que actúen en uno o en otro sentido.

Precisamente mediante los primeros pasos del análisis - se puede observar de modo muy completo, el tipo de valoraciones y representaciones propuestas en las canciones de la música popular caribeña, base firme de donde partir para es esclarecer el tipo de modelo representacional o ideología que conforman todas estas evaluaciones, y determinar en base a ellos la participación de las canciones de la música afroantillana dentro de proyectos hegemónicos, o bien, su actuación y dirección en un camino opuesto o diferente. Esa es la razón por la que se requiere de este tipo de análisis y no de otro, porque se va a tratar con materia ideológica, - con valoraciones de la realidad, y el instrumental de Martín Serrano da cuenta de estos aspectos.

Por su parte, el aporte de Vladimir Propp era necesario porque todos los datos de referencia y los valores de la co municación no pueden ser transmitidos así sin ningún orden,

a menos de exponer a la comunicación al fracaso. Se precisa de ese orden, de esa forma, y el autor ruso da la clave para poder encontrarla en los relatos.

Para ser más claro, si no se ha utilizado el análisis-completo de Martín Serrano, es porque él ha desarrollado un método y una técnica adecuados para el análisis de los medios de comunicación de masas, específicamente de la televisión y de la prensa.

En cuanto a Propp y los estructuralistas consultados como Lóvi-Strauss, sus métodos están interesados en asuntos diferentes; el análisis literario por ejemplo, o el estudio antropológico a nivel de las estructuras de un grupo humano o de sus mitos, objetos de estudio no considerados en la presente investigación. Del estructuralismo simplemente tomamos su espíritu y su lógica en general, patente en el uso del concepto de forma, y la aplicamos al ámbito de la comunicación, porque sin un código o una determinada organización de los datos, el fenómeno comunicativo es imposible.

1.4.- Número de canciones analizadas y consideraciones en torno a su grado de validez.

663 es el número total de canciones analizadas. Claro,

esa cifra no cubre absolutamente toda la producción de letras engendradas en el ambiente de la música afroantillana, pero a cambio se cree tener si no a todas las canciones, sí algunas de las más representativas; por lo menos hasta donde la escasa información al respecto en nuestro país, en lo que se refiere al primer período, y la dispersión, desorganización a veces insalvable, en la reunión de las canciones para el segundo y tercero lo permitieron. De todas maneras - podemos decir que esta recopilación es la suficiente para - poder hacer ciertas afirmaciones y generalizaciones.

En apoyo de estas palabras están las características --
mimas de la recopilación:

La primera época se basó fundamentalmente en los libros de autores reconocidos; el de la música en Cuba de Alejo --
Carpentier, y el del canto y del tiempo de Argeliers León.

Alejo Carpentier, fue un serio y extraordinario conocedor e investigador de la música cubana y de la música en general. En ese mismo campo, es autor de "innumerables ar--
tículos en revistas y periódicos de su país y del exterior, aparte de dar conferencias, algunas de las cuales permanecen inéditas^{23/}.

De Argeliers León -La Habana 1918- no se podría decir menos. El es compositor y musicólogo. Entre sus obras --- principales están: "Lecciones del curso de música folklórica de Cuba, 1948; Música folklórica cubana, 1964; Tras las huellas de la civilización en América, 1970; Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe, 1974; Del Canto y del Tiempo, 1974". Aparte de su obra como compositor, "Fue presidente del Centro de Estudios Africanistas de La Habana y asesor del folklore del Teatro Nacional de Cuba. Actualmente es asesor del Departamento de Música de la Casa de las Américas y profesor de la Universidad de La Habana"^{24/}.

También se extrajeron algunos fragmentos de canciones - del libro, "El Cabildo Carabalí Isuama", de varios autores, resultado de la investigación hecha por un grupo de estudiantes de la Escuela de Letras, Facultad de Humanidades de la Universidad de Oriente en Cuba, cuya legitimidad está debidamente sancionada por esa misma institución"^{25/}.

Para el segundo período tenemos ya más variedad, aunque de todas maneras el número en sí mismo pueda parecer pequeño por abarcar cuatro décadas de esa música, sobre todo si sabe que se empieza a producir canciones en abundancia industrial, -

por la vinculación de esta música con el vertiginoso ritmo del circuito de la cultura de masas. Sin embargo, se tiene la seguridad de haber analizado un número aceptable de canciones de las más fulgurantes estrellas de la música caribe de los veinte a los cincuenta. Si bien no tenemos a todos, tenemos a algunos de los más importantes y a los que más influencia han tenido y tienen hasta la fecha, es decir, a integrantes de la crema y nata del son y de la rumba. Veamos brevemente en orden cronológico quiénes son estas figuras.

Ignacio Piñeiro. Este músico junto con su sexteto nacional creado en 1927, que después se convirtió en septeto, fue uno de los primeros en ser promovidos por ese gigantesco mecanismo de explotación de la cultura norteamericano, - sólo antecedido por el sexteto habanero, considerado como - la primera de esas agrupaciones, y el sexteto de occidente, fundado por María Teresa Vera, con quien Piñeiro trabajó, - grabó discos y viajó a Nueva York en 1926. De estos últimos grupos sólo se tienen referencias 26/. Aún así, se podría decir que con mucho, el septeto nacional superó a toda la competencia, y tal vez, a través del circuito de difu---sión mercantil, con su música, la imagen sensual y hedonista de la Perla del Caribe, empezó a dar la vuelta al mundo.

Piñeiro, desde su asistencia con su septeto a la exposición comercial de Sevilla en 1929, y después de una gira por toda España, al término de la cual obtuvieron una medalla de oro, recibió homenajes y reconocimientos de todo el mundo hasta su deceso el 12 de marzo de 1969, luego de haber actuado en América y en Europa^{27/}.

El Trío Matamoros, grupo contemporáneo del septeto y formado en 1925 por la famosa trilogía de Ciro, Cueto y Miguel, tienen como carta de presentación su primera grabación que impuso un récord de venta: El que siembre su maíz.

Tan necesaria es la consideración de este trío, que -- por ejemplo, en el prólogo de un libro cubano dedicado a su trayectoria artística, se divide a la música trovadoresca cubana de este siglo, campo donde se desarrolló, en dos etapas: Antes y después de la aparición del Trío Matamoros. La evidencia de su éxito está en su enorme producción fonográfica y en la solicitud constante de empresarios para presentarlos en los principales teatros del país y del extranjero. Desde mayo de 1928 cuando fueron a Nueva York para hacer sus primeras grabaciones, hasta el año de 1960 cuando por onceava vez visitaron la babel de hierro en gira artística, el trío recorrió miles de kilómetros para presentarse -

en todas las capitales y principales ciudades de América y algunas de Europa^{28/}.

El Son Clave de Oro, refundado a finales de la década de los treinta -hubo una primera versión de 1932 a 1934, - pero sus logros no fueron tan determinantes como en su segunda versión^{29/} - es tal su vez el grupo mexicano de música afroantillana que más éxito ha tenido. Su época dorada comenzó en 1940 y duró hasta que se impuso el mambo en 1947^{30/}. Trabajaron en los principales escaparates del espectáculo - de aquellos años como en la XEW, los centros nocturnos El Patio y el Waikiki, para mencionar sólo a los más renombrados.

Beny Moré, "El Bárbaro del Ritmo", su sobrenombre lo dice todo. Su triunfo es de proporciones tan gigantescas, que su personalidad, en la historia de la música antillana, está cerca de alcanzar la divinidad, porque de por sí el gran Beny es ya una leyenda.

La popularidad de este enorme representante de la rumba, el son y el Caribe en general, lo llevó a realizar diversas giras en nuestro país, que le sirvió de plataforma para su fama mundial. Le gustaba participar sobre todo en

los carnavales de Veracruz, Mazatlán, Mérida y cuando no, - viajaba a Venezuela, a Nueva York, Panamá y Miami^{31/}. Vino a México en 1945 y regresó a su patria, Cuba, en 1951, donde continuó sus éxitos. Está registrado en la biografía -- conmemorativa de los cincuenta años de la RCA Victor en México, como una de las figuras notables de su elenco artístico^{32/}.

La Sonora Matancera es otro de esos grupos musicales - cubanos con los cuales se cometería un pecado si no se les toma en cuenta. La Sonora data de 1924 y procede de la --- ciudad cubana de Matanzas, de ahí su nombre. Su éxito viene a perfilarse a partir de los últimos años de la década - de los treinta , cuando los descubre Daniel Santos, y se extiende hasta principios de los sesenta. Se dice que sus - discos, a lo largo de sus sesenta años de vida, han dado la vuelta al mundo y se vendían como pan caliente, pues los -- éxitos se sucedían uno tras otro. No se ha podido encon--- trar la cifra de discos que han logrado vender, pero su número de grabaciones es sin duda un récord: Trescientos discos de larga duración^{33/}.

Pero eso no es todo, entre los cantantes que transitaron por esta agrupación se encuentra una verdadera constelación de estrellas, que contribuyeron a hacer de La Matance-

ra una de esas monumentales instituciones populares. Para mencionar sólo algunos, están el mismo Daniel Santos, Bienvenido Granda, Nelson Pinedo, Leo Marini, Celia Cruz -otra de las leyendas-, Celio González, Alberto Beltrán, Carlos Argentino, Vicentico Valdez, Carmen Delia Dipini, etc., etc. etc.

La última euforia antillana lo constituye el cha cha -- cha, que empezó a ser reconocido alrededor de 1949 cuando se escuchaba en los salones de la esquina de Prado y Neptuno en La Habana, al compás de la Orquesta América, en donde Enrique Jorrín tocó y creó ese ritmo derivado de su muy particular forma de escribir la música^{34/}. No se ha encontrado el momento preciso del inicio de la popularidad del cha cha cha, pero puede situarse entre 1951 año de la engañadora de Jorrín^{35/} y 1953^{36/}, de todas maneras, ese nuevo ritmo desplazó del primer plano durante casi toda la década de los cincuenta y los primeros años de los sesenta, a todo -- cuanto se producía y se había producido en el ámbito musical cubano. De las principales figuras, representantes cimeras de este nuevo arrastre musical caribeño, encontramos evidentemente a Enrique Jorrín, primero con la Orquesta América y después con su propia Orquesta; a José Fajardo con sus extraordinarias estrellas ya mencionadas, y a la no me-

nos excelente Orquesta Aragón, también mencionada anteriormente.

Jorrín tiene cabida por ser el creador del cha cha cha; Fajardo, sus estrellas y la Aragón, por ser los exponentes más retumbantes del género^{37/}. Desafortunadamente sólo se pudo recoger una de las letras de las canciones ejecutadas con éxito por la orquesta de Fajardo. Todo parece indicar que su ámbito de influencia fue Cuba y los Estados Unidos^{38/}. Aquí en México no se tiene noticia de algún éxito de este es tupendo flautista cubano, pero por lo demás, sin quitarle -- ningún mérito a Fajardo, su presencia en esta recopilación -- es importante y justificada.

Para terminar con esta época se impone una aclaración: Si se revisa con cuidado la anterior compilación de ritmos -- y músicos, necesariamente se tendrá que advertir lo que podría considerarse una imperdonable omisión; la del mambo. -- Pero en realidad no hay tal, dado el reducido o estrecho -- campo de análisis delimitado, sólo interesa el texto de las canciones, y el mambo no se distingue precisamente por un -- aporte literario o textual, más bien todo lo contrario, y es to es cierto hasta el punto de haber borrado por completo la letra; y si la hay, sólo está en función de la música, pero --

no nos dice nada, recuérdese por ejemplo los mambos número cinco y ocho de Pérez Prado. Si acaso hay alguna forma de expresión que podría ser sobresaliente, es el gemido o grito gutural característico de Pérez Prado. De todos modos, se reúne algo de las letras inspiradas y dichas en mambo en la persona de Beny Moré, quien pudo gozar también de las mieles del triunfo del mambo al lado del "cara de foca". Hubiera sido pertinente y hasta gozoso un análisis musical, pero es imposible debido a la profunda ignorancia al respecto del autor.

La confianza en la recopilación de las canciones de toda la tercera etapa, o sea la continuidad de la música del Caribe en la actualidad, en la salsa, -que no es un nuevo ritmo, de acuerdo, pero sí un fenómeno cultural relativamente nuevo, cuyos tintes y orientaciones no se pueden olvidar- recae en el libro de César Miguel Rondón, "El libro de la Salsa"; un verdadero oasis en el desierto, porque sobre ella no se ha dicho casi absolutamente nada, sólo vagas referencias y muchas recriminaciones. Además, toda la potencial información sobre este fenómeno, hasta antes de encontrar por puro milagro el mencionado libro, está totalmente desorganizada, dispersa y desconocida, y en gran medida, podemos decir ahora, todavía con muchos, si no infinidad de datos inéditos,

sobre todo en lo que va en la década de los ochenta por-- que el libro en cuestión sólo recoge los acontecimientos -- salsoso hasta el primer año de esta década.

Las razones para depositar toda la confianza en esta - primera consideración sistemática de la salsa, son básica-- mente dos de diferente naturaleza: 1) A la de a fuerza; no quedaba de otra, o era esa investigación o era un amontonamiento, muy pequeño por cierto, de afirmaciones sin fundamento, es decir, casi nada. El libro de la salsa en cambio, contiene referencias a entrevistas, declaraciones, actuaciones y presentaciones, y no nada más afirmaciones, lo que despierta la confianza y hace intuir el camino de la búsqueda seria. 2) Al parecer, el autor, César Miguel Rondón, es to da una autoridad en la materia; se diría más bien una autoridad bárbara, tremenda, en la medida que se le atribuye un conocimiento exacto, casi perfecto de músicos, arreglistas, compositores, intérpretes, etc. Su memoria es calificada - de brutal, porque no hay personaje o protagonista de la salsa, por muy secundaria o accesoria que sea su participación, que se le pase por alto, de ahí su mote de "el erudito". - Tal vez a esa cualidad se deba el enorme éxito de sus programas "Montuno y Guaguanco" y "Quiebre de Quintos" en la - Radio Nacional de Venezuela y Bachata en Radio Aeropuerto -

de Caracas.

En esa misma línea, César Miguel Rondón tiene ya una -
trayectoria en Venezuela como conferencista e impulsor de -
la música del Caribe. Fue a Nueva York a profundizar sus -
investigaciones sobre el fenómeno, y ahí estuvo involucrado
en el centro mismo del movimiento: "Presenció actuaciones,
analizó hechos, habló con los protagonistas, compartió con
ellos, asistió a los ensayos, verificó situaciones" y todo
lo demás^{39/} ¿Qué más se puede pedir?

Así, el cuerpo de las canciones analizadas queda cons-
tituido de la siguiente manera:

1.5.- Cuadro de canciones analizadas por épocas.

Primera Epoca.

Del libro de Argeliers León,

"Del Canto y del Tiempo". 22

Del libro de Alejo Carpentier,

"La Música en Cuba". 12

Del libro "El Cabildo Caraballf

Isuama".	<u>3</u>
SUBTOTAL	37

Segunda Epoca.

Sonora Matancera	413
Trío Matamoros	39
Beny Moré	36
Enrique Jorrín	12
Son Clave de Oro	12
Orquesta Aragón	12
Ignacio Piñeiro	11
Fajardo y sus Estrellas	1
Un son de Lorenzo	
Hierrezuelo	<u>1</u>
SUBTOTAL	537

Tercera Epoca.

Del libro de César Miguel

Rondón, "El Libro de la

Salsa"	<u>89</u>
SUBTOTAL	89

TOTAL	663
-------	-----

=====

NOTAS Y CITAS

- 1/ Manuel Martín Serrano y otros, "Primera Parte: I Epistemología de la Comunicación", pp. 13-174. En Teoría de la Comunicación. Epistemología y Análisis de la Referencia. Cuadernos de la comunicación, Madrid 1982.
- 2/ Vladimir Propp, Morfología del Cuento. Ed. Colofón, México, 224 pp.
- 3/ Chaim S. Katz y otros, Diccionario Básico de Comunicación, Ed. Nueva Imagen, México 1984, p.232.
- 4/ Lévi-Strauss, "La gesta de Asdiwall" pp. 142-189 y "Cuatro Mitos Winnebago", pp. 190-202. En Antropología Estructural. Siglo XXI, Editores, México 1984.
- 5/ Umberto Eco, "James Bond: Una Combinación Narrativa", - pp. 77-98. en Roland Barthes y otros, Análisis Estructural del Relato. Premia Editora. La red de jonas estudios, México 1984.
- 6/ Manuel Martín Serrano y otros, op.cit., pp. 83, 86.
- 7/ Ibid., p. 18.
- 8/ Ibid., p. 19.
- 9/ J. Antonio Paoli, Comunicación, Ed. Edicol, México 1980, p. 63. Florence Toussaint, Crítica de la Información de Masas. Ed. ANUIES, México 1975, pp. 49-50, y Daniel Prieto Castillo, Discurso Autoritario y Comunicación --

- Alternativa. Ed. Edicol. México 1983, pp. 109-110.
- 10/ Manuel Martín Serrano y otros, Op cit. p. 83.
- 11/ Ibid., p. 19.
- 12/ Ibid., pp.20-22.
- 13/ Ibid., p. 78.
- 14/ Vladimir Propp, Op cit.
- 15/ Manuel Martín Serrano, "La producción de comunicación -- Social", Cuadernos del CONEICC, México 1985, 101 pp.
- 16/ Ibid., p. 97.
- 17/ Ibid., p. 37.
- 18/ Ibid., p. 84.
- 19/ Ibid., p. 72.
- 20/ Ibid., p. 82.
- 21/ Ibid., pp. 32, 55-56.
- 22/ Vladimir Propp, Op cit., p. 38.
- 23/ Isabel Aretz, relatora, América Latina en su Música, Siglo XXI Editores, México 1980, p. XI.
- 24/ Ibid., p. XIII.
- 25/ Nancy Pérez y otros, El Cabildo Carabali Isuama, Ed. -- Oriente, Santiago, Cuba 1982, pp. 3, 7.
- 26/ Interior del disco A bailar Suavecito. Cuba, Conjunto -- de Ignacio Piñeiro, Discos Pueblo, México.
- 27/ Ibid., y Anasontri No. 8. Organó Oficial de la Asociación Nacional de Soneros de Tribuna, México 1985, contra portada.

- 28/ Ezequiel Rodríguez Domínguez, Trío Matamoros. Treinta y cinco años de música popular cubana. Ed. Arte y Literatura, La Habana, Cuba, pp. 7-13.
- 29/ Merry Mac Masters, "Si formó otra vez el Clave de Oro -- ¿Cuento nuevamente con ustedes?". En Recuerdos del Son. El Nacional 7 de septiembre de 1984, Tercera Sección.
- 30/ Merry Mac Masters, "El Tapatio y los consejos de Agustín Lara". En Recuerdos del Son. El Nacional 20 de septiembre de 1984, Tercera Sección, p. 6.
- 31/ Pedro Espolones, "Evocando a Beny Moré". En Bonito y Sabroso. Esto 17 de septiembre 1984, p. 39.
- 32/ 50 años en México. Nipper y RCA. Leyenda y Realidad de Nuestro Siglo. p. 7.
- 33/ "Daniel Santos, el descubridor de la Sonora Matancera", Cancionero de la Sonora Matancera, sin fecha, p. 100.
- 34/ Juan Meléndez, "Es necesario sistematizar el estudio de la música popular en Cuba: Enrique Jorrín. Entrevista con el creador del cha cha cha. Uno más uno 7 de enero 1985.
- 35/ Argeliers León, Del Canto y del Tiempo. Ed. Letras Cubanas, La Habana Cuba, 1984, p. 288.
- 36/ Juan Meléndez, "cha cha cha, folklore que no requiere rescate". Uno más uno, 8 de enero 1985.
- 37/ César Miguel Rondón, El libro de la Salsa. Crónica de la Música del Caribe Urbano. Ed. Arte, Caracas, Venezuela

1a 1980, pp. 207-208.

38/ Ibid., p. 208.

39/ Ibid., p. Prólogo.

2.- LOS RITUALES EXPRESIVOS DE LA MUSICA AFROANTILLANA.

Los resultados obtenidos del análisis a nivel de las -- formas, obligan a rechazar algunas de las hipótesis maneja- das a lo largo de la primera parte de este trabajo, o en su caso matizarlas para volverlas útiles y viables de nueva -- cuenta.

Como se recordará, antes del análisis se pensaba que la difusión comercial estaba dirigida a representar a la música afroantillana como una área idealizada, sin problemas, - sin contradicciones, a fin de justificar el sistema social como un ordenamiento permisivo, tolerante, justo, pacífico, cuyos productos y manifestaciones deberían ser igualmente - pacíficas, a semejanza de las letras amorosas y festivas de las canciones de la música afrocaribeña.

Pero, todo ésto era un esquema que se intentaba impo- ner a la realidad, de ninguna manera era la realidad misma. Sin embargo, este traspíe ha servido para darse cuenta de - la incapacidad de aprehender y explicar verdaderamente la - realidad, por la dogmática inclinación a creer que únicamen te las manifestaciones culturales de caracter político o so cial son válidas.

Si se observan cada uno de los porcentajes de las diferentes formas expresivas obtenidos del análisis y plasmados en el cuadro general de las formas, se encontrará claramente la ventaja de la forma amorosa, sobre el resto de las demás formas en las tres épocas estudiadas. Seguidamente puede apreciarse una cierta ventaja de la forma festiva en la segunda y tercera época, a excepción de la primera donde es superadas por la forma vida pública, la cual tiene un porcentaje muy variable en las siguientes épocas. En esa misma escala de mayor a menor, los porcentajes que continúan son los de las formas comunitaria y personal, y por último, indistintamente, es decir, sin orden preciso pero siempre con los porcentajes más bajos, los de las formas paternofilia, religiosa e interpersonal.

Esta misma tendencia se verifica también en el segundo cuadro del orden de importancia de las formas. En otras palabras, postulamos que hay un orden jerárquico en la actividad expresiva de las canciones de esta manifestación musical, una jerarquía en donde el grupo privilegiado por esta música es la triada de formas amorosa, festiva y comunitaria, seguida de un par de formas de importancia media o intermedias como la vida pública y personal, y por un grupo de formas descuidadas como lo son la religiosa, la interpersonal y la paternofilia.

El sustento de esta organización formal de las letras - de la música popular del Caribe, se puede encontrar en los porcentajes respectivos de cada uno de estos tres grupos en el cuadro 3^{1/}.

Si continuamos esta discriminación, podemos obtener fácilmente a los pares de formas privilegiadas y descuidadas de esta música: Como se muestra en el cuadro 4, el par de formas más privilegiadas son la amorosa y la festiva; en el par opuesto se pueden encontrar a todas las posibles combinaciones de las tres formas que siempre han obtenido el porcentaje más bajo.

Estos resultados ya no indican hacia dónde debe dirigirse y concentrarse el estudio de la música afroantillana; -- evidentemente, hacia la observación, análisis y reflexión -- de los ámbitos amoroso y festivo.

Claro, si llevamos este examen hasta sus últimas consecuencias, la forma amorosa aparece definitivamente como la más relevante de todas las formas expresivas de la música afroantillana.

Sin embargo, a la hora de ensayar algunos comentarios -

relativos a esta preeminencia, se tomará también en cuenta a la forma festiva, por considerarla un elemento complementario a la forma amorosa e indisoluble a la música afroantillana, y no sólo porque se haya demostrado la pertinencia de esta asociación amoroso-festiva estadísticamente, sino porque ambas están emparentadas al orientarse hacia el alligamiento de la vida de la humanidad afrocaribeña.

De esa manera, podemos concebir a la música afroantillana objetivamente y ya no sólo intuitivamente, como una manifestación cultural cuyos mensajes se han especializado a lo largo del tiempo en formatos amorosos y festivos.

Esta aseveración es de fundamental importancia, implica una asombrosa y sorprendente estabilidad de las formas expresivas privilegiadas de la música popular del Caribe, a pesar de los profundos cambios en el contexto social en donde se han desarrollado.

Por ejemplo, si se toma como punto de partida la consideración de Alejo Carpentier respecto a las primeras manifestaciones del son cubano a finales del siglo XVI, se pueden detectar desde entonces diversos sucesos: Cuando la isla, a principios de período colonial español, era única-

mente una escala en las interoceánicas travesías entre Europa y el Nuevo Continente; cuando toma auge la agricultura; cuando se desarrollan las ciudades y centros urbanos, etc. A nivel político deben tomarse en cuenta los frecuentes levantamientos independentistas que culminaron primero en la abolición de la esclavitud y posteriormente en la ruptura de los lazos de dependencia con España.

Lo mismo sucede si se prefiere tomar como válida la opción de atribuirle una característica cubanidad a esta música sólo a principios del presente siglo, porque también podemos encontrar cambios en el sistema social que incluso ya están directamente relacionados con el diario acontecer de la música afroantillana: La construcción de una nueva realidad de dependencia ahora con respecto a los Estados Unidos; la producción y difusión mercantilizada de esta misma manifestación musical; su apropiación en nuevos países de latinoamérica y la emigración de una parte de esta cultura musical, al lugar del capitalismo industrial avanzado, donde se ha establecido el nuevo polo emisor a nivel mundial de esta música, ahora conocida como salsa.

Aquí podemos entender la improcedencia del viejo esquema mecanicista, de la relación directa y automática entre -

la estructura y la superestructura. Según nos lo muestran estos primeros cuadros, no se puede afirmar que cuando cambia algo en la estructura, irremediablemente cambie algo en la superestructura.

La música afroantillana lleva su propio ritmo, tiene su propio ámbito, su propio orden, no está sujeta al vaiven de las diferentes vicisitudes sociales.

Sucede entonces que las formas expresivas de la música afrocubana no se integran al sistema social, más bien éste tiene que integrarse, en cierta forma, a las cualidades específicas de los ritmos del Caribe.

La música de nuestro interés no cambia al pasar de un estado de comunicación grupal a uno de comunicación de masas, la sociedad que ha creado y desarrollado estos poderosos medios tiene que adaptarse al uso expresivo de las formas privilegiadas de la música afroantillana.

Una primera conclusión a la que podríamos aproximarnos es a la de una cierta independencia o autonomía del ámbito expresivo, comunicativo o proceso de producción de comunicación de la música afroantillana, respecto a las transforma-

ciones del acontecer sociopolítico, económico, etc.

Ahora bien, en relación a las formas privilegiadas, podemos empezar a preguntarnos, el por qué la música afroantillana se ha especializado precisamente en la producción de mensajes amorosos y festivos -la forma comunitaria se ha -- preferido comentarla más adelante--.

La respuesta nos la da el análisis histórico de la música afrocubana, la cual, como una nueva manifestación cultural criolla, por fuerza tuvo que diferenciarse de los elementos culturales netamente africanos, cuya reproducción en el Caribe, muy probablemente estuvo destinada a diferentes ceremoniales y ritos religiosos.

Es de esperarse que ésto ocurriera, lo religioso es un ámbito importante en la vida del ser humano, y mucho más como es de suponerse, cuando esos seres humanos como en el caso de los africanos, son violentamente arrancados de su mundo, plenamente ordenado, y obligados a vivir en la esclavitud como animales. En esta circunstancia, toda esa humanidad recurrió con seguridad a su fe y creencias religiosas, para restaurar en algo su vida pasada, pero, en un intento por cerciorarse de la eficacia de sus plegarias, debían rea

lizar sus rituales, hasta donde su memoria se los permitía, con extrema precisión, tal y como habían sido elaborados y practicados en su antigua tierra, además, su carácter sagrado debió de haberlo exigido.

En esa medida, la música religiosa hecha por los negros en Cuba y el Caribe, está mucho más cerca de Africa, pero no podía suceder lo mismo con aquellos espacios y creaciones destinadas al esparcimiento y la diversión, los cuales debieron estar más expuestos que los ámbitos sagrados -porque estos aspectos también sufrieron modificaciones- al nuevo proceso de transculturación iniciado por España en todo el nuevo continente.

Así, la música orientada hacia el regocijamiento del espíritu, poco a poco debió de haberse diferenciado de los aspectos religiosos africanos, hasta llegar a convertirse, -- con la participación de los elementos culturales hispanos, en la música popular cubana. De esa manera, la criollísima música afroantillana, nace como una música eminentemente -- profana.

Esta concepción se ve confirmada por la obra de Arge--liers León "Del Canto y el Tiempo"²¹, así como por la carac

terización de los diferentes ritmos de esta manifestación: Ritmos amorosos o bailables por excelencia, hechos para el placer de los sentidos y del cuerpo^{3/}.

2.1.- Formas privilegiadas.

Ahora bien, podemos comenzar ya a proponer algunas explicaciones relativas a la permanencia de las formas expresivas privilegiadas. De principio podemos pensar en cuatro razones de esta estabilidad:

1.- Es posible que los formatos amoroso y festivo de los mensajes de las letras de la música afroantillana, se hayan constituido en significantes. Es decir, la música popular del Caribe eligió estas formas expresivas, y una vez elegidas, no había fundamento de peso alguno para cambiarlas por otras. Así, los formatos amoroso y festivo quedaron fijados de manera privilegiada desde entonces y hasta la fecha.

Una vez establecidas estas formas expresivas del amor y del jolgorio como las más importantes de los géneros populares antillanos, entonces empezaron a trascender tal cual a las siguientes generaciones; seleccionados los formatos, só

lo cabía reproducirlos.

Con el tiempo, se formó una tradición, una solidaridad con el pasado: Se aprendió que así fue la música afroantillana y así debería de continuar. Si ahora existen canciones de amor y salsa, es porque antes se produjeron también estos mismos tipos de canciones. Como diría Saussure, es parte de la resistencia colectiva al cambio^{4/}.

Esta puede ser la explicación de la gran reserva existente en la mayoría de los compositores y músicos de la expresión Caribe, en relación a las canciones políticas y -- otras diferentes a las que asumen las formas privilegiadas.

Una vez más Celia Cruz puede ilustrar esta reticencia, cuando en una entrevista para Uno más uno en el año de 1985, declara:

"Yo sigo cantando los números que me -- gustan. No me he preocupado por los -- mensajes sociales. Aunque sí, tengo en mi repertorio una canción que se llama latino. Reconozco que en Estados Uni-- dos estamos un poco desunidos. Y se -- que en la unión está la fuerza. Tam-- bién, en el nuevo disco, grabé la pieza Tierra prometida. Se habla de una tierra soñada, donde los problemas no exis-- ten. Pero, la verdad, no me gusta mu--

cho cantar sobre esas cosas. Porque -- son canciones que entristecen y lo que yo quiero es alegrar a la gente. Que se olvide de todos los problemas. Que esté contenta... Creo que la política y el arte no deben andar juntas. No -- los mezclo." 5/

Enrique Papo Lucca, director de la puertorriqueña Sonora Ponceña, y considerado por muchos como el mejor pianista antillano de la expresión, muestra también sus recelos:

"Con la aparición de Rubén Blades hubo una evolución letrística muy grande. -- Ahora las letras tocan temas que no son su superficiales, aunque no creo que se debe de tomar como receta el tocar sociales o políticos. Estoy seguro de que después de Blades necesariamente se debe de revisar el contenido de las letras." 6/

Sin embargo, unas declaraciones verdaderamente reveladoras y rotundas de lo que se intenta decir en este punto, son las de Rafael Ithier, director de una de las orquestas más solicitadas dentro del ambiente de la música afrocaribeña:

"Lo que ha buscado siempre el Gran Combo, explica su director, es un mensaje de concordia, de armonía, de alegría, - de búsqueda de temas que sean cotidianos pero elaborados de una manera que los haga digeribles para el elemento pro

medio, que no sea una cosa tan complicada que haya necesidad de explicar a la gente qué es lo que queremos decir. Se trata de que la lírica sea muy sencilla. Lo que importa es que la gente pueda recibir el mensaje lírico-literario que lleva nuestra música, porque si propones una melodía ininteligible al elemento promedio no vas a lograr transmitir un mensaje y si no logras un mensaje no lo logras impactar a la gente y, obviamente, no logras nada... Rubén Blades y Willie Colón tienen su propio criterio... Por mi parte, pienso que la música y la política no tienen nada que ver absolutamente una con la otra... Entonces, pienso que un artista que se debe al pueblo no tiene nada que hacer en política".7/

Las palabras de Ithier permiten comprender al mismo -- tiempo, porque Rubén Blades desde su afamado larga duración titulado "Siembra", al lado de Willie Colón, específicamente con su legendario "Pedro Navaja", perfectamente ajustado a un formato de tipo comunitario, otra de las formas privilegiadas de la música en observación, no ha logrado meter otro éxito de semejantes dimensiones.

Lo anterior no quiere decir de ninguna manera que el trabajo de Blades deba ser minimizado, por el contrario, es te compositor panameño se ha encargado de abrir nuevas posibilidades a la rumba, pero que por el momento se encuentran más cerca de la sensibilidad y la instrucción de gente capa

citada para decifrar códigos más refinados -como el de los cuentos de García Márquez adoptados por Blades en su disco "Agua de Luna"- y más alejadas de los códigos afrocaribeños comúnmente aceptados.

2.- Otra se las razones propuestas para explicar la permanencia privilegiada de ciertas formas de la música afroantillana, es la de vislumbrar en esa tradición amorosa-festiva, un posible factor de conservación de la colectividad que produce y disfruta esta misma música.

Es decir, el hecho de que esta manifestación musical popular siga igual en sus características esenciales a pesar de todos los cambios existentes en la realidad, invita a considerar seriamente, como un proceso muy factible, la posibilidad de que los trastornos y las transformaciones sociopolíticas y económicas, y sus consecuentes amenazas y riesgos desintegradores para los grupos sociales, sean neutralizados de alguna manera, en el mundo popular del Caribe, así como todos aquellos que estén vinculados con él a través de su manifestación musical, por las formas expresivas tradicionales y siempre vigentes de la música afroantillana.

El sentimiento de seguridad derivado de este proceso, es un factor explicativo del porqué de la permanencia de estas formas. La seguridad es un sentimiento necesario a la existencia humana, imprescindible y por ningún concepto despreciable.

En esa medida, es posible desembocar, a partir de estos resultados, en un proceso de ritualización, semejante al que nos describe Manuel Martín Serrano^{8/}, porque en el ámbito de la música afroantillana, todos los trastornos y modificaciones de la realidad, por considerables que sean, pueden ser procesados en las formas típicas, amorosa y festiva, de hacer o producir la música afroantillana. Y vaya si es posible encontrar rituales en este género, comunes sobre todo, a los artistas y grupos de un éxito ya duradero.

El Gran Combo de Puerto Rico, por ejemplo, participa de la labor ritual, de esa incorporación de lo que cambia a un modo preestablecido de hacer -música y letra-, cuando se niega conscientemente a cambiar su manera de trabajar, porque le está dando resultados^{9/}.

Celia Cruz es también una conocedora de estos ritos. Ella, por lo menos aquí en latinoamérica, arma sus presenta

ciones con las canciones de siempre: Ven Bernabé, Burundanga; Ritmo, tambó y flores; Tu voz, etc. Sabe que el público no le hace caso a una canción nueva porque "Quiere oír las que ya conoce" y esto último puede ser el secreto de la expresión musical caribeña. por eso Celia Cruz no pierde su tiempo cantando cosas que nadie conoce, porque está para -- complacer^{10/}, o, deberemos entender mejor, que como gran -- sacerdotiza del Caribe, está para cumplir con precisión, -- los profanos rituales afroantillanos.

La fuerza de estas prácticas queda por encima de la voluntad de estos artistas, véase la impotencia de Pérez Prado cuando, pese a todos sus esfuerzos, no pudo introducir -- su nuevo ritmo de dengue.

Otro fenómeno similar y muy emparentado lo representa la Sonora Santanera, no hay más que leer el libro referido a su trayectoria artística y a los diferentes puntos de vista acerca de la misma, para darse cuenta de que esta agrupación es productora de rituales; porque desde antes de empezar a tocar en cualquier lugar de la República, ya les están solicitando El Mundo, Luces de Nueva York, Mi Razón, -- etc.; porque La Boa ha sido un himno interpretado "un millón de veces"^{11/}; porque en los bailes en donde se presen-

tan se repiten las mismas imágenes, los mismos chistes, las mismas actitudes, las mismas acciones; porque en definitiva, no han variado su estilo desde hace más de veinticinco años. En ese sentido, es muy interesante sobre todo, la entrevista que se le hace a Carlos Colorado^{12/}.

5.- Un tercer factor explicativo de la constancia relevante de las formas amorosa-festiva de esta música, la podemos obtener de las anotaciones anteriores.

Si la gente sigue los rituales, si la gente pide siempre las mismas canciones, es porque en este ámbito se constituyen en controladores, o más bien, en concededores de un orden amoroso y festivo, el cual realizan y obligan a los demás a realizar, principalmente a los artistas, si pretenden ganarse el aplauso en lugar del abucheo.

Es así como este orden, esta organización, este cierto control sobre el entorno, puede ser visto como un elemento enorme de gratificación, como una especie de rincón de placer, por lo conocido, por lo previsto, por lo organizado; de ahí el gusto de las personas por cantar aquellas canciones familiares, conocidas, arraigadas.

Estoy es muy importante ante el desorden imperante en la realidad social, que vulnera a cada momento los esquemas, proyectos, planes y programas familiares o personales.

Los exponentes de la música afroantillana son muy sensitivos a todos estos traumas, e ahí el motivo por el que Celia Cruz no quiere entristecer con sus canciones, el mismo que impulsa a Rafael Ithier a decir lo siguiente:

"Porque además, el mundo está lo bastante convulsionado y la gente necesita es cuchar melodías bonitas, alegres, que le provoquen alegría en el corazón, -- cierta esperanza, algo bonito. Porque la función de la música asegura el entrevistado, es llevar alegría y concordia precisamente a la gente convulsionada, que tiene problemas emocionales o de cualquier índole. Necesita un poco de solaz, dice" 13/.

Un caso representativo del deleite proporcionado por este peculiar orden, no los ofrece Silvia Castillejos, cuando nos describe la emoción de un seguidor de la Sonora Santanera, al conocer de antemano, al preveer, todo lo que va a pasar en su presentación: Cantaba todas las canciones, - se sabía todas las rutinas, adivinaba el próximo chiste, el próximo sketch, sabía qué ademanes iba a ser tal integrante de la sonora, se les adelantaba, al poner sobreaviso a su mu

jer, para que pusiera atención en el solo de timbales que iba a ejecutar Carlos Colorado, y de su enojo ante la nula respuesta anímica de su esposa; no era posible, estaba trastocado el orden^{14/}.

Anécdotas de este tipo no hacen descabellado pensar, que si algún día se prohibieran los bailes en México, se produciría en este país un estallido social de magnitudes desconocidas.

4.- La última razón y probablemente la más evidente, es la de que siempre es y será fácil abandonarse al placer, entregarse a los brazos de Dionisos, dios de la embriagues y de la sensualidad.

No es extraño que esto ocurra, la vida misma, como lo han explicado Freud y Marcuse^{15/}, tiende naturalmente hacia la graficación total, hacia la eliminación de todas las tensiones, fatigas y dolores que hacen penosa la existencia; la muerte misma, en sus últimas consecuencias, apunta al descanso absoluto y definitivo. Así, estas fuerzas instintivas, inherentes a la naturaleza; vida y muerte, eros y tanatos, se encaminan al mismo desenlace; la eliminación total de las contradicciones, la quietud integral.

Por eso, aquí en la tierra -como seguramente también - en el cielo- el ser humano es fácil preso de lo bello, del desenfreno, de la farra, de la sexualidad, del amor, de la rumba.

Es completamente lógico en consecuencia, el que una - música profana como la afroantillana, haya seleccionado -- prioritariamente los aspectos lúdicos, amorosos y festivos, dentro de todos los posibles del acontecer humano.

Ahora bien, aún con la evidencia de haber encontrado - a la forma amorosa y a la forma festiva como privilegiadas desde un principio por la sensibilidad popular, cabe preguntarse si con su vinculación a los procesos generales de la comunicación masiva, es posible un aprovechamiento ideológico de estas mismas formas, al hacerlas operar como elemen- tos cohesionantes de la sociedad capitalista, benefactora - siempre del interés particular.

La respuesta a dicha interrogante, implica a mi modo - de ver, una navaja de doble filo, porque en efecto, es posible encontrar en estas formas un uso tendencioso y estabilizador de la sociedad actual, pero asimismo, es factible partir de ellas para una acción subversiva.

La utilización ideológica de los formatos amoroso y -- festivo puede comprenderse con el apoyo de la explicación -- clásica de los mecanismos evasivos, que entretienen y hacen descansar a la gente a cambio de dejar intacta la realidad social, conveniente a todas luces para la reproducción del poder y del bienestar minoritario.

Ese es el modo en que los productos de la música afro-antillana pueden ser y de hecho son unos eficientes colaboradores del sistema social, de ahí que sólo muy extraordinariamente se llegue a la prohibición de las festividades y -- bailes populares.

Los comentarios de algunos integrantes de la Sonora -- Santanera nos dan una idea de la relevancia política que -- puede tener la realización de esos eventos.

"El pueblo mexicano es un pueblo que le gusta divertirse y va a los bailes a pesar de la crisis. Fijate que cuando nacionalizaron la Banca pensamos que nadie iba a ir al baile pues cerraron los bancos y en muchas fábricas no pagaron. Pero que sorpresa cuando llegamos. Estaba tan lleno que hasta a nosotros nos costó trabajo entrar" 16/.

"Nosotros somos un termómetro social -- muy importante. Conforme ha estado más difícil la situación del país, los bai-

les están más concurridos. A mi me lo han dicho: Juanito, cuando los oigo no me acuerdo de mis problemas, es hermoso lo que ustedes nos dan. Es como el que se droga para olvidar, nomás que ésta - es una droga, creo yo, más sana" 177.

En realidad todos estos procesos ya han sido muy conocidos, analizados y por lo que aquí respecta, suficientemente comentados en el capítulo dos de la Primera Parte, por lo cual, se prefiere no ahondar más en estos asuntos.

Las formas amorosa y festiva también pueden ser utilizadas ideológicamente, cuando se les toma como hechos establecidos, realizados, concretizados. Puede ser el caso del tratamiento que le da la publicidad a esta música en las portadas de los discos, en los anuncios de radio y televisión, en los spots promocionales de las diferentes estaciones comerciales de música tropical.

¡Radio voz, la salsa de la vida!

Pero evidentemente esta es una realidad que estamos -- muy lejos de haber alcanzado, al menos es muy improbable en contrarla en personas cuya situación cuando mucho, sólo les permite dormir cinco horas, y les exige invertir el resto - de su tiempo, durante toda la semana, en trabajar y en ----

transportarse a su centro laboral, con un salario que todo mundo sabe no alcanza para nada.

Un mensaje que se empeña en hacer pasar el amor y la fiesta como una realidad, es, en estas condiciones, ideológico, porque intenta defender y justificar la preponderancia estatal y empresarial, como los soportes principales de este paraíso.

Otra posibilidad de aprovechamiento de las formas se puede encontrar en su apropiación por el aparato de la cultura de masas, para vaciarlas de contenido, y posteriormente, llenarlas con otro de características netamente ideológicas. Trataremos de encontrar este proceso a la hora de interpretar los resultados de los temas.

Un papel totalmente contrario pueden tener las formas amorosa y festiva, si su fuerza es llevada a tal grado de intensidad, que pueda empezar a inconformar a la gente de las pequeñas dosis de solaz a las que tiene acceso.

La pasión por alguien puede llevar a las personas a reventar contra el sistema, por imponer un asfixiante horario de trabajo que impide amar y ser amado.

Lo mismo puede suceder con la rumba; es tan placentera, tan exitante, tan provocadora y seductora, que se puede llegar a rabiar contra el limitante modo de vida impuesto por la sociedad capitalista.

El cuestionamiento, la impugnación, y el deseo de cambiar las cosas para conquistar el derecho a tener más tiempo libre, sobre el cual únicamente el individuo pueda decidir: Cantar, besar, bailar, tocar los bongoes, estar con los amigos oyendo a la Matancera, etc., es una vertiente -- inexplorada que pueden provocar las letras y las cadenciosas notas de la música afrocaribeña.

En esa medida, la rumba puede ser revolucionaria, porque es un proyecto de vida, porque contiene toda la belleza, todo el encanto que le es negado al grueso de la población la mayor parte de las veces; porque impulsa a tener una vida sabrosa, una vida llena de música, amor y fiesta; porque representa la lucha universal de la humanidad a conseguir una buena vida; porque en suma, ella defiende la vida y se convierte por ello en una música racional, entendido este último factor como contrario a la destrucción y a la negación del ser.

Estas características de la rumba atacan el corazón -- mismo de la sociedad actual; son opuestas, tal vez inconcientemente, a las desiguales relaciones sociales de producción, a la división social del trabajo y su injusta distribución de la riqueza; es decir, todo aquello que hace que unos puedan amar y divertirse a plenitud, y otros no tanto; para formular la contradicción fundamental de la sociedad, en sus aspectos más íntimos, sentidos e inhumanos, pero muy a menudo olvidados, o peor aún, desdeñados.

Por eso es ideológico afirmar que el amor y la fiesta caribeña son ámbitos completamente realizados; pero no lo es reivindicarlos como uno de los objetivos más importantes del progreso social.

Una canción que da una idea precisa de estas líneas, es la de "Guaajirita" de E. Romero, interpretada por Tito Rodríguez:

(Estríbillo)

"Guaajirita...
no trabajes más
que esta noche
vamos a gozar.

(Se repite)

Deja que descanse el buey

olvídate el batey
mira que es tarde y la fiesta esta noche
no me la quiero perder.

(Estribillo)
(Se repite)

Ponte linda mi guajira
vámonos a parrandear
que allá en el pueblo
guajira esta noche,
contigo quiero bailar

(Montuno). 18/

Por otra parte, en relación a la tercera forma expresiva privilegiada de la música afroantillana, la forma comunitaria, es menester decir que su importancia no nos debe extrañar, si previamente en el primer capítulo de la Primera Parte de este trabajo, se había definido a la música afrocu bana como una manifestación popular, y como tal, caracterizada por estar cerca a las vivencias del grupo o los grupos sociales quienes la producen, o sea, inmediatamente ligada a los diversos acontecimientos, relaciones, acuerdos, eventos, pleitos o sentimientos de los pobladores del espacio - más olvidado de la sociedad^{19/}; concretamente, una manifestación referida al trabajo, a la familia, al barrio, a un personaje del mismo, a un suceso que lo haya conmovido o -- llamado su atención, a las sanciones que negativa o positivamente se ejercen en la colectividad, etc.

Por eso, siempre, los novios que se fugaron, las corre-
rías del vecino, la infidelidad de la vecina, las miserias,
los deseos, las villas de condenados, la raza o el color de
piel que une y agrupa, las patrias chicas o lugares de ori-
gen, los Paquitos Rarezas, los Juanitos Alimaña, los delin-
cuentes de barrio y sus persecuciones policíacas, las prosti-
tutas, etc., han ocupado un lugar privilegiado dentro de
los textos de la música antillana. Y aquí también, como en
las otras formas anteriores, se activan las mismas razones
y los mismos mecanismos de la permanencia, con la particula-
ridad de que tal vez se pueda observar con más claridad, la
importancia o relevancia de la necesidad de conservación o
de integridad de los grupos sociales populares del Caribe -
-incluidos los habitantes de las enormes ciudades como las
de México que se han llegado a apropiarse de la música afroan-
tillana- cuya existencia ha sido amenazada desde la cons-
trucción de las sociedades latinoamericanas, pero a pesar de
todo mantenida contra viento y marea, gracias, entre otras
cosas, a la fortaleza de la profunda estructura comunitaria
del Caribe, en la cual todos sus integrantes se reconocen y
se vuelven a reconocer, se identifican, adquieren valor, se
revitalizan, se reconfortan y lo podrán hacer cuantas veces
quieran, porque esa estructura es una de las claves de su -
sobrevivencia, el poder exhorcizante de los males que aten-

tan contra la colectividad donde existo y valgo; por eso es necesario conservar esa forma, por eso es vital su permanencia y su independencia respecto de los cambios de la sociedad, para poseer un cierto control sobre las consecuencias disgregadoras de esas transformaciones y asegurar de alguna manera la continuidad de la comunidad caribeña.

En esa medida, a pesar de todos los matices y modificaciones impuestas por la industrialización y la urbanización, es factible ver en tepito o en los barrios latinos de Nueva York o en el barrio obrero de Cali Colombia, una reproducción del viejo barrio de Carragua en Cuba o de las cuarterías en La Habana, Santiago o Matanzas. Y ver, asimismo, - en Pedro Navaja, al bisnieto del negro José Caliente, que a quien se le presentaba lo rajaba por la mitad; o por qué no de Candela, "negrito de rompe y raja que con el cuchillo --vuela y corta con la navaja; ambos personajes de guarachas del siglo pasado^{20/}. O ver en una sola a Celia Cruz y a la legendaria Má Teodora, trovera de Santiago en el siglo XVI; o en Cheo Feliciano, Oscar D'León, Héctor Lavos y todos los cantantes actuales de la música afrocaribeña, una remembranza del chévere Papa Montero, famoso y ancestral rumbero.

Otra de las cosas que es necesario resaltar, es el des

censo de su porcentaje en la segunda época, resultado sintomático de una posible intervención del sistema social. Esta anotación es en sí misma importante, porque nos revela la cualidad abierta del sistema comunicativo de la música afroantillana, respecto al entorno social del cual forma parte.

Este último rasgo nos da un panorama más completo del sistema expresivo analizado, porque si bien con anterioridad se le había definido como independiente del acontecer social, tampoco se le puede concebir como un sistema cerrado. Independencia y apertura del sistema comunicativo de la música afroantillana no son características contrarias o incoherentes, porque en realidad la forma expresiva es respetada por los cambios sociales, pero estos últimos, en algún momento, pueden tener cierta influencia sobre dichas formas, en relación a la música afroantillana, la influencia se reduce a descuidar el porcentaje de la forma comunitaria, no a cambiarla, porque aún con puntuación mínima, sigue igual así misma.

Los motivos para sospechar en una intervención del sistema social, se encuentran además de la disminución porcentual de esta forma en la segunda época -precisamente en la

primera etapa de comercialización de esta música-, en su aumento porcentual en la tercera, donde, como se vio en el capítulo tres de la Primera Parte, se puede verificar, por lo menos en la década de los setenta, un refloreamiento de esta música en sus aspectos originales, o un acercamiento decisivo a los orígenes afrocaribeños, producto de la relación inmediata de la llamada salsa, con los barrios latinos de Nueva York.

Un motivo más para considerar esta baja porcentual como una intervención del sistema social, nos la dan los resultados de unos cuadros complementarios relativos a la segunda época, hechos precisamente con la intención de observar en detalle los comportamientos de las formas expresivas a todo lo largo de esta etapa, diferente en cuanto a porcentajes a las dos restantes.

Como se puede apreciar en el cuadro 7, el porcentaje alcanzado por la forma comunitaria, siempre es más bajo después de Ignacio Piñeiro y el Trío Matamoros, y no es una disminución ligera, tampoco es considerable pero sí notoria, porque llega a perder en algunos grupos y cantantes, un poco más o un poco menos de la mitad del porcentaje, y nunca llega a recuperar el nivel alcanzado por los primeros grupos.

Los anteriores datos me parecen muy sugestivos porque Ignacio Piñeiro y el Trío Matamoros son precisamente los -- grupos pioneros de la grabación y difusión mundial de la música popular cubana, lo cual les permite expresar los diversos acontecimientos pautados por esta música con mucha facilidad, otorgada tal vez por la falta de vigilancia adecuada o inexperta de la cultura de masas, en estos sus primeros - acercamientos con productos de genuina manufactura popular; a diferencia de los posteriores grupos musicales, cuya actividad está enmarcada definitivamente en la premeditada lí--nea de promoción mercantil, en cuyo proceso es posible en--contrar algún tipo de control o de mediación: La conveniencia de una cierta canción y no de otra; de un ritmo en relación a otro; de las características que debe tener ese rit--mo o esa canción; la selección de títulos para las canciones y de los nombres más llamativos para los diferentes grupos y artistas; de la mejor forma de promover esta música, etc.

Las razones del sistema social para intervenir en esta baja porcentual de la forma comunitaria a través de sus mecanismos de comercialización, puede consistir en la dificultad encontrada por este mismo sistema, de servirse idológicamente de esta forma, porque se presta menos que las ante-

riores, a un aprovechamiento de esta naturaleza, debido a su más definida orientación de protección y revalorización popular caribefia. De todas maneras, su descenso no es impactante ni sentido, porque nunca desaparece del todo y porque las formas amorosa y festiva han sido y son más importantes. De hecho, como se puede apreciar en el cuadro 8, la forma comunitaria nunca pierde su característico tercer lugar privilegiado.

2.2.- Formas de importancia media.

En donde sí se puede encontrar una evidente intervención del sistema social en el sistema expresivo de la música afroantillana, es en los resultados obtenidos por la forma vida pública.

Si se observa con atención los primeros dos cuadros de las formas, se puede constatar una drástica disminución del porcentaje y de la importancia obtenida por la vida pública en la segunda época; casi desaparece, lo cual hace suponer que el período de mayor intervención del sistema social sobre la música afroantillana en general, es precisamente esta segunda época; porque en la tercera a pesar de la evidente comercialización de esta misma música, se encuentra un -

poco más estrechamente ligada a las vivencias populares. Claro, esta aseveración es válida sólo para los contextos definidos y analizados en esta investigación, porque es muy posible que en esta década de los ochenta, las intrusiones del sistema social en la música caribeña a través de sus diferentes empresas grabadoras y de comunicación de masas, hayan aumentado significativamente.

Unos datos verdaderamente reveladores de esta intervención, nos lo dan los cuadros complementarios de grupos musicales y cantantes relativos a la segunda época. En el cuadro 7 se puede observar con toda claridad, la desaparición porcentual de la vida pública después de Ignacio Piñero y el Trío Matamoros, a excepción de la Sonora Matancera donde apenas obtuvo un escaso 0.23%. Nuevamente son Ignacio Piñero y el Trío Matamoros los indicadores de la intervención, porque ellos como iniciadores de la boga comercial del son, pudieron tener más libertad a la hora de elegir su repertorio, dentro del cual, como en la primera época, no les era indiferente la forma vida pública. Los sucesivos artistas, según nos lo muestra el cuadro 7, estuvieron más sujetos a la decisión empresarial de prescindir, casi censurar, a esta forma en particular. Incluso el 0.23% alcanzado por la Sonora Matancera en la vida pública, correspon-

diente a un bolero de Daniel Santos titulado "Gloria Incompleta", que alude a la insatisfacción de no ver a la bandera, a la patria, completamente libre y soberana, se remonta muy seguramente a los inicios de la famosa agrupación matancera, cuando Daniel Santos los descubrió y cantó con ellos. En un cálculo muy arbitrario, es posible que hablemos de -- finales de la década de los veinte o principios de los treinta, cuando Ignacio Piñeiro y el Trío Matamoros estaban en su apogeo. Esto si se considera el año de fundación de la Matancera 1926, y el año en que tuvieron su primer cantante propio; Bienvenido Granda 1940, así como a sus predecesores Linda Leyda y Máximo Torriente, cuya actuación con la Sonora fue posterior a la de Daniel Santos^{21/}.

El cuadro 8 también nos muestra como ha sido descartada la forma vida pública. Ahí, de un cuarto lugar de importancia obtenido con los primeros artistas, puede bien ser - el último con el Son Clave de Oro debido a su nulo porcentaje, lo mismo que las formas personal, interpersonal, paterfamilial y religiosa. Con Beny Moré esta forma puede ocupar un penúltimo o un último lugar por su empate a 0% con la forma interpersonal; con la Matancera de plano ocupa el último lugar, y con Enrique Jorrín y la Orquesta Aragón sucede lo mismo que con el Son Clave de Oro y Beny Moré; esta

forma puede ser la última en importancia por su nulo porcentaje.

El cuadro 9 ya nos da una idea más exacta y clara de lo que ocurre. En él se puede observar como a lo largo de esta segunda época, se reproduce la misma estructura jerárquica de las formas expresivas de la música afroantillana, a excepción de la mencionada forma vida pública, cuyo comportamiento porcentual es más bien atípico, si se toma en cuenta que su porcentaje inicial no se corresponde con su tendencia en los sucesivos grupos musicales y cantantes. Es menester aislarla porque sus números a partir del Son Clave de Oro, no le dan el derecho a ser una forma de importancia media; pero tampoco puede ser una forma descuidada porque su porcentaje con Ignacio Piñeiro y el Trío Matamoros llega a superar el porcentaje total de la suma de las formas descuidadas, comparadas a nivel de cada uno de los grupos musicales y cantantes. Es decir, el porcentaje de la vida pública en Ignacio Piñeiro y Trío Matamoros, respecto al de las formas descuidadas en esos mismos artistas; el porcentaje de la vida pública de Ignacio Piñeiro y Trío Matamoros, respecto al de las formas descuidadas en el Son Clave de Oro y así sucesivamente.

El hecho tajante de este cuadro, indica que la vida pública sólo aparece en los comienzos de la mercantilización de la música afroantillana, después es totalmente hecha a un lado.

La prueba contundente de que este descartamiento o desaparición porcentual se debe a una intervención del sistema, nos los ofrece Beny Moré, quien en toda la segunda época no sacó una sola canción con esa forma, pero una vez realizada la revolución cubana, la vuelve a reactivar, específicamente en la que sería su última presentación, con la -- canción "Guantanamera"^{22/}.

Los motivos del sistema social para este descartamiento son los mismos que operaron en la forma comunitaria, porque casi todos los temas encontrados en la vida pública, aludían a una decisiva defensa y reivindicación de los intereses populares; cambiar estos temas por otros equivaldría a convertir a la vida pública en una forma antipopular, totalmente contraria a la naturaleza de esta forma en la música afroantillana. Al menos en ese sentido, la forma vida pública no se presta tan fácilmente a una maniobra, por lo cual se optó mejor por restringirla, desaparecerla.

De todas maneras, no debemos dar a este hecho más importancia de la que tiene. La vida pública es sólo una forma de importancia media y de igual relevancia es su desaparición en la segunda época. No hubo ningún drama por este suceso y aparentemente nadie la hechó de menos.

Lo interesante al respecto de estos resultados, es que las consecuencias de la comercialización de la música afroantillana o las variaciones del sistema social, están directamente vinculadas a la disminución del porcentaje de todas las formas cuyo ámbito sobrepasa la particularidad del sujeto. Este es el único tipo de influencia general del sistema social sobre el sistema comunicativo de la música afroantillana, según se puede verificar en el cuadro 6, donde todas las formas con esta orientación tienen un notable descenso en la segunda época, y en el cuadro 10 donde después de Ignacio Piñeiro y el Trío Matamoros, estas formas también tienen una baja porcentual similar.

En relación a la forma personal no se tiene nada relevante que comentar.

2.3.- Formas descuidadas.

Lo mismo sucede con las formas descuidadas de esta mú-

sica: La paternofillial, la religiosa y la interpersonal. - Salvo que en general se observa en estas últimas formas expresivas una muy ligera tendencia a aumentar a lo largo de estas tres épocas, como se puede observar en los porcentajes individuales de cada una de estas formas en el cuadro 1; en su porcentaje como triada de formas descuidadas en el cuadro 3; y en los porcentajes por pares privilegiados y descuidados del cuadro 4. Pero mientras este incremento no alcance cifras de consideración -para lo cual, si sucede, - tendrán que pasar un buen número de años, en cuyo caso se tendrán que hacer otros estudios temporales del contexto para detectar que pasa y que ha pasado dentro del ambiente social de la música afroantillana, como para provocar un incremento en la atención de estas formas - es preferible no hacer ningún comentario. Son formas descuidadas; por el momento no le interesan a la música afroantillana.

NOTAS Y CITAS

1/ Sin embargo es necesario hacer unas cuantas aclaraciones: A la forma vida pública no se le ha considerado dentro del grupo de las formas privilegiadas a pesar de su alto porcentaje en la primera época, porque este mismo porcentaje y su importancia son extremadamente variables en las dos restantes etapas; en la segunda casi desaparece y en la tercera se encuentra dos lugares abajo de la tercera forma en importancia, este último dato, así como su alto porcentaje e importancia en la primera época, no obstante los escasos números obtenidos en la segunda época, han hecho considerar a la forma vida pública como de importancia media.

El segundo lugar de importancia general se le ha atribuido a la forma festiva, no solamente porque es el lugar que ocupa en la segunda y en la tercera época, sino también porque ocupa uno de consideración -el tercero- tanto en porcentaje como en importancia en la primera época.

La forma comunitaria la hemos colocado privilegiadamente, porque se acerca a una equivalencia en el porcentaje con respecto a la forma festiva en la primera y en la tercera época, aproximación que se pierde en la se-

gunda época, en donde de todas maneras ocupa el tercer sitio en importancia.

El lugar de las restantes formas está validado de manera natural por sus respectivos porcentajes e importancias.

- 2/ Argeliers León, Del Canto y el Tiempo. Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba 1984, pp. 13-14.
- 3/ Al respecto del son, véase la pág. 127 del libro Del Canto y el Tiempo y la 242 de La música en Cuba de Carpentier. De la rumba la pág. 151 de la misma obra cita da de Argeliers y la 243 de la de Carpentier La Música en Cuba. De la guajira las págs. 97, 106; de la guaracha las págs. 166-167, 173; de la contradanza las págs. 287-288; del bolero pag. 221; Todos del libro de Argeliers León Del Canto y el Tiempo ya citado.
- 4/ Ferdinand de Saussure, Curso de Lingüística general. -- Ediciones Nuevomar, México 1985, p. 112.
- 5/ Víctor Roura, "No me he preocupado por los mensajes sociales porque son canciones que entristecen, asegura Ce lia Cruz. Lo que quiero es alegrar a la gente". Uno más uno 17 junio 1983.
- 6/ Alain Derbez, "Es muy importante para la evolución de la rumba el contacto con otras formas musicales, como el jazz." Uno más uno, 3 agosto 1983.

- 7/ Pablo Espinosa, "En música no hay alegría si incluimos un tema político". Rafael Ithier, director del Gran Combo." La Jornada, 12 octubre 1984.
- 8/ Manuel Martín Serrano, "La producción de comunicación social". Cuadernos del Coneicc, México 1985, p. 71.
- 9/ Pablo Espinosa, Op cit.
- 10/ Víctor Roura, Op cit.
- 11/ Silvia Castillejos, "La Internacional Sonora Santanera". Ed. Plaza y Janés, México 1986, p. 32.
- 12/ Ibid., en especial los capítulos: La Salsa una música para Músicos, pp. 35-38 y Todo tiene su Razón, pp.39-45.
- 13/ Pablo Espinosa, Op cit.
- 14/ Silvia Castillejos, Op cit. p. 54.
- 15/ Véase Herbert Marcuse, Eros y Civilización. Ed. Joaquín Mortiz, México 1986, 279 pp.
- 16/ Silvia Castillejos, Op cit. pp. 105-106.
- 17/ Ibid., p. 119.
- 18/ Del disco "Tito Rodríguez, Epoca de Oro". West Side Latin Records Corp. Fábrica de Discos Peerless, Lado A --- Track 5.
- 19/ Véase el primer capítulo de la Primera Parte de este trabajo en las págs. 5 y 16.
- 20/ Argeliers León, Op cit. pp. 176-178.
- 21/ "Daniel Santos, el Descubridor de la Sonora Matancera", Cancionero de la Sonora Matancera, sin fecha, p. 100.

22/ Del disco "Beny Moré en vivo". Producción Discos Fotón,
S.A., Bajo licencia de EGREM. Lado A, Track 2.

3.- LA MITOLOGIA DE LA MUSICA AFROANTILLANA.

En vista de que para la música afroantillana las formas amorosa, festiva y comunitaria son las más importantes, nos limitaremos únicamente a comentar los temas de estas formas expresivas.

Para hacerlo se ha diseñado una pequeña estrategia a fin de lograr claridad, porque de otra manera, dados los -- múltiples elementos involucrados, sólo habría confusión.

La estrategia consiste en atender primeramente para cada forma, el aspecto sincrónico o estable, donde se tratará de detectar los temas privilegiados, intermedios y descuidados fijados a lo largo de las distintas épocas de esta música. Posteriormente se dará paso a una fase intermedia o de transición entre la sincronía y la diacronía o campo de las transformaciones histórico-sociales; ahí se analizarán solamente los temas comunes a dos épocas, su relativa fijación, sus porcentajes y la caracterización de las épocas a partir del sentido de los temas. Por último se analizarán los aspectos diacrónicos de los resultados de los temas: en este momento se tomarán en cuenta la variación de los porcentajes de los temas consolidados ya sean privilegiados, inter-

medios, etc; porque indica el grado de atención que le presta cada una de las épocas a un determinado tema. Inmediatamente después se procederá a comentar los temas exclusivos a una sola época, para poder estar en condiciones de definir los rasgos específicos de cada período.

Fue necesario armar la anterior estrategia, porque de nueva cuenta, los resultados del análisis, en esta parte de los temas, desestructuraron la visión preconcebida de los contenidos de las canciones de la música afroantillana. Como se recordará, se creía que las formas eran vaciadas y -- llenadas de nuevos temas conforme se pasaba de una época a otra; en esa medida, se pensaba que con la vinculación de esta manifestación musical al circuito de la comunicación y la cultura de masas, propio de la segunda y la tercera época, se podían encontrar caracteres eminentemente ideológicos, con los cuales se ha definido el quehacer de los medios de comunicación masiva. Asimismo, se quería descubrir si con la emigración de esta música a Nueva York, una de -- las ciudades más célebres del imperio de las barras y las -- estrellas, se producía una reorientación en los contenidos, cuya difusión fuera favorable a los proyectos hegemónicos -- de los Estados Unidos. En el fondo, la idea era que los -- temas eran los más sensibles al cambio social, es decir, --

cambiaban conforme se transformaba la sociedad. Pero no, -
no es así del todo.

3.1.- Forma amorosa.

3.1.1.- Sincronía.

3.1.1.1.- Temas privilegiados consolidados.

En efecto, sucede que las canciones de la música popular --
del Caribe nos comunican una representación consolidada de
la relación amorosa, perdurable por encima de las modifica-
ciones sociales. Esta representación está integrada por --
cinco temas privilegiados a lo largo del tiempo: Amor por
alguien, requerimiento amoroso, deseo, carencia dolorosa de
amor y daño.

Y vaya si en nuestro análisis resultaron privilegiados,
pues acumulan, ellas solas, más del 70% en cada una de las
tres épocas, como se puede apreciar en el cuadro 12.

En suma, parece que el amor para la música y los habi-
tantes del mundo afrocaribeño, ha consistido siempre -por -
lo menos hasta donde llega la presente investigación- en el
reconocimiento del enamoramiento por una persona, a quien -

se le pide aceptar o condescender en la realización de una profunda fusión afectiva y/o simplemente se le desea; así como en el dolor causado cuando no se es correspondido, mismo que queremos ocasionarle a esa persona por no haber respondido a nuestra entrega. En realidad, la concepción amorosa del Caribe está formada por los elementos básicos de esta relación: Amar, desear, sufrir y dañar cuando se nos rechaza. Lo notable es que son elementos muy sólidos, resistentes al cambio, constantes, reiterativos. El paso de un período a otro no les ha afectado, no han sufrido una redefinición o sustitución por otros elementos, al ser incorporados a la industria de la cultura, ni tampoco ha sucedido lo mismo cuando esta manifestación musical es procesada y difundida desde Nueva York. Otra vez, insistimos, nos topamos con una evidente permanencia, una irrefutable constancia, pero ahora en relación a los elementos significativos o temáticos de las letras de la música afroantillana. Lo cual quiere decir que no se puede manipular arbitrariamente el significado de las canciones de esta misma música.

De nueva cuenta se reafirma la relativa independencia del sistema de comunicación y su determinación tanto a nivel de los significantes -formas expresivas- como de los significados -temas- hacia el sistema social, que debe ajus

tarse a estas características, si quiere conservar ese mismo proceso de comunicación.

La representación amorosa del Caribe ya está fijada -- desde la primera época, ya está asumida y aceptada por la colectividad afrocaribeña. En consecuencia, no se puede -- ser arbitrario con la rumba, no se puede jugar, ni montar -- ni desmontar contenidos caprichosamente.

Esta consideración y la evidencia de la constancia privilegiada de ciertos temas amorosos, nos conduce al proceso de mitificación explicado por Manuel Martín Serrano para comprender este hecho.

Este proceso, da cuenta del conflicto existente entre -- la imprevisibilidad del acontecer y la necesidad del creer. -- En otras palabras, la existencia humana se enfrenta siempre al desajuste que implica el devenir; a la angustia y la tensión de no controlar los cambios de la realidad, de no saber situarse o adaptarse a las nuevas circunstancias, por lo que es inevitable el temor ante la amenaza de la desaparición -- del grupo al cual se pertenece. El hombre ha logrado en -- parte neutralizar este temor, a partir de la creación de esquemata cognitivos, concepciones, visiones o representacio--

nes del mundo, en los que pueden tener lugar todos los cambios ocurridos en la realidad. Se trata, como se dijo al principio del párrafo, de relacionar el acontecer con el -- creer, de reiterar la validez de las creencias a pesar de -- las modificaciones del mundo concreto; tal y como se hace -- en los mitos.^{1/}

La mitificación opera entonces mediante la reiteración de datos familiares, que insunjan la poca o nula influencia del devenir en la supervivencia o continuidad del grupo, el cual por esa vía es reconfortado al ofrecerle la seguridad de la permanencia^{2/}.

Esta idea tiene un origen claramente estructuralista, y es muy importante a la hora de tratar de comprender el pa pel del sistema comunicativo de la música afroantillana; -- porque la fuerte constancia y repetición de los cinco temas amorosos privilegiados a lo largo de las tres épocas delimi tadas, induce y persuade a caracterizar la actividad comuni cativa de esta música -independientemente de si su difusión es grupal o masiva-, de una manera similar a como lo haría dicha corriente; porque para el estructuralismo, a final de cuentas, la comunicación se define por:

"...reproducir un repertorio de representaciones colectivas muy estables; - representaciones que conservan un modelo del mundo compartido por los miembros de una sociedad. Tales representaciones se refieren precisamente a -- aquellos valores que resisten el cambio sociopolítico." 3/

Por otra parte, además de la repetición, los temas amorosos privilegiados reconfortan a las audiencias de otra manera; -aunque en el fondo el mecanismo es el mismo- al resguardar y justificar la personalidad y las inclinaciones o afectos de los individuos. Al respecto, los temas amor por alguien, requerimiento amoroso y deseo, disculpan las acciones o actitudes emotivas y los impulsos amorosos y sexuales de los hombres y de las mujeres, por arriba del orgullo personal, la dignidad, la decencia o la diferencia de clases - que imponen o exigen un estricto control sobre la conducta y las emociones. Tal vez a ésto se deba también parte del éxito de la música afroantillana; a su tremenda, inagotable e inocultable sensualidad. De intensificarse estos sentimientos, en sus últimas consecuencias, estos contenidos, -- desde mi punto de vista, pueden convertirse en factores desestabilizadores de la sociedad actual, porque a la larga - se desembocaría en la formación de sujetos concientes de su amor o de su atracción por una persona, por lo cual son movilizados -de hecho la pasión es motivo de acción, fuente -

de movilización- tanto para realizar ese amor como para defenderlo de toda clase de interrupciones o de obstaculizaciones del sistema social, tales como la participación necesaria en un proceso productivo desventajoso, explotador y fatigante; la violencia generada por la industrialización y la urbanización sin atender los requerimientos básicos de vastos sectores de la población; la jerarquía y los privilegios de pequeños sectores de la sociedad que dan nacimiento a un cúmulo de conflictos, resentimientos, intolerancias, odios y agresiones. Esta circunstancia, creo yo, y el deseo ferviente de amar, de cristalizar esta intensa reunión con el otro, casi imposible en las condiciones actuales, -- puede ser otra buena razón del descontento y de un anhelo de construir la civilización del amor, por religioso que -- pueda parecer, porque en realidad ésta sería una de las más caras ambiciones de la humanidad, llegar a hacerla efectiva concretamente y no nada más en el espíritu.

El tema carencia dolorosa de amor reconforta, porque atiende el dolor propio cuando no se es correspondido o se sufre un abandono. Está orientado a despertar la consideración propia, ajena y del ser amado, para atenuar este dolor o incluso, si es posible, recobrar ese amor perdido. Es mi sufrimiento y lo expongo para alcanzar la comprensión, la -

amabilidad o su rehabilitación por otros o de la persona a quien queremos.

El daño que le hacemos a nuestra amada, amado o amante, responde a un mecanismo defensivo. Intenta reconfortarnos, reivindicarnos con agresiones al ser que no se ajusta a nuestras expectativas amorosas, y al mismo tiempo, ignora mi posible responsabilidad en ese rompimiento, lo que permite considerar mi papel, como el "bueno" de la relación. Tal vez por eso haya tenido éxito esta categoría, porque devuelve la estabilidad interna, la tranquilidad de no haber sido el culpable.

Esta conducta es intolerante porque impide la libertad del otro; no respeta sus motivos, ni su decisión. Además - me convierte en un objeto, sin la conciencia de mi responsabilidad en el acontecer de mi vida.

Lo mismo puede suceder con la carencia dolorosa de --- amor, porque al ocuparse sólo de mi dolor, olvido las acciones que pudieron provocar tal carencia, así como las consecuencias del rompimiento en la otra persona. Hay una cierta carga de egoísmo en ese sentido. El problema es que si aceptamos este egoísmo o cualquier tipo de intolerancia, --

justificamos otros egoísmos y otras intolerancias a nivel social.

Estos temas, tal vez inconcientemente, son los que más se oponen al cambio, pero no son ideológicos si se entiende por tal como impuestos por una clase, creo más bien que son inherentes a la personalidad humana.

En el fondo, todos estos temas responden al mismo mecanismo de la mitificación, porque en ellos se puede situar en cualquier momento y circunstancia, toda la imprevisibilidad del acontecer amoroso. Por ejemplo, si me encuentro de repente, por la calle, a una mujer hermosa, puede gustarme y puedo desearla, y hasta cortejarla, es legítimo, hay una representación aceptada por nosotros que justifica esas emociones; pero si casualmente me observara en ese mismo momento mi esposa o mi novia, y después a la hora de verla, ella quisiera romper con nosotros o abandonarnos, nuestra reacción puede ser el de decirle que nunca nos quiso lo suficiente y que probablemente haya encontrado a otro hombre, con la firme intención de dañarla y al mismo tiempo, expiar nos de toda culpa. Aquí también nos podemos refugiar, por inesperados y sorprendidos que sean los acontecimientos, en la tranquilidad que puede ofrecernos el tema o la represen-

tación del daño.

De esa manera, lo que han hecho los medios de comunicación masiva, así como las diferentes empresas fonográficas, establecidas en latinoamérica o en los Estados Unidos, es - asumir la representación amorosa consolidada de la música - popular del Caribe. Es absolutamente lógico que ésto suceda, porque esa representación es aceptada y compartida por la comunidad afrocaribeña. Es precisamente este significado y no otro el que ha sido seleccionado y mitificado, en - el cual, ahora, se puede encontrar confortación. No es nada sencillo hacerles aceptar otra cosa, so pena de ser rechazada o de romper la comunicación, y si las instituciones comunicativas y la industria del disco quieren recuperar lo invertido en infraestructura, recursos, etc., y además, esperan obtener una cierta utilidad, deben ajustarse a esta - representación colectiva si quieren vender sus productos co municativos.

Estas determinaciones son aclaradas por Martín Serrano cuando explica la tarea de los organismos de comunicación - pública.

Este autor nos dice que en el análisis de la práctica de

estos organismos, hay que atender tanto a sus intereses particulares como a los generales; en tanto tienen encomendadas ciertas labores colectivas y les preocupa al mismo tiempo - la reproducción de sus propios recursos^{4/}.

La labor social que tienen encomendada, es la de establecer modelos de referencia adecuados para ubicar a los -- agentes sociales en el cambio, incluida la propia actividad de los medios de comunicación masiva.

Asimismo, esta tarea condiciona la cristalización final de los intereses particulares de los medios, porque si debe proponer modelos de referencia a los agentes sociales, debe tomar en cuenta también a las representaciones de estos agentes, si no, sus modelos serían rechazados, fracasarían en el cumplimiento de su labor colectiva, con lo que - paralelamente, se produciría un serio problema financiero - que amenazaría seriamente la existencia misma de las instituciones comunicativas, y por ende, pondría en peligro la - satisfacción de sus intereses.

Los medios de comunicación masiva y la industria cultural en general, en tanto están regidos por las leyes de producción de todos los bienes y servicios, y han hecho una inversión de recursos, deben fabricar un producto que a la --

larga restituya el valor de todo el sistema de producción - comunicativa^{5/}.

En consecuencia, es necesario añadirles a esos productos un valor de cambio que se traduzca en un valor de uso - para las audiencias, a fin de interesarlas en su adquisición^{6/}.

Para recobrar el valor total de lo invertido en un producto comunicativo, se debe evitar perder el valor de cambio para las instituciones comunicativas, el cual depende del valor de uso que tenga para las audiencias. Si no tiene este valor de uso, simplemente no interesa en el mercado comunicativo, no se adquiere, y por tanto no se recupera el valor de lo invertido en este producto, lo que pone en crisis a la institución comunicativa.

Lograr este valor de uso para las audiencias por parte de las empresas de comunicación, implica, entre otras cosas, una evaluación o conocimiento de "las necesidades, motivos, intereses", ideas, etc., de los receptores. Así, dice Martín Serrano, la tarea de los medios se concreta en una mediación cognitiva, que trata de establecer una consonancia entre el tratamiento del acontecer y los intereses o valo-

res de las audiencias^{7/}.

Aquí ya podemos entender porqué este mismo autor afirma que:

"Sería erróneo entender a la comunicación social, como una correa de transmisión entre el cambio social y el cambio de las ideologías o viceversa... primero, porque es cierto que el cambio del entorno condiciona la transformación de los sistemas comunicativos, pero en función de la necesidad de preservar las representaciones del mundo compartidas por la sociedad..."^{8/}

Como se verá, al menos en relación a los temas amorosos privilegiados, lo que han hecho los medios de comunicación y las empresas discográficas, es preservar dichos temas -y las formas expresivas privilegiadas- para asegurar un valor de uso a la comunidad afrocaribeña, que a su vez les garantice un valor de cambio para recuperar los costos de producción y la satisfacción de sus intereses y objetivos particulares.

La actividad de los medios, en la comunicación masiva de la música afroantillana, no se define única y exclusivamente por la existencia de operaciones ideológicas. Existen procesos más complicados en la producción y difusión co

mercial de mensajes, melodías y discos de música popular ca-
ribeña, que el simple proceso de la enajenación o de la fal-
sa conciencia.

3.1.1.2.- Temas intermedios consolidados.

Sólo hay un sólo tema que tenga una mediana importancia y -
aparezca en las tres épocas definidas. Se trata de la cen-
sura a las desobligaciones matrimoniales del ser amado, que
en la tercera época está orientada específicamente a la mu-
jer.

En la primera época este tema casi no es importante, -
tiene uno de los porcentajes más bajos según se puede obser-
var en el cuadro 11. En la segunda época su porcentaje lo
situa a la mitad de la tabla y es apenas un poco mayor del
porcentaje más bajo alcanzado por otros temas. En la terce-
ra época sucede algo similar.

Al parecer, este tema no ha concentrado la atención de
la música afroantillna, pero sí les ha preocupado puesto --
que se ha considerado a lo largo de los tres períodos; es -
una representación aceptada, no la más importante pero sí -
asumida, en torno a la descalificación del incumplimiento -
de los compromisos contraídos con el matrimonio. Otra vez,

cualquier contingencia de la relación amorosa en ese sentido, por difícil que pueda ser discernir en una situación de esa naturaleza, por muy compleja y extraña que se presente, será evaluada bajo la mirada de esa censura, por lo reiterativo, mitificado y reconfortante.

Respecto a este contenido en sí mismo, se puede decir que es pertinente sólo cuando ese ser amado haya aceptado - sin ninguna clase de presiones - contraer esas obligaciones. Si es así, hasta sería un buen medio para aprender a comprometerse o no, es decir, aprender a ser libres. Pero si es lo contrario y hay alguna imposición de obligaciones, entonces hay una fuente grande de autoritarismo.

3.1.1.3. Temas descuidados consolidados.

No se encontró ningún tema en esta posición. Resultado completamente lógico: Si son descuidados quiere decir que no interesan y por lo tanto no tienen la menor oportunidad de consolidarse. Lo mismo sucede con los demás contenidos de las restantes formas colocadas en esta misma situación.

3.1.2.- Fase de transición entre sincronía y diacronía: Temas comunes a dos épocas.

3.1.2.1. Temas comunes a la primera y la

segunda época. Hay dos temas comunes a ambas épocas: Fel
icidad por ser correspondido y desamor.

Nuevamente estos temas tampoco ocupan lugares predomi-
nantes. El porcentaje del tema felicidad por ser correspon-
dido puede ocupar el cuarto y el séptimo lugar en importan-
cia, lo que lo sitúa en términos reales a la mitad de la ta-
bla, o sea, independientemente de toda la variedad de temas
que alcanzaron un mismo porcentaje. En cuanto al desamor,
se caracteriza por tener en estas épocas el porcentaje más
bajo, junto con otros temas, por lo cual, casi no importa.

La felicidad por ser correspondido es una manifesta-
ción completamente natural en la relación amorosa cuando se
es correspondido, es normal que haya aparecido, aunque tam-
bién se debe pensar en la felicidad del otro.

El desamor es el reconocimiento conciente de un cariño
que se acaba; puede ser más respetuoso y reflexivo que el
rompimiento abrupto.

En términos generales, la aparición de estos temas en
la primera y en la segunda épocas, sugieren una relación --
amorosa más estable, más tranquila digamosle de esa manera.

Su desaparición en la tercera época puede indicar que esta tranquilidad se está perdiendo.

5.1.2.2.- Temas comunes a la segunda y -- tercera época. Existen cinco temas comunes a estas épocas: Inquietud ante una posible carencia de amor, cuyos porcentajes, en estas épocas, pueden estar a la mitad y al último -- respectivamente; exigencia de reciprocidad amorosa con porcentajes que pueden ser colocados en la misma situación que el anterior tema; evocación rencorosa, con porcentajes en -- casos similares; solicitud de explicaciones al ser amado so bre la relación amorosa, con unos porcentajes que ya pueden ubicarse en los últimos lugares, y condena a quien se oponga al amor entre dos personas, que también tiene esa tendencia a ocupar las escalas más bajas en los porcentajes, todos -- los cuales se pueden verificar en el Cuadro 11.

De esa manera, la importancia de estos temas varía de -- la mitad hacia abajo, o sea, de más o menos importante a -- sin importancia. En cuanto a los temas mismos, se puede de -- cir que la inquietud ante una posible carencia dolorosa de -- amor, es una derivación del tema carencia dolorosa de amor, ya comentado, sería repetitivo hacerle de nuevo.

La exigencia de reciprocidad amorosa y la evocación -- rencorosa, se asemejan entre sí de alguna forma por lo egóista y autoritario. Nadie puede exigir una reciprocidad amorosa, se tiene que ganar, el amor es libre, se da libremente, no puede haber imposiciones. La evocación rencorosa, - al igual que el daño, en torno al cual se orienta, sólo le interesa la autorreivindicación, el ser propio a costa incluso del ser amado.

La solicitud de explicaciones al ser amado es contrastantemente una actitud más respetuosa, más serena y profunda en tanto trata de explicar lo que sucede en la relación amorosa. Lo mismo ocurre con la condena a quien se oponga al amor entre dos personas, porque ahí hay la conciencia de un amor libremente asumido que no admite voluntades ajenas, en el fondo es la defensa de la libertad individual.

En general, el hecho de que estos temas no aparezcan - en la primera época, a excepción del primer tema de este -- punto el cual constituye una derivación, puede revelar que a partir de la segunda época hay un aumento de la agresividad en la relación amorosa, contrastante de una mayor profundización en esa misma relación.

3.1.2.3.- Temas comunes a la primera y -- tercera épocas. No se encontraron, lo que revela algunos - cambios en los contenidos a lo largo de las distintas épo- cas delimitadas, de lo contrario, habría por lo menos un te- ma común. Aún así, y dada la consolidación privilegiada de ciertos temas en esta forma amorosa, estos cambios son muy pocos, no son drásticos, son tenues e incluso hasta imper- ceptibles.

3.1.3.- Diacronía.

3.1.3.1.- Comentarios a los porcentajes - de los temas privilegiados consolidados. Hay una tendencia que podría considerarse grave en los porcentajes de cada -- uno de los temas privilegiados. A grandes rasgos, los te- mas en donde se cristaliza o se pugna por el amor, como lo podría ser el amor por alguien, el requerimiento amoroso y el deseo, que ocupan los tres primeros lugares respectiva- mente en la primera época, han descendido porcentualmente - en los otros dos períodos, en consecuencia, su importancia también ha descendido, según se puede apreciar en el cuadro 13.

Contrariamente, los temas de signo contrario han aumen- tado su porcentaje y su importancia a lo largo del tiempo,

fundamentalmente la categoría daño que ha tenido un repunto gigantesco: Del 3.44% en la primera época, ha pasado al -- 15.50% y al 31.81% en la segunda y tercera épocas. Todo és to puede reflejar que las transformaciones en las condiciones de la sociedad hacen cada día más imposible el amor, como lo indican los volúmenes cada vez más altos de carencia amorosa y de daño. Este sistema puede estar destruyendo el amor y lo drástico es que ya ni siquiera nos importe. Lo - relevante sería rescatarlo como un evento de suma importancia, sólo posible de consumarlo en lo profundo de sí mismo, en sus últimas consecuencias, en otro tipo de sociedad.

3.1.3.2.- Comentarios a los porcentajes - de los temas intermedios consolidados. La censura de las - desobligaciones matrimoniales del ser amado -de la mujer en la tercera época-, ha conservado un porcentaje relativamente estable. No hay ningún comentario al respecto.

3.1.3.3.- Comentarios a los porcentajes - de los temas descuidados consolidados. Como no existen, -- tampoco hay ningún comentario.

3.1.3.4.- Comentarios a los temas exclusivos a una sola época.

3.1.3.4.1. Primera época. Sólo aparecen dos temas exclusivos a esta época: Desvalorización del rival amoroso, en donde se detecta una obvia parcialidad y una reconfortación propia, porque a fin de cuentas ese rival no puede competir conmigo; sus cualidades son exiguas comparadas con las mías; el peligro latente es la intolerancia. Y, se aconseja llegar al corazón de la persona amada para hacerse corresponder, el cual podemos considerar una derivación del amor por alguien.

3.1.3.4.2.- Segunda época. Para facilitar el comentario, dada la gran variedad de temas, los agruparemos por bloques y los ordenaremos según la suma de sus porcentajes de mayor a menor.

Sin embargo, antes que nada se debe decir que esta gran variedad, es una influencia directa de un aspecto diacrónico, histórico si se prefiere. Es la época de la explotación mercantil de la cultura, y la demanda de la industria siempre es inagotable; es natural la concurrencia de un gran número de temas, 43 para ser exactos.

Asimismo, debe hacerse notar que el porcentaje de cada uno de estos temas es muy pequeño, incluso si se toma en --

cuenta la suma de los porcentajes por bloque o grupo, lo -- que muestra un cierto desinterés de la música afroantillana por estos temas.

El primer bloque está formado por las categorías amor mutuo, arrepentimiento por el daño hecho al ser amado, proyectos amorosos, buenos deseos al ser amado, confianza al ser amado, mutuo arrepentimiento por el daño causado al ser amado, separación compartida, valorización de las atenciones al ser amado y recuerdo significativo del ser amado no amoroso, con un total de 6.69%.

A todos estos temas los podemos considerar dentro de la esfera de amor por alguien, incluso los arrepentimientos, porque implican un reconocimiento del daño hecho, sin justificaciones, sin pensar en la comodidad propia, en el dolor que nos causa ese reconocimiento y en contrapartida una consideración hacia el otro, hacia el ser amado.

El segundo bloque en realidad no lo sería, porque nada más lo forma el tema atracción, que alcanzó el mejor de los porcentajes después del primer bloque, con un 3.37%. Este contenido también se mueve dentro del ámbito de una categoría privilegiada; el deseo, ya comentado, por lo cual sería

reiterativo ocuparnos de él.

Hasta aquí, como se podrá observar, los contenidos consisten en variaciones sobre el mismo tema. Es la fuerza del código formado por los temas privilegiados de la forma amorosa la que impide drásticos cambios en las temáticas. Se puede hablar sobre muchas cosas, pero siempre en relación a la estructura profunda del significado y el significantes de la música afroantillana.

El tercer bloque lo forman la exigencia de fidelidad al ser amado, censura al no cumplimiento de los deseos del hombre, legitimidad del hombre para imponerse y así ser responsable por la mujer, disyuntiva al ser amado entre el amor y el desamor con un porcentaje total de 1.56. En realidad este porcentaje, así como los que le siguen, son tan pequeños, tan inocuos, que no vale la pena detenerse mucho en ellos.

El contenido de este bloque está caracterizado por el autoritarismo y el egoísmo. Sólo se piensa en la satisfacción y la realización personal. El tono grave consiste en que la mujer parece ser la más perjudicada de toda esta arbitrariedad.

El porcentaje que le sigue a este bloque es el de la categoría celos con .99%, un tema inherente a la relación amorosa, inevitable, porque los celos son inconcientes, emotivos, simplemente aparecen.

El quinto bloque lo forman el miedo a querer por dolorosas experiencias pasadas, reproche al destino por malograr la relación amorosa, exhortación del hedonismo para olvidar penas amorosas y autoconfortamiento de penas amorosas sufridas con .96%.

Otra vez vuelven a aparecer los mecanismos defensivos de la personalidad. Todos estos temas olvidan la posible responsabilidad individual en las frustradas experiencias amorosas.

Las categorías de este bloque junto con las del tercero, podrían estar emparentadas de algún modo con el tema daño, por el egóismo que implican. Se comprueba de nueva cuenta que es poco factible el distanciamiento nítido respecto a la representación amorosa consolidada.

El sexto bloque lo forman únicamente dos temas: Reclamo por celos del ser amado y rechazo a la obligación de que

rer a la fuerza con un total de .78%. Lo característico de estos temas es su orientación hacia una autoafirmación de la libertad propia, evidente en el segundo tema y en la indisposición a ajustarse a las reacciones celosas del otro, en el primero.

Los restantes temas tienen un porcentaje tan insignificante, que es preferible no ocuparse de ellos, son prescindibles. Aún si se toma en cuenta la suma total de todos -- ellos -2.11%- lo cual sería arbitrario porque no existe algo concreto que los pueda relacionar; deben de considerarse de manera individual.

Estos temas son; abandono involuntario del ser amado - con .39%; exigencia de explicaciones al ser amado sobre la relación amorosa con .39%; un bloque de dos temas que sí se podrían relacionar, formado por desilusión erótica y reprobación de artificios para simular belleza con un total de - .38%; fidelidad al amigo al no quitarle a su ser amado .19%; rivalización amorosa con otro personaje .19%; rechazo al homosexualismo .19%; impotencia de declarar amor .19% y temor a los familiares del ser amado .19%.

3.1.3.4.3.- Tercera época.

Los únicos temas exclusivos a este período son tres: Esperanza de un nuevo amor con 2.27%, en donde se observa cierta relativización del amor, en relación con el amor absoluto y permanente. Al parecer ya no es motivo de angustia el cambio y la búsqueda de un nuevo amor.

Se encuentra también la preferencia por un ser amado - de tipo latinoamericano en general, también con 2.27%. Inicio del deseo de la época por el regreso y la valorización de los orígenes y los rasgos propios.

Respeto a las decisiones del ser amado es el tercer tema, con un porcentaje igual a los anteriores de 2.27%. Paradójico avance hacia la consideración del otro, más racional y respetuoso; si se toma en cuenta que el tema que más porcentaje tuvo en este período fue el de daño.

En realidad estos temas, dados sus porcentajes, casi no importan; no son suficientes para darle sentido a esta tercera época. Lo decisivo, lo verdaderamente fundamental, es la representación amorosa consolidada de la música afroantillana, de la cual ya se hicieron los comentarios pertinentes.

3.2.- Forma festiva.

3.2.1. Sincronía.

3.2.1.1.- Temas privilegiados consolidados. Aquí también podemos encontrar una representación festiva consolidada, integrada por los temas regocijo, situaciones cómicas y enaltecimiento de ritmos de alguna región de Cuba, del Caribe, etc. Estos contenidos fueron siempre privilegiados a lo largo de los tres periodos definidos para la música afroantillana, según se constata en el cuadro 15.

Nuevamente volvemos a encontrar en esta constancia o permanencia, como quiera llamársele, la operación de los mismos mecanismos de mitificación definidos para los temas consolidados de la forma amorosa. O sea, la reiteración de datos por las cuales se ofrece seguridad al grupo, en este caso, al afrocaribeño; mismos a los que la industria cultural y comunicativa se ve obligada a apegarse o ajustarse, si quiere llevar a buen término el proceso de comunicación iniciado por ellos, y si pretende, asimismo, cuidar la salud de su negocio, porque resultaría sumamente difícil modificar el sentido y las pautas expresivas de esta música; dado su alto grado de fijación. La música afroantillana tie-

ne un orden, un ámbito propio completamente definido, tiene su propio ritmo de evolución, no cambia según la sociedad, no está directamente determinada por el vaiven de las diferentes vicisitudes sociales; modificar a esta música sería romper con ella, empezar a verla como una cosa distinta, empezar a aprender su nueva estructura, con todos los errores, ambigüedades, recelos y dudas implicados en un proceso de aprendizaje. De esa manera, si esta música quiere seguir comunicando, debe ser igual asimismo y utilizar lo que la gente ya ha aprendido, sabe y conoce; si no, es difícil asegurar la comunicación y más posible el malestar, la desconfianza y un cúmulo de interrogantes.

A esta misma estructura expresiva y de sentido tienen que ajustarse todos los que se acercan a esta manifestación, incluidos los medios masivos de comunicación. Por eso; los temas consolidados de la forma festiva comprueban y reite--ran la conclusión del papel social de estos medios como reproductores de representaciones del mundo compartidas por la sociedad.

En cuanto al tema regocijo, hay poco que comentar, su aparición es coherente en esta forma festiva: Si de fiesta se trata, se debe de manifestar el regodeo de andar en ella,

Por otra parte, este mismo gusto es un elemento reconfortante de la comunidad afrocaribeña, porque defiende de toda clase de minimizaciones esbozadas por ciertos sectores de la sociedad, acerca de la pretendida inferioridad y vulgaridad de todas las manifestaciones culturales de los pueblos o de las gentes no pertenecientes a occidente o a las privilegiadas élites nacionales.

Bajo esta dimensión, el enaltecimiento de cantos, ritmos, bailes o algún otro aspecto propio de la región o del país, tiene relevancia porque puede constituirse o de hecho se constituye, en una fuente de seguridad para los pueblos del área caribeña y latinoamericana en general. Una seguridad minada por el ejercicio de la dominación y que impide poder tomar la iniciativa en el cambio.

Los enaltecimientos nos comunican así, cosas muy interesantes: Nos gusta divertirnos, sí, pero de una forma muy especial; con nuestros bailes, ritmos, fiestas, etc. Es decir, una fiesta diferente, muy propia, pero no inferior a cualquier otra clase de festividades elaboradas en otras -- latitudes y culturas. De hecho, decir que nos gusta el fandango o la rumba, es situarnos en una fiesta muy específica, de la cual no tenemos porque avergonzarnos. No es el rego-

cijo puro, sino, un cierto tipo de regocijo, e ahí lo importante y la relevancia del enaltecimiento.

3.2.1.2.- Temas intermedios consolidados. No hay.

3.2.1.3.- Temas descuidados consolidados. Tampoco.

3.2.2.- Fase de transición entre sincronía y diacronía: Temas comunes a dos épocas.

3.2.2.1.- Temas comunes a la primera y la segunda épocas. No hay.

3.2.2.2.- Temas comunes a la segunda y tercera épocas. Sólo uno: Censura a quien no le gusta -no saben o no forman parte- del ambiente festivo del caribe.

Su porcentaje en la segunda época lo situa entre los -relativamente descuidados, porque al igual que otros temas, se coloca precisamente antes del porcentaje más chico, como claramente nos lo muestra el cuadro general de los temas de la forma festiva, el cual a su vez nos dice que en la tercera época, aún a pesar del aumento porcentual de este mismo -

tema, debe considerarse descuidado porque igualmente junto con otros temas, es el más bajo de todos los registrados. - Por todo ello, este tema no tendría relevancia.

Lo único que podría hacerse notar, es la aparición de una cierta actitud contestataria que se acentúa en la tercera época, por sobrevalorar lo propio. No obstante sus rasgos claramente autoritarios e intolerantes, porque nadie -- tiene la obligación de conocer y formar parte del ambiente festivo del caribe, en el fondo puede constituirse en una reivindicación, dados los prejuicios de superioridad de la clase hegemónica. Una actitud de esta naturaleza posiblemente no era tan clara o tan manifiesta en la primera época como en la segunda, pero sobre todo en la tercera, donde como se describió en el capítulo III de la primera parte, se convive en el interior de una cultura con fuertes inclinaciones minimizadoras y prepotentes.

3.2.2.3.- Temas comunes a la primera y -- tercera épocas. Enaltecimiento de la mujer cubana -raza o gente caribeña- junto con el ambiente festivo del caribe.

El porcentaje de este tema es más o menos estable en - la primera y tercera épocas -12.5 y 9.09 respectivamente- -

pero en vista de la variedad existente en la tercera época, la importancia real de esta categoría ha aumentado significativamente de un último lugar con el porcentaje más chico en la primera época, a un lugar de prominencia con un segundo mejor porcentaje en la tercera época, lo mismo que otros temas.

La existencia de temas comunes en estas épocas puede revelar muy pocos cambios en los contenidos de esta forma a lo largo de su desarrollo. Parece que lo que está fijado es la intención de validar a esta música y su ambiente, relevante en particular para la tercera época, como lo demuestra el sentido similar de éste y el anterior tema; ambos -- perfectamente embonables en la esfera del sentido del enaltecimiento de ritmos de alguna región de Cuba, del Caribe, etc.

3.2.3. - Diacronía.

3.2.3.1. Comentarios a los porcentajes de los temas privilegiados consolidados. En este aspecto el tema regocijo siempre ha ocupado el lugar de preponderancia en las tres épocas. Después es notorio observar, sobre la base del cuadro 16, una paridad entre las situaciones cómi-

cas y el enaltecimiento de ritmos de alguna región de Cuba, del Caribe, etc., en la primera y en la tercera épocas, y una muy cercana equivalencia en la segunda, lo que jerárquicamente no implica ningún cambio. Hay una estabilidad en el orden de importancia de estos temas a lo largo del tiempo. Regocijo es siempre el primer tema seguido simultánea o indistintamente por las situaciones cómicas y el enaltecimiento referido.

En donde sí hay variaciones, es en la diferencia de porcentajes establecida entre el regocijo y los restantes temas; dicha diferencia aumenta en la segunda época y se conserva en la tercera, aún con la disminución en porcentaje del tema regocijo en este último período. Lo anterior sugiere que el estado de jolgorio es más importante en la segunda y en la tercera épocas, o que lo demás no importaba mucho -fundamentalmente, creo, en el segundo período, como se aprecia en los resultados de este mismo cuadro 16: Etapa definida como la de la interminable parranda en la Isla Bella, Cuba-. La misma tendencia se repite si asociamos situaciones cómicas a regocijo; pero cuidado, hay que relativizar esta afirmación en la tercera época, porque en ella hay más variedad de temas que giran alrededor del sentido del enaltecimiento de ritmos, etc.

En relación a la baja porcentual progresiva de la suma de los porcentajes de estos temas, también es muy relativa por que aparecen otros con el mismo sentido. No hay temas nove dosos como se podrá verificar enseguida.

3.2.3.2. Comentarios a los porcentajes de los temas intermedios consolidados. Se omiten porque no -- hay temas en este rubro.

3.2.3.3. Comentarios a los porcentajes de los temas descuidados consolidados. Mismo caso que el ante rior.

3.2.3.4. Temas pertenecientes a una sola época.

3.2.3.4.1. Primera época. No -- hay temas exclusivos a este período, lo cual implica que lo básico para la primera época es lo básico para las restantes, como lo indican los temas privilegiados y los relativos únicamente a dos épocas.

De esa manera, el sentido general de los contenidos de esta forma se encuentra fijado desde la primera etapa, y -- consiste en considerar a esta música netamente regocijante,

pero referida precisamente a la del Caribe, la cual tiene -
cualidades y es considerada de las mejores por ser la más -
sabrosa y la que más nos gusta. Repetimos, todo ésto es re-
confortante para la humanidad afrocaribeña y puede ser posi-
tiva al vigorizarnos por dentro y hacernos sentir capaces -
de encargarnos de nuestro propio proyecto de vida.

3.2.3.4.2. Segunda época. -

Como en la forma amorosa, aquí también agruparemos los temas
por bloques -caracterizados por tener una misma orientación-
y los ordenaremos según los porcentajes totales de cada uno
de mayor a menor.

El primer lugar lo ocupa el bloque integrado por temas
guiados en relación a la valorización de lo propio, justamen-
te del mismo signo del tema enaltecimiento de ritmos, etc.,
y son los siguientes: Dedicación de un ritmo del Caribe a -
una persona del barrio o a otra entidad; admiración de un -
personaje festivo del Caribe; enaltecimiento de orquestas, -
músicos, soneros, etc.; nostalgia de fiestas del pasado; ---
tristeza por la desaparición de gente gozona y rumbera; sim-
patía a quien comparte los mismos gustos festivos; enalteci-
miento de carnavales, comparsas, bailes, etc., y enalteci---
miento de personajes que bailan bonito y sabroso y gozan con

los ritmos del Caribe. La suma de sus respectivos porcentajes alcanza un total de 12.48%.

Las anteriores categorías engloban el mismo significado del enaltecimiento de ritmos, porque ubican a la fiesta del Caribe, su ambiente, sus personajes y sus características; llaman la atención sobre el mundo en que se desenvuelve nuestra fiesta. Aquí no se puede negociar estas cualidades ni dar marcha atrás en ellas. Nuevamente, lo importante y lo positivo es la defensa-enaltecimiento de las características caribeñas e incluso latinoamericanas de la fiesta. Cuando decimos bonito y sabroso, ahí ya le damos importancia a algunos de nuestros rasgos, relevante frente al -- desdén de otras culturas cuya consideración de la nuestra -- es la inferioridad, lo que remite ya a poder y subordinación.

El segundo bloque lo forman las categorías hedonismo, optimismo y placer sensual por las mujeres con quienes se quiere divertirse, gozar, rumbear, etc., con un total de 8.92%. Estos temas forman parte del sentido del regocijo.

El tercer bloque lo integran tristeza por no tener momentos de alegría; indiferencia a las críticas que reprue--

ban la fiesta; molestia/disgusto por el trabajo que impide alegría y molestia/disgusto por no tener momentos alegres, cuya suma porcentual da como resultado 2.96%.

Desde mi punto de vista, estos temas tienen una enorme trascendencia; reflejan valores universales y los anhelos - más profundos de la humanidad; me refiero al ferviente e intenso deseo de lograr el bienestar integral, la alegría, la armonía y la belleza como los bienes más caros de los hom--bres y de las mujeres; el objetivo siempre actual e importante de alcanzar una buena vida. Esa es precisamente la esen--cia más profunda de la rumba.

Eh aquí la relevancia de estos temas de la música afro--antillana; niegan a la sociedad capitalista establecida, en tanto que impide la plena realización de la algarabía humana, al exigir un determinado tiempo de extenuante trabajo, remun--erado con una extraordinaria miseria que sólo sirve para --acongojar, frustrar, temer, rabiar y continuar en tan lamen--tables condiciones de vida que en contraste con las de los --grupos privilegiados, sólo provocan más tensión y resentim--iento. En esa medida, las fiestas actuales pueden estar --más cerca del desahogo violento que del disfrute.

Estos temas nos muestran el camino, o más bien, nos ha cen conciente el objetivo más sentido del ser humano: El -- placer, el amor, la cadencia, la música como un estado in-- terno permanente; todo eso que nos es negado o está muy par-- cialmente cumplido en la actualidad.

Es curioso que estos temas sean exclusivos a la segun-- da época, la de más intenso festejo, sugiere que dentro de la aparente inconciencia de la rumba, aparecen elementos -- que pueden ser la fuente de una enorme impugnación, y una -- importante palanca de transformación social. Haber probado las mieles del festejo caribeño en este segundo período, pu do haber sido suficiente para inconformarse con las peque-- ñas dosis de jolgorio a las que da derecho el sistema, y ra biar contra éste y todo lo que impida la festividad; por -- eso las tristezas, las molestias y los disgustos. Desgra-- ciadamente, la presencia de estos temas es muy débil, y ca-- si no tienen importancia dado lo mínimo de sus porcentajes.

El bloque cuatro lo forman la exhaltación de modales -- festivos de alcurnia y la vergüenza de modales festivos po-- pulares con un 1.18%, y para mi gusto, están totalmente per meados por la ideología dominante; no es de extrañarse que aparezcan en esta etapa de estrecha relación de la música --

afroantillana con esta concepción, y precisamente al final del periodo, en el tiempo del cha cha cha, en el cual se detectaron, cuando es más factible pensar en los primeros brotes de esta interrelación.

Estos temas son la destrucción de los sectores populares, la justificación de su marginación y la legitimación de la dominación. Si somos inferiores, los más capacitados para dirigir la sociedad deben ser los superiores; claro, - las minorías privilegiadas. Afortunadamente son muy poco importantes.

Los siguientes temas debemos tomarlos individualmente porque no hay nada concreto que los pueda relacionar. Asimismo, dado su escasísimo porcentaje, es decir, su casi nula importancia, se ha preferido no introducir comentarios - para no hacer más denso el trabajo.

Los temas son: Molestia/disgusto por el ritmo de alguna región 1.19%; desplacer después del gozo .59%; enaltecimiento de los que tienen un ritmo .59%; desvalorización de los que no tienen un ritmo .59%; molestia/disgusto por un estilo de baile .59%; molestia/disgusto por la falta de com postura en las fiestas .59% y censura a quien no le gusta -

divertirse .59%.

En realidad, si se observa con atención, estas seis -- categorías, aún con sus matices, variaciones o especificaciones, están en la órbita del regocijo. Nuevamente la pauta a seguir la marcan los temas privilegiados consolidados, los cuales pueden ser legítimamente, los más representativos de todos los registrados.

3.2.3.4.3.- Tercera época.

Los bloques que se pudieron formar en este período están empatados con el mismo porcentaje de 18.17%, así que es indistinto el orden que puedan tener.

Uno de ellos está formado por los temas entusiasmo por ser moreno, candela y pertenecer al ambiente propio de la música caribe en general; alegría por estar entre pueblos hermanos y el ambiente y la música afroantillana en general como remedio para cualquier mal. Todos estos contenidos -- pueden considerarse como una derivación del enaltecimiento de la mujer cubana -raza o gente caribeña- junto con el ambiente festivo del Caribe, ya comentado, por lo cual sería ocioso insistir sobre lo mismo.

El otro bloque lo integran: Muestra de como se debe sonear, rumbear, bailar, inspirar, etc.; aclaración sobre el tipo de baile, ritmo, etc., que se canta, toca, baila, y requisitos necesarios para la rumba y el rumbero.

En estos temas, aparece la preocupación por aclarar y definir el ambiente del son y de la rumba; de insistir en las características propias, difundirlas para apegarse o rescatar o tal vez regresar a los orígenes; de especificar que estamos en ésto para que no se confunda, olvide o distorsione; para recuperar la rumba tal como es, porque es posible que ya se hubiera olvidado; por eso es necesario volver a definirla, subrayarla de nueva cuenta; este es el giro particular de estos temas, pero a fin de cuentas, las categorías de ambos bloques están involucradas en la misma onda de la autorrevalorización, de enaltecimiento de ritmos, etc.

De aquí podemos sacar una observación y reiterar otra: La primera; lo que caracteriza a la tercera época de manera predominante, es su intención de valorizar los rasgos distintivos del Caribe. Segunda; lo redundante del sentido de esta forma. Se puede decir lo que sea, pero siempre en base a la estructura temática consolidada de la forma expresi

va, por lo menos en la amorosa y en la festiva, las más pri
vilegiadas.

Nos falta un último contenido; rencillas entre rumbe--
ros con 4.54%, pero carece de importancia por su poco por--
centaje, y además no es muy interesante. Se trata de un --
pleito sin mayores consecuencias para ver cual es el mejor
rumbero. Es mejor terminar aquí el comentario a los temas
de la forma festiva.

3.3.- Forma Comunitaria.

3.3.1.- Sincronía.

3.3.1.1. Temas privilegiados consolidados.

No se encontraron, lo que indica que los contenidos de esta
forma son los más variables y en consecuencia los más suscep--
tibles al cambio en el transcurso de las diferentes épocas
de la música afroantillana. Al parecer, los temas de esta
forma están más expuestos a las modificaciones del sistema
social.

3.3.1.2. Temas intermedios consolidados.

Reprobación a las desobligaciones matrimoniales-del hom--

bre-. Sus porcentajes, en cada uno de los períodos, lo colocan como un tema de relativa importancia y descuidado. En la primera época es uno de los temas que alcanzó el porcentaje mínimo, pero en vista de la poca variedad de temas, es al mismo tiempo uno de los segundos mejores porcentajes, como se puede apreciar en el cuadro 18. En la segunda y en la tercera épocas, sí es un tema relativamente descuidado, porque junto con otros contenidos, tiene el porcentaje más bajo registrado en cada período, y como aquí sí hay más variedad de temas, su situación no puede equipararse a la de la primera época.

En términos generales, esta categoría no es prioritaria y sólo sugiero la existencia de un consenso en relación al cumplimiento del acuerdo matrimonial, el cual es pertinente, lo mismo que la reprobación, si es libremente aceptado.

Otro tema intermedio consolidado más lo constituye el enaltecimiento de la mujer cubana -o de la raza-. Porcentualmente tiene la misma situación que el anterior tema en cada una de las tres etapas. Es una categoría que también va de una importancia media a una descuidada. Su sentido, al igual que en la forma festiva, está fijado a lo largo --

del tiempo porque siempre ha sido necesario el autorreconocimiento y el reconocimiento por otros del ser afrocaribeño.

3.3.1.3. Temas descuidados consolidados.

No hay.

3.3.2.- Fase de transición entre sincronía y diacronía: Temas comunes a dos épocas.

3.3.2.1. Temas comunes a la primera y la segunda épocas. Reprobación a quienes inician una relación amorosa sin sanción social ni religiosa -y/o a las relaciones sexuales premaritales-. Este tema es el más importante y tiene el porcentaje más alto de todos los registrados en la primera época. En la segunda su importancia y su porcentaje descienden notablmenete de 25% a 1.40%, es decir, hasta ser una categoría francamente descuidada.

Todo lo anterior sugiere que en la primera época era de suma importancia la sanción social del noviazgo y el matrimonio, es menos importante en la segunda, y aparentemente ha dejado de ser importante en la tercera, porque ya no aparece.

En lo particular, este contenido me parece una introní

sión al ámbito privado de la pareja y una restricción de su libertad sobre la cual sólo ellos pueden decidir.

3.3.2.2. Temas comunes a la segunda y tercera épocas. Reprobación a la infidelidad. Su porcentaje lo coloca realmente en la segunda época a la mitad de la tabla; es el tercer mejor porcentaje entre los cinco registrados en este período. En la tercera época, es uno de los temas que alcanzaron el porcentaje más bajo. Así entonces su relevancia va de un nivel medio a uno casi sin importancia, en tanto que en la primera época es probable que no se ocuparan mucho de esta situación.

Este tema es la defensa muy inconstante de una relación monogámica. En la primera época no tiene importancia, en la segunda experimenta un ligero repunte, pero decae en la tercera. No podría precisar las causas de esta inconstancia.

Otro tema más, es el enaltecimiento de la tierra natal o del país propio. Esta categoría va de importante a descuidada. En la segunda época obtuvo uno de los mejores segundos porcentajes y en la tercera uno de los últimos. En apariencia es más importante en el segundo período, pero en

el tercero está acompañado por otros de similar orientación. Debemos recordar que la tercera época está especificada por un incremento en el enaltecimiento de lo propio y de la vuelta a las raíces.

Reprobación al daño hecho a la gente -o a los que abusan de la gente- es también un tema común a la segunda y --tercera épocas. Su porcentaje revela que es un tema descuidado; en ambos períodos obtuvo uno de los porcentajes más -chicos, pero su registro también manifiesta el deseo de defender los derechos de la colectividad.

Decepción y miserias de una comunidad -y/o sufrimiento de las personas de barrio o de algún personaje por pobreza- es también una categoría detectada en estas etapas. Su porcentaje va de 1.40, de los más bajos en la segunda época, a 14.81, el más alto en la tercera. El incremento de su im--portancia ha sido notable, lo que puede implicar el surgi--miento de una actitud más decidida y agresiva, en las mani--festaciones del malestar respecto a las deprimentes y pesa--das condiciones de vida.

Es más coherente postular el fortalecimiento de esta -actitud, porque las maltrechas condiciones de existencia y

la preocupación que éste provoque, las ha experimentado des de siempre la comunidad afrocaribeña, pero el hecho de que precisamente sobresalga en esta tercera época, está en consonancia con la vigorosa reafirmación que deben sostener -- los grupos latinos radicados en norteamérica.

Un tema más, común a estas dos épocas, es el del apego a la tierra donde se vive y se trabaja -a Nueva York-. Su porcentaje muestra que es un contenido descuidado; obtuvo - uno de los más bajos tanto en la segunda como en la tercera épocas. Su sentido es de la misma orientación del enaltecimiento y revalorización de las características y rasgos --- afrocaribeños.

El último tema común a estas etapas es el del temor a la incertidumbre del destino o de la vida. Sus porcentajes indican como el anterior, que es un tema poco importante. - Su presencia es correlativa del tema decepción y miserias - de una comunidad, y es perfectamente normal que haya aparecido aún muy embrionariamente, porque si la situación está del "carajo" y todo parece ponerse de mal en peor; es natural sentir ese miedo; la sobrevivencia, la estabilidad, la tranquilidad o la continuidad, tanto personal como grupal, no está asegurada.

Con todos estos temas se puede intentar la construcción de una concepción general del mundo de la comunidad ca ribeña, que estaría definida en esencia, por la promoción y la protección de la integridad colectiva, cultural y moral de esta misma colectividad; patente en el autorreconocimiento de los enaltecimientos o apegos, la inconformidad de una mala vida y el respeto por los preceptos morales como el mantenimiento de la relación mongámica, el cual puede existir acompañado de otro tipo de normas.

3.3.2.3. Temas comunes a la primera y tercera épocas. No hay; lo que nos verifica que los temas de esta forma han sido más susceptibles al cambio histórico, o, si se prefiere, cambian según la evolución y desarrollo de las condiciones sociales; es decir, conforme a los períodos, etapas o fases por las que ha atravesado esta música.

3.3.3.- Diacronía^{9/}.

3.3.3.1. Temas pertenecientes a una sola época.

3.3.3.1.1. Primera época. Se puede armar un pequeño bloque de dos categorías que sería de -

los más importantes en esta época: Desvalorización de la co
bardía de los blancos y enaltecimiento de la valentía de la
gente de color con un total de 25%. Nuevamente se destaca
la intención de resaltar las cualidades de la humanidad ca-
ribeña, algunas de las cuales no poseen los hombres que se
dicen superiores.

El enaltecimiento de la valentía y su contraparte son
temas históricos, exclusivos a esta etapa, porque correspon-
de a la época en que las islas del Caribe eran asediadas --
por los piratas, circunstancia propicia para demostrar el -
valor y el coraje de la gente de color.

Reprobación a la hipocrecía. Su porcentaje al igual -
que muchos otros, es de los más bajos en esta primera época.
No es un tema prioritario y puede ser sólo un factor más de
integración del grupo, frente a un elemento potencialmente
capaz de fragmentarlo.

Pesar por la muerte de una persona también es un tema
poco importante de la vida cotidiana; sucede que si un per-
sonaje se ha granjeado la simpatía y el cariño de la comuni-
dad, debe de aparecer por fuerza en esta forma.

3.3.3.1.2. Segunda época. El -- primer bloque de temas, el más importante, lo forman las categorías: Enaltecimiento de alguna región o ciudad cubana o del Caribe; enaltecimiento de un producto pregonado; apego a las cosas, lugares y momentos gratos; enaltecimiento - del trabajo que se hace en Cuba; enaltecimiento de la forma de vida propia de alguna región de latinoamérica; enalteci- miento de los habitantes de alguna región de latinoamérica; apego a la tierra natal; nostalgia de tradiciones e identi- ficación con lugares nacionales, con un total de 26.69%. - Ya se ha comentado lo suficiente este tipo de temática, só- lo debe decirse que esta época no pierde la decisiva volun- tad de validar la música, la gente, el ambiente, las costum- bres y la forma de vida del Caribe.

El segundo bloque lo forman los temas con un claro contenido moral: Reprobación a trabajos inmorales e ilegíti- mos -meseras de cabaret, prostitutas, etc.-; agrado por la defensa de los cuidados maternos; reprobación de alguien que no sabe valorar el amor que se le prodiga y lo lastima; reprobación al descuido de la salud; reprobación a quien no guarda las reglas de la decencia y legitimidad de la defen- sa de la virtud de una mujer, con 9.81%.

Este porcentaje está muy alejado del alcanzado por el primer bloque, por lo que es pertinente considerar a estas categorías como de importancia media. En todas ellas podemos encontrar, tentativamente, una representación moral de la comunidad afrocaribeña, en la cual puede destacarse una contención de la sexualidad si no está debidamente sancionada; aquí entran la reprobación de los trabajos inmorales y la legitimidad de la defensa de la virtud. La conservación de la vida también es un factor importante, por eso la alabanza de los cuidados maternos y la reprobación al descuido de la salud. Igualmente, el amor es considerado un bien estimable dentro de esta moral. La reprobación a quien no guarde las reglas de la decencia puede referirse a cualquiera de estas formas, todas las cuales deben verse, creo, como el sistema regulador de las relaciones sociales, necesario para no dislocarlas o estallarlas.

El bloque tres está constituido por las categorías: Reprobación al oportunismo; reprobación a las deficiencias de los servicios públicos; exigencia de respeto a quienes nos rodean; exigencia de eficaces servicios públicos y cansancio-aburrimiento de las broncas y pleitos para vivir a diario con un total de 7%, porcentaje que se acerca mucho a los temas de importancia regular, tal y como efectivamente

se consideran. No podrían ser descuidados porque están a escasos 2.81% de los temas que se han definido como intermedios.

La tendencia marcada de estas categorías es la de la defensa decisiva de los intereses populares, la exigencia de satisfacción a las demandas de esos mismos intereses, y el malestar por las maltrechas condiciones de vida que soportan estos sectores. El objetivo es enfrentar y rechazar los embates que perjudican a la colectividad.

Un solo tema sigue a este bloque, en vista de que su porcentaje superó a las demás agrupaciones temáticas. Se trata del agrado por un personaje cualquiera con 5.63%. Esta cantidad no es precisamente equiparable a los temas de importancia media, por lo que puede tomarse como un tema descuidado. De la misma manera, su significado no tiene mayor trascendencia, es el mismo sello del pesar por la muerte de una persona encontrado en la primera época, pero a la inversa.

Otro tema más tuvo un porcentaje exactamente igual; es el de promoción de la astucia y no de la fuerza. Este es un contenido muy ambiguo, ni al acudir a la letra fue posi-

ble precisarlos; es referible tal vez a la creatividad y a la imaginación aplicados por los sectores populares, obligados a arreglárselas como sea, para sobrevivir en una realidad desfavorable.

El bloque seis sí tiene un carácter ideológico. Está constituido por los temas: Enaltecimiento del trabajo, promoción del trabajo para ser rico y feliz, y nostalgia de Cuba farandulera con 5.61%.

Al respecto es claro que un hombre o una mujer pueden trabajar intensamente toda su vida sin mejorar nunca su nivel socioeconómico.

El trabajo no es ninguna solución si no se transforma la estructura social sobre la cual se montan un cúmulo de privilegios, beneficios directos del trabajo de las mayorías. Para contrarrestar esta proposición debe recordarse a Beny Moré cuando canta en "Me voy pa'l pueblo":

"... tanto como yo trabajo
y nunca puedo ir al vacilón..."

En el caso de la nostalgia de la Cuba farandulera, es evidente su sutil censura del movimiento revolucionario de

aquel país. Este tema corresponde a una canción de Celia Cruz en sus últimos años con la Matancera, probablemente a inicios de los sesenta. Su difusión seguramente manchó la imagen de la Cuba revolucionaria y alimentó las ambiciones hegemónicas de los Estados Unidos. De todas maneras, estos temas no son característicos ni los más importantes de la música afroantillana de esta época; en realidad son más bien manifestaciones de carácter personal.

El bloque siete está integrado como sigue: Agrado por la gente que se las ingenia para vivir; aceptación de la igualdad de los hombres ante la muerte, y exhortación a no pelear entre sí con un total de 4.2%. Estos temas son poco importantes y se caracterizan por el apoyo o ese cierto sentimiento solidario con la comunidad afrocaribeña, así como el de la promoción de la intención de evitar conflictos que puedan disgregan al grupo.

El bloque ocho lo agrupan los temas de acatamiento y subordinamiento a los reglamentos, leyes, etc., y son los siguientes: Ruego de perdón a la justicia; promoción del perdón a los arrepentidos; y aceptación sentencia de justicia con 4.2%. Son también temas descuidados.

Otro tema aislado le sigue a este bloque: Comprensión hacia la vida de otras personas por malas que pudieran parecer con 2.81%. Su importancia como se ve, es mínima, pero sólo porcentualmente, porque en realidad es un valioso paso hacia la buena voluntad y la convivencia pacífica que obstaculiza y evita los actos impregnados de autoritarismo.

El bloque diez tiene dos categorías: Visión de fatalidad para los pobres y luchar resignado para sobrevivir con 2.8%, totalmente inconveniente por lo fatalista. Este conformismo favorece el que todas las cosas permanescan en su sitio, aún a pesar de reconocer un mundo con problemas, necesitado de cambios; porque ni modo, ese mundo es así y siempre seguirá así. Por fortuna no son temas privilegiados.

Los restantes temas deben considerarse de modo individual, y en relación a ellos se ha preferido no comentarlos porque su escaso porcentaje los caracteriza como los menos importantes de todos los registrados en esta época; son --- accesorios, no es necesario ocuparse de ellos. Estos temas son: Agrado por algún objeto 1.40%; enaltecimiento del hedonismo 1.40%; desdén por un personaje bobo 1.40%; y des---preocupación 1.40%.

Lo que si es pertinente reafirmar, es la manera como los temas reproducen esa representación básica de la comunidad caribeña, dedicada a fomentar su cohesión en torno a la identidad, la moral, la defensa de los derechos e intereses populares y la demanda en el mejoramiento de las condiciones de vida de esta población.

3.3.3.1.3. Tercera época. -

El primer bloque de temas lo constituye la cautela y respeto a los bandoleros y delincuentes, cautela y respeto a la violencia del barrio, agrado por la revancha y agrado por el desquite de alguna afrenta, con un total de 22.2%.

El hecho de que este bloque haya obtenido el porcentaje más alto, y en consecuencia, sea el más importante, revela las características y rasgos principales de la música afroantillana en los nuevos tiempos y en las nuevas condiciones en las que se tiene que desenvolver. Estos contenidos son típicos de los procesos de urbanización e industrialización: La desaparición del pequeño poblado local, de los barracones de esclavos y el nacimiento del barrio de las grandes ciudades, cuya actividad, su vertiginoso ritmo, el tremendo desgaste físico, el estrecho y desordenado ambiente perceptivo, el intenso desarrollo de habilidades de

mandado por la competencia en el aprovechamiento de las escasas oportunidades de acceder a una vida mejor, el olvido necesario de los buenos modales y de los escrúpulos que todo esto implica, la asfixiante aglomeración poblacional, aunado a todas las insuficiencias y problemas económicos, políticos y policíacos; determina la aparición de la violencia y la agresividad como actitudes "legítimas" y naturales, en el diario batallar de los sectores afrocaribeños, o latinos como se nos dice en los Estados Unidos, y en general de todos los habitantes de los barrios bajos; por hacerse respetar y hacer valer sus derechos.

Ese es el sentido de la cautela y respeto tanto a los bandoleros y delincuentes como a la violencia del barrio. - Aquí se reafirma la presencia de un grupo y al mismo tiempo se advierte amenazadoramente, que debe tenerse cuidado con sus integrantes. El mensaje último es que de cualquier manera, ya sea como bandoleros, delincuentes o a puñetazos, - este grupo no va a dejar de existir y va a tener que ser re conocido. En mi opinión esa es la orientación de las otras dos categorías; agrado por la revancha o por el desquite de alguna afrenta, indicadores de la abierta disposición de co brarse todo el daño recibido o que se proyecta producir.

Como un complemento importante de esta agreste actitud, vuelven a aparecer los temas definidos por la promoción del fortalecimiento de las relaciones al interior del grupo, barrio, raza, etc. Son los sentimientos y acciones de solidad idad, ya comentados anteriormente, importantísimos para -- contrarrestar la debilidad y la vulnerabilidad, sobre todo cuando una gran urbe parece absorverlo y aniquilarlo todo.

Los temas de este bloque son: Buenos deseos a la gente a la que se pertenece; solidaridad con la gente marginada; fidelidad al pueblo propio, y alegría cuando la gente - de barrio o un personaje de ese ambiente escapan del sufrimiento, con un total de 14.8%. En esta época podemos consi derarlos intermedios.

Después continúan los temas descuidados, lo cual es -- muy relativo para dos de ellos porque son repetición de --- otros temas o representaciones generales medianamente conso lidadas. Estos contenidos se presentarán individualmente - porque no fue posible realcionarlos. Todos tiene el mismo porcentaje de 3.70%.

Reprobación al chisme. Creo que es una legítima recla mación para fomentar el respeto y se haga efectivo en la co

tidianidad.

Sufrimiento de las personas de barrio o de algún personaje por explotación de su trabajo. Es una derivación del tema decepción y miserias de una comunidad de la segunda y tercera épocas, del cual ya nos hemos ocupado. Sin embargo se debe decir que este reflejo de las paupérrimas condiciones de vida de la población y del aprovechamiento desmedido del trabajo ajeno, estimulan la conciencia de la necesidad de un cambio.

Búsqueda de identidad es igualmente otra derivación, pero de todo el conjunto de enaltecimientos de la cultura propia. Ahora bien, esta búsqueda pudiera parecer extraña, pero es una necesidad primaria en el caso de las generaciones hispanas nacidas en los Estados Unidos, que no pueden embonar en la sociedad de este país y de hecho son rechazados, pero tampoco tienen cerca el ámbito del cual provienen.

Compasión por la soledad de un ser humano, es únicamente un aspecto afectivo que muestra la condición humana de la música afroantillana.

Esperanza de que la situación del personaje o los per-

sonajes cambie, puede ser un tema importante a pesar de su porcentaje, porque es un factor anímico que impide derrumbarse a los sectores populares.

Incredulidad en las promesas de los políticos o de los gobiernos, es una categoría nueva dentro de la forma comunitaria; pero muestra una actitud real entre el pueblo; la -- suspicacia por todo lo que huelga a política. Este contenido es impugnador y puede ser muy movilizador. Primero porque no aprueba la permanencia en el poder de un gobierno - que no cumple sus promesas, y después porque esta desconfianza obligaría a largo plazo a no confiar en nadie y actuar por sí solos.

Para finalizar, es oportuno resaltar como todos los temas, de una manera o de otra, impulsan siempre la cohesión del grupo o de la comunidad afrocaribeña.

NOTAS Y CITAS

- 1/ Manuel Martín Serrano, La producción de comunicación -- social, Cuadernos del Coneicc, México 1985, p. 71-,77.
- 2/ Ibid., p. 71.
- 3/ Ibid., p. 27.
- 4/ Ibid., p. 64.
- 5/ Ibid., p. 56.
- 6/ Ibid., pp. 56-57.
- 7/ Ibid., pp. 62-63.
- 8/ Ibid., p. 44.
- 9/ Los subíndices relativos a los comentarios de los porcentajes de los temas consolidados privilegiados y descuidados se suprimieron porque no existían. Los comentarios de los porcentajes de los temas intermedios consolidados se encuentran en el mismo punto 3.3.1.2.

CONCLUSIONES

Sucede entonces que hay un importante viraje en la visión sobre la vinculación de una manifestación cultural popular como lo es la música afroantillana, con todo el aparato de la comunicación y la cultura de masas.

Este aparato no puede ser el monstruo destructor o manipulador total de distintas modalidades o creaciones culturales, por lo menos no con la música afrocaribeña, aunque no sería raro que sucediera lo mismo con otro tipo de manifestación.

Lo anterior no implica la absoluta neutralidad o la ingencia ideológica de esta industria en sus relaciones con esta música, sino su imposibilidad de moldearla libremente según sus gustos, intereses o intenciones.

La música afroantillana tiene una estructura definida, fijada y profunda. No puede tener otra o modificar la que tiene porque empezaría a ser otra cosa, y esa diferencia puede marcar su profundo fracaso comercial, por el rechazo que puede provocar su oferta entre los sectores a quienes va dirigida.

La música afroantillana a la luz de los resultados arrojados por la investigación, y de alguna manera, toda la gente que gusta de esta música, son muy resistentes al cambio, conservadores, o si se prefiere, tradicionales. Es improbable un cambio brusco en esta manifestación musical, un nuevo gusto repentino en las personas que la disfrutaban, y ésto por un necesario mecanismo psicológico, social o comunicativo de adquirir confortación a través de la seguridad que nos proporciona la permanencia de una manifestación que no se transforma a pesar de todas las transformaciones del mundo real. Una tranquilidad importantísima ante las facultades disgregadoras del tiempo y su constante amenaza de extinguir al grupo al cual se pertenece; por eso son necesarias las distintas elaboraciones cognitivas, culturales y comunicativas; para organizar ese devenir, para atraparlo, domarlo y tener la certeza de poder controlar o soportar sus embates; actitud más vital aún cuando los sucesos de la naturaleza no son los únicos a enfrentar, sino también el continuado desorden económico, social y político, que aumenta la angustia de no contar con una sociedad en la cual podamos confiar y acumular fuerzas para resistir el impactante camino de la humanidad por el universo, y sí por el contrario, nos tiene al borde de un abismo de caos, miseria y destrucción.

Como se ha podido observar en los comentarios a las for

mas y los temas, la música afroantillana trabaja esencialmente a favor de la compensación y la cohesión del grupo -- afrocaribeño: Porque es una modalidad musical consolidada, como consolidado puede considerarse el grupo que la comparte y la cultiva; porque lo enaltece, lo justifica y lo hace disfrutar, y porque estas mismas operaciones están fijadas en el tiempo.

Más detalladamente, la música afrocaribeña es y ha sido la misma durante años y siglos. Esto evidentemente da fuerza al grupo social que la elabora y la ha elaborado contra viento y marea. La vigencia cultural de alguna manera da vigencia social, y hace menos angustiante el futuro. Así -- entonces, la permanencia es fundamentalmente un elemento -- compensatorio porque alivia la incertidumbre, implica mi -- permanencia, da la sensación de inmunidad a las transformaciones sociales y naturales; pero lo es además por doble -- vía, porque impulsa la realización de los deseos y las emociones más íntimas del ser humano: El amor y la fiesta.

Desde mi punto de vista la rumba es ambas cosas y no solo una; la fiesta, como regularmente se le ha definido. En la rumba además de gozar, arden los corazones, se despiertan las más intensas pasiones y se aviva el más reprimido --

deseo; recuérdese como Carpentier veía en la rumba la rememoración de ancestrales ritos sexuales^{1/}; los movimientos de cadera, los gestos lascivos y toda la seducción y fogocidad involucrada en los bailadores y en el ambiente, no implican otra cosa.

Estas emociones o inclinaciones afectivas son justificadas y legitimadas por la rumba, y ponen a quien se introduce en ella, en una situación de pleno disfrute.

Por otra parte, esta música sobresalta las cualidades y la presencia del grupo afrocaribeño; lo enaltece, lo dota de valor y le permite continuar su camino a pesar de los muchos traspies y actos de mala fe; lo solidifica y lo hace más apto para enfrentarse a las desvalorizaciones, prejuicios, racismos u olvidos; protege al grupo y promueve su respeto y su derecho a existir como es. En ese sentido, todas las clases de enaltecimiento encontrados en los temas no son inocuos; ayudan a seguir en pie y alimentan la confianza en sí mismo, de ahí la importancia de letras como: -

"El son es lo más sublime
para el alma divertir"

o

"...este negro sí es sabroso..."

Esta relevancia es aumentada sustancialmente porque estas actitudes o intenciones han quedado fijadas en la temática de la música analizada. La reiteración aparece nuevamente, al parecer, tampoco ha sido afectada a lo largo de su desarrollo, y esta resistencia, para los habitantes y -- simpatizantes del Caribe, habla bien de la pertinencia de esta música, de su legitimidad, de su valor. Si ha soportado tantos años, sirve, tiene cualidades y servirá y las tendrá posteriormente. Esta certidumbre no puede menos que, -- otra vez, reconfortarnos y darnos seguridad: Si la música afroantillana ha justificado y legitimado mis emociones amorosas, me ha hecho gozar con sus ritmos, que además son -- excelentes por lo que ensalsan mi gusto y subrayan, enaltecen mi presencia en el mundo; no hay ninguna razón para que no lo hagan de igual manera en el futuro.

Este es un abrevadero de confianza y de seguridad poderosísimo que no puede cambiar así nada más porque sí.

La comunicación masiva se vio obligada a ajustarse a -- estos procesos al relacionarse con la música afroantillana; no podía sustituirla, modificarla o adornarla a su antojo; es más, a la industria comunicativa le convenía respetar la organización profunda de esta música, de haberla cambiado --

muy seguramente se hubiera tenido que enfrentar a la indiferencia, cuando no al descontento de los grandes públicos, - acostumbrados y reconfortados dentro de los moldes privilegiados de la música afrocaribeña; véase por ejemplo el total rechazo de los cubanos a Celia Cruz cuando apenas se -- iniciaba con la Sonora Matancera, y eso que unicamente se -- trataba de un cambio de intérprete femenina^{2/}, ni siquiera existía la intención de romper con la orientación central -- de la música de la matancera de haberlo hecho se les hubiera armado un lfo fenomenal.

Los mismo sucede con toda esta manifestación musical; si se pretende algún éxito con ella, se debe reproducirla, si no, se topa con la impopularidad, bajan las ventas y se produce el peligro de la quiebra, situación que por ninguna circunstancia pueden permitirse las distintas empresas involucradas en la producción y difusión de esta música.

La comunicación masiva debe mantener el interés de las audiencias, sólo así puede aspirar a la realización de sus objetivos, y en relación con la música afroantillana, debe conservarla según ha sido estructurada por los sectores que -- la han producido.

Las pruebas están a la vista: Desde la primera época la música afroantillana ha tenido una organización; ha privilegiado las formas expresivas amorosa, festiva y comunitaria, le ha concedido una importancia media a las formas personal y vida pública, y ha descuidado a las formas interpersonal, religiosa y paternofilial. El interés ha estado centrado en el amor, la fiesta y la comunidad, y esa especialización ha tenido una asombrosa estabilidad a lo largo del desarrollo histórico.

Las formas expresivas privilegiadas no cambian al pasar de un estadio de segregación y discriminación que incluso llegó a ser legal, propio del período colonial español y de la incipiente y frustrada República Cubana; a una época en donde a partir de los mecanismos de mercantilización y de la difusión de la cultura, esta música es explotada y llevada a formar parte de la perpetua parranda norteamericana en Cuba; y tampoco cambian cuando esta misma manifestación musical vuelve a tomar nuevo auge, pero ahora desde una situación de superdesarrollo científico, tecnológico y económico; establecida su nueva sede neoyorkina desde donde se le promociona actualmente.

Parece, en directa evocación a Saussure, que se le hu-

biera dicho a la música afroantillana: Eres totalmente libre de escoger tus significantes, pero una vez seleccionados serán esos y no otros para siempre; y así la música --- afroantillana escogió los significantes amorosos, festivos y comunitarios, y desde ese momento quedaron establecidos.

Las razones de la elección de estas formas expresivas se encontraron en el carácter profano de la música afroantillana, en su diferenciación respecto de una música africana, religiosa, sagrada.

Los motivos de la permanencia de estas mismas formas se detectan en la solidaridad con el pasado, en el proceso de ritualización por medio del cual, los creadores introducen la innovación en unas determinadas maneras de expresar, hacer o producir esta música.

Lo mismo pasa con los temas montados sobre las formas privilegiadas de esta manifestación musical; están consolidados, reflejan una cosmovisión o una representación del mundo muy estable, constante, permeable a la presión del devenir. En la forma amorosa existen cinco temas privilegiados en las tres épocas definidas: Amor por alguien, requerimiento amoroso, deseo, carencia dolorosa de amor y daño. La forma --

festiva ha primado a tres temas: Regocijo, enaltecimiento de ritmos de alguna región de Cuba, del Caribe, etc., y situaciones cómicas. La forma comunitaria no ha tenido una temática precisa, pero la atención central, en lo profundo de cada uno de los temas, está puesta en la voluntad de fomentar la cohesión del grupo afrocaribeño.

Esta reiteración da como resultado un proceso de mitificación, destinado a explicar o interpretar la realidad en base a un modelo del mundo permanente.

Las formas de expresar y los temas a expresar ya están definidos de antemano en la música afroantillana, así, podemos llegar a una importante conclusión: El sistema expresivo o comunicativo de esta música es relativamente independiente del acontecer social, e incluso lo condiciona y lo determina, al obligarlo a ajustarse a estas pautas expresivas si quiere mantener ininterrumpido el proceso de la comunicación. No le queda de otra, la gente ya tiene codificada la música afroantillana como propiamente amorosa, festiva y comunitaria; en esa forma se le ha aceptado, cambiarla sería descodificar a esta manifestación, introducir la ambigüedad, la duda, la incapacidad de entender el nuevo código, el cual se tendría que aprender; sin olvidar por supuesto,

la desconfianza y el recelo despertado en la gente, porque significaría cambiarles su preconcebida idea de lo que es la música popular del Caribe.

Estas reflexiones nos llevan a otra importante conclusión, en realidad es más bien la constatación de una afirmación de Manuel Martín Serrano en relación a los medios, a los cuales se les debe considerar como mediadores entre el acontecer y la representación del mundo de la sociedad. Su actividad está enfocada a proponer un modelo en el cual se puedan ubicar tanto los grupos, personas, etc., como ellos mismos en una situación de cambio. Los mensajes de los medios no son de ninguna manera un acto reflejo de las transformaciones sociales; los presiona, sí, y los influye, pero en función de la necesidad de conservar la representación asumida por la sociedad. Así entonces, la radiodifusión comercial y la industria del disco en general, han tenido que conservar las representaciones asumidas por la música afroantillana. Ese es el papel que les ha encargado la sociedad y la única manera de poder reproducirse, asegurar su continuidad, recuperar lo invertido y las utilidades que se trazaron desde un principio; la más vital de todas sus metas.

De aquí podemos obtener consideraciones de mucha relevancia para el campo de la comunicación, porque después de todo, nos topamos con que la comunicación es un campo específico, delimitado y particular; exige por tanto técnicas, métodos y teorías propias. Esto es obvio, a la comunicación se le debe analizar con instrumentos comunicativos, pero muchos estudiantes, egresados y hasta profesores de la universidad nacional no lo acaban de comprender. La elaboración de esta tesis es un caso ilustrativo, empezó con la intención de explicar lo que nos comunica la música afroantillana a partir de su determinación por las condiciones sociohistóricas y económicas ¿y qué pasó? Nada, los resultados obligaron a una reformulación muy amplia, el fenómeno no era tan unilateral.

Este procedimiento es un error garrafal, el problema grave es que se imparte y se arrastra desde los cursos de licenciatura, en donde se estudia todo lo que rodea a la comunicación pero no a la comunicación misma. Las consecuencias son frustrantes, sobre todo para quien pretende hacer su trabajo recepcional, primero porque el objeto de estudio se escapa a cada momento, y después porque el investigador se entromete en áreas que no le competen ni las conoce a fondo porque no fue formado dentro de ellas, por lo que su

opinión es totalmente accesorio. Y ésto sin contar con las múltiples deficiencias, carencias y limitaciones de la carrera. La situación se torna sombría y amarga, porque entonces las técnicas, los métodos y las teorías aprendidas en la carrera no sólo están equivocados, sino que la misma licenciatura en comunicación ni siquiera se justifica, es decir, no tiene porque existir; incluso la enseñanza de la redacción muy probablemente deje mejores resultados en otras carreras que en la de Periodismo. Hay excelentes escritores, poetas, economistas, filósofos, antropólogos, psicólogos, etc., que hacen periodismo de alto nivel y nunca fueron a una escuela de periodismo ¿qué pasa con todos los esfuerzos sociales y personales invertidos? ¿No sirvieron para nada? ¿Se desperdiciaron valiosos años de vida y de recursos de la sociedad?

Afortunadamente, los resultados de este trabajo nos permitieron ir más allá de la desilusión; en lo recóndito de sí mismos, constituyen la intención de validar y justificar tantos años en la universidad y tanto tiempo en la elaboración de esta tesis.

Llegar a definir un ámbito específicamente comunicativo es alentador para quienes hemos estudiado la carrera de

Periodismo y Comunicación Colectiva.

Para retomar el hilo de estas consideraciones finales, es preciso decir que no debemos tenerle miedo a la mercantlización. Evidentemente podemos encontrar en este proceso trampas y malas intenciones, pero no es una máquina procesadora toda poderosa, se ve obligada a respetar el código de la música afroantillana, y en general, el sistema social debe respetar el sistema comunicativo preexistente.

Sin embargo, sería incorrecto considerar a este código o sistema comunicativo de la modalidad musical caribeña, como una realidad cerrada a las transformaciones del aconteceer sociopolítico y a las acciones ideológicas del sistema social. Existen estas condicionantes pero tienen un margen muy estrecho, deben someterse a los lineamientos de la estructura expresiva de esta música. Con esta limitante, se desenvuelven los cambios ocasionados por la presión del acontecer y las intervenciones de la industria cultural.

En las formas expresivas de esta música se puede observar una cierta intromisión del sistema social en la forma comunitaria y una clara y elocuente en la vida pública. La forma comunitaria al entrar en la segunda época, la de la -

comercialización y difusión masiva de la música popular cubana, sufre un ligero descenso en su porcentaje; la forma - vida pública por su parte, también sufre un descenso pero - drástico. Las razones de esta disminución porcentual, se - atribuyeron a un posible desacuerdo o rechazo que pudieron haber tenido las compañías grabadoras y radiodifusoras respecto a las opiniones y contenidos comunicados en esas formas, por lo que no es imposible una conciente decisión de - descartarlas de la circulación. Los resultados empíricos - inducen a pensar de esa manera, pero véase como finalmente no afecta la estructura profunda de la música afroantillana, la jerarquía formal se conserva, las formas que importan, - las privilegiadas, no fueron afectadas, por eso la comunitaria no podía ser drásticamente intervenida, de haberlo hecho, las empresas fonográficas y radiales se hubieran quedado sin un importante valor de cambio. En contraste, la disminución porcentual de la vida pública pudo haber resultado indiferente, es una forma de mediana importancia, por eso la música afrocubana de los veinte a los cincuenta puede -- considerarse auténtica, de la mejor y más pura cepa sonera y rumbera.

Los temas también experimentan variaciones. En la forma amorosa hubo un sustancial aumento de la categoría daño

y similares, graves indicadores de la descomposición de la relación amorosa, o por lo menos de su dificultad en las -- nuevas condiciones de agresión de la sociedad contemporánea.

En los temas de la forma festiva se verifica una incl nación general a resaltar la identidad festiva, sobre todo en la tercera época, a tono con la actitud defensiva de los grupos latinos de Nueva York, en contra de los embates dis criminatorios.

Asimismo, en la forma comunitaria se observa una inten sificación de los temas que fomentan la identidad y promue ven el respeto a las nuevas condiciones de violencia del ba rrio urbano, propio de los nuevos tiempos.

De todos modos, estas modificaciones se apegan al sentido general de la representación de las formas privilegiadas. El daño de la forma amorosa siempre ha sido una categoría importante, lo mismo que la identidad festiva, y en cuanto a los temas de la forma comunitaria, aún con la apariencia de ser los más variables, siempre redundaron en beneficio de la cohesión grupal. En esa medida, la variedad temática de la segunda época en las tres formas privilegiadas, en realidad no lo es tanto, reiteran la misma línea de

sentido. La presión de la industria en este último aspecto, sólo consisten en demandar y manufacturar más sobre lo mismo. La mayor cantidad es producto del acontecer, pero tiene que apearse al orden interno.

En cuanto a los posibles aprovechamientos de la música afroantillana por la industria cultural, creo que este género ha interesado fundamentalmente como negocio: Proporcionar a la gente música de su gusto, expresada en formas y contenidos aprendidos, aceptados y compartidos, a cambio de dinero, debe ser muy redituable. No se investigaron las utilidades obtenidas por las diferentes compañías grabadoras de discos y estaciones de radio, pero si continúan con sus operaciones, existen buenos dividendos. La iniciativa privada no hace nada gratuito.

El aprovechamiento ideológico ha sido muy poco, por lo menos las letras de las canciones, como se ha podido mostrar, se han prestado muy poco a este manejo. Aquí hemos contestado una de las preguntas iniciales de la investigación: Las canciones de la música afroantillana no están asimiladas ni integradas al sistema gemónico del imperialismo norteamericano y la burguesía nacional. Pero, dado que no es posible una neutralidad absoluta en la difusión de esta música, probablemente podamos encontrar es

ta materia ideológica, en las mediaciones establecidas entre la manifestación musical afrocaribeña y lo que la industria comunicativa nos dice de esta música. Me refiero concretamente a las valoraciones introducidas en las portadas de los discos, la presentación de los mismos, la locución de los programas radiales y los spots promocionales de las estaciones de radio. Tal vez podamos encontrar aquí una concepción favorable a los intereses del poder. Definir el papel de estas mediaciones, de lo que las empresas quieren hacernos pensar de esta música, de la manera en que ellas desean que la concibamos, es parte de otro trabajo de investigación, queda abierto; por eso la propuesta de mediaciones ideológicas entre la música afroantillana y la audiencia, debe tomarse como una hipótesis.

Se puede intuir otra forma de control social; más indirecta, más sutil, pero probablemente más eficaz. Si este sistema ha tenido que conservar el orden profundo de la música afrocaribeña, y ha dotado de seguridad al grupo que la festeja, entonces este mismo sistema debe permanecer, porque de una forma o de otra, a pesar de todas las desilusiones, contradicciones y agobios económicos, ha permitido la sobrevivencia de la comunidad; si hay un cambio radical en la sociedad ¿quién sabe? La continuidad puede estar amena-

zada. Esta actitud se refleja con toda claridad en el pensamiento popular, a través de sus máximas o dichos:

"Más vale viejo por conocido
que nuevo por conocer".

Los beneficios para el poder son inmejorables: lo re-
producen.

La permanencia de la estructura de la música afroantillana es efectivamente un obstáculo para la transformación social, pero por otra parte, no se debe desdeñar de ninguna manera el hecho de que este obstáculo puede evitar aventuras peligrosas de seguir a proyectos ambiguos e insuficientes.

Las motivaciones del cambio pueden ser hechas a partir de las mismas instancias de la música popular del Caribe: Sus ritmos y sus canciones contienen en potencia todo el amor y la alegría que le hace falta a la humanidad. Toda esta belleza irrealizada es el mejor de los proyectos por los que se pueda luchar para liberar al ser humano del dolor, el cansancio, las pobrezaas, los abusos y el temor ocasionado por la sociedad actual, a no salir tan bien librado al enfrentar la necesidad del día siguiente.

NOTAS Y CITAS

- 1/ Alejo Carpentier, La Música en Cuba, Fondo de Cultura Económica. México 1980, p. 243.
- 2/ Umberto Valverde, Reina Rumba, Celia Cruz, Ed. La Oveja Negra. Bogotá 1981, pp. 49-51.

ANEXO 1

Definición de Formas

Con el instrumental adoptado se han obtenido las siguientes formas:

- 1.- FORMA AMOROSA. Implica la relación amorosa entre dos sujetos, un amante y un amado.
- 2.- FORMA FESTIVA. Actitud, posición o situación anímica del sujeto o de los sujetos frente a un estado de regocijo.
- 3.- FORMA COMUNITARIA. Cuando un sujeto habla, se refiere o actúa sobre otro sujeto (s), objeto (s) o algún otro aspecto de la cotidianidad.
- 4.- FORMA VIDA PUBLICA. Referencias a una situación general o a un sistema en general, que pueda estar representado por un hecho particular, o la vida y las acciones de las instituciones, organizaciones o personajes, y sucesos de importancia social.
- 5.- FORMA PERSONAL. Cuando un sujeto habla sobre sí mismo.
- 6.- FORMA PATERNOFILIAL. Las relaciones que se establecen entre las generaciones o individuos ascendientes y los descendientes.

- 7.- FORMA RELIGIOSA. Implica la existencia de un ser o seres supremos, y las relaciones de ellos con los hombres o la actitud de éstos para con esas divinidades.
- 8.- FORMA INTERPERSONAL. Un sujeto hablante o de la acción (activo) y un sujeto oyente u objeto de la acción (pasivo).

Al respecto de estas formas se puede decir que son muy elementales, pero todas ellas ya organizan el entorno que en sí mismo no tienen todas estas relaciones o formas, sino que precisamente las hemos creado para organizarlo, darle forma y así, entre otras cosas, poder identificarlas en la comunicación, porque son comunes a todos, de hecho esta organización es la que caracteriza el estructuralismo, y en particular, para justificar estos elementos, está directamente inspirada de la obra de Ernst Cassirer -Filosofía de las Formas Simbólicas-, donde se argumenta la actividad de aporte de sentido y de construcción del medio ambiente social y natural. Las formas aquí definidas participan de esa misma construcción. Además, por otro lado, estas formas no fueron definidas arbitrariamente y desde afuera de las letras de las canciones, se hicieron bajo ciertas indicaciones, expuestas anteriormente y éstos fueron los resultados.

C U A D R O S

CUADRO 1. Resultados generales de las formas expresivas en los tres épocas de la música infantil en México, elaborada por Jaime Pérez Gálvez, México, enero-febrero de 1987.

FORMAS	PRIMERA ÉPOCA S XVI - 1949			SEGUNDA ÉPOCA 1920 - 1960			TERCERA ÉPOCA 1970 - 1980		
	V	%	A	V	%	A	V	%	A
Amorosa	19	(42.22)	(42.22)	314	(55.37)	(55.37)	27	(28.12)	(28.12)
Vida Pública	9	(20)	(62.22)	6	(1.05)	(56.42)	12	(12.5)	(40.62)
Festiva	7	(15.55)	(77.77)	130	(22.92)	(79.34)	18	(18.75)	(59.37)
Comunitaria	6	(13.33)	(91.1)	56	(9.87)	(89.21)	16	(16.66)	(76.03)
Personal	4	(8.88)	(99.98)	36	(6.34)	(95.55)	15	(15.62)	(91.65)
Paternalfilial	0	(---)	(---)	12	(2.11)	(97.66)	1	(1.04)	(93.69)
Religiosa	0	(---)	(---)	10	(1.76)	(99.42)	3	(3.12)	(95.84)
Interpersonal	0	(---)	(---)	3	(0.52)	(99.94)	4	(4.16)	(99.97)
TOTAL	45	100.	100.	567	100.	100.	96	100	100.

V = veces

% = porcentaje

A = acumulada

CUADRO 2. Orden de importancia de las formas expresivas en cada una de 1

Elaborada por Jaime Pérez Dávila. México, enero-febrero de 19

EPOCAS FORMAS	PRIMERA EPOCA EXVI - 1919		
	V	%	A
1.-Amorosa	19	(42.22)	(42.22)
2.-Vida Pública	9	(20)	(62.22)
3.-Festiva	7	(15.55)	(77.77)
4.-Comunitaria	6	(13.33)	(91.1)
5.-Personal	4	(8.86)	(99.98)
6.-Paterofilial	0	(---)	(---)
7.-Religiosa	0	(---)	(---)
8.-Interpersonal	0	(---)	(---)
TOTAL	45	100%	100%

EPOCAS FORMAS	SEGUNDA EPOCA 1920 - 1960		
	V	%	
1.-Amorosa	314	(55.37)	(5)
2.-Festiva	170	(22.92)	(7)
3.-Comunitaria	56	(9.67)	(8)
4.-Personal	36	(6.34)	(9)
5.-Paterofilial	12	(2.11)	(9)
6.-Religiosa	10	(1.76)	(9)
7.-Vida Pública	6	(1.05)	(9)
8.-Interpersonal	3	(0.52)	(9)
TOTAL	567	100%	

n cece una de las tres épocas de la música afroantillana.
 8-febrero de 1967.

SEGUNDA ÉPOCA 1920 - 1960		
%	A	
4 (55.37)	(55.37)	
3 (22.92)	(78.29)	
5 (9.67)	(88.16)	
5 (6.34)	(94.5)	
2 (2.11)	(96.61)	
3 (1.76)	(98.37)	
5 (1.05)	(99.42)	
3 (0.52)	(99.94)	
7	100%	100%

ÉPOCAS FORMAS	TERCERA ÉPOCA 1970 - 1980		
	V	%	A
1.-Amorosa	27	(26.12)	(26.12)
2.-Festiva	18	(16.75)	(46.87)
3.-Comunitaria	16	(16.66)	(63.53)
4.-Personal	15	(15.62)	(79.15)
5.-Vida Pública	12	(12.5)	(91.65)
6.-Interpersonal	4	(4.16)	(95.81)
7.-Religiosa	3	(3.12)	(98.93)
8.-Paternofilia]	1	(1.04)	(99.97)
TOTAL	96	100%	100%

GRÁFICO 3. Formas expresivas privilegiadas, intermedias y desdobladas en los tres períodos de la música albanoblinda. Elaborado por Jaime Pérez de Villeda, octubre-diciembre de 1997.

Formas EPÓCAS	PRIMERA ÉPOCA 1971 - 1979			SEGUNDA ÉPOCA 1980 - 1990			TERCERA ÉPOCA 1970 - 1990		
	V	%	A	V	%	A	V	%	A
1.-Ambrosia									
2.-Festivo	32	(71.11)	(71.11)	500	(88.18)	(88.18)	61	(63.54)	(63.54)
3.-Comunitario									
4.-Vida Pública									
5.-Personal	13	(26.66)	(99.99)	42	(7.40)	(95.58)	27	(28.12)	(91.66)
6.-Interpersonal									
7.-Paternalistal	0	(---)	(---)	25	(4.40)	(99.98)	6	(8.33)	(99.99)
8.-Religiosa									
TOTAL	45	100%	100.1	567	100%	100.5	96	100%	100.1

CUADRO 5. Forma expresiva privilegiada en las tres épocas de la música infantil.

Elaborado por Jaime Pérez Uévilo, México, enero-febrero de 1987.

FORMAS	ÉPOCAS	PRIMERA ÉPOCA 1871 - 1919			SEGUNDA ÉPOCA 1920 - 1960			TERCERA ÉPOCA 1970 - 1980		
		V.	%	A	V	%	A	V	%	A
1.- Amazonas		19	(42.22)	(42.22)	314	(55.37)	(55.37)	27	(28.12)	(28.12)

GRUPO 6. Formas expresivas privilegiadas y descolgadas, agrupadas en torno a los conceptos de vida privada y vida pública, en las tres épocas de la música afroantillana. Elaborado por Jaime Pérez Uvile. México, enero-febrero de 1987.

FORMAS \ EPOCAS	PRIMERA EPOCA SXVI - 1919			SEGUNDA EPOCA 1920 - 1960			TERCERA EPOCA 1970 - 1980		
	V	%	A	V	%	A	V	%	A
<u>Vida Privada</u>									
1. Amorosa									
2. Festiva									
3. Personal	30	(66.66)	(66.66)	495	(87.30)	(87.30)	65	(67.70)	(67.70)
4. Paterno-filial									
5. Interpersonal									
<u>Vida Pública</u>									
1. Vida pública									
2. Comunitaria	15	(33.33)	(99.99)	72	(12.69)	(99.99)	31	(32.29)	(99.99)
3. Religiosa									
TOTAL	45	100%	100%	567	100%	100%	96	100%	100%

CUADRO 7. Resultados de las formas expresivas correspondientes a la segunda época de Dávila. México, enero-febrero de 1961.

FORMAS	IGNACIO PINEIRO			SON CLAVE D	
	Y			V	%
	TRIO	MATAMOROS	A		
	V	%	A	V	%
Personal	27	(48.21)	(48.21)	3	(25)
Comunitario	10	(17.85)	(66.06)	1	(8.33)
Estativa	9	(16.07)	(82.13)	8	(66.66)
de Pública	5	(8.92)	(91.05)	-	---
Personal	2	(3.57)	(94.62)	-	---
Interpersonal	1	(1.78)	(96.4)	-	---
Interoficial	1	(1.78)	(98.18)	-	---
Religiosa	1	(1.78)	(99.96)	-	---
TOTAL	56	100%	100%	12	100%

ves VS grupos musicales y cantantes ordenados cronológicamente,
 de la música afroantillana. Elaborado por Jaime Pérez
 1987.

ORDO	BENY MORE			SONDRA MATANCERA			ENRIQUE JORRIN y ORQUESTA ARAGON		
	V	%	A	V	%	A	V	%	A
25)	15	(41.66)	(41.66)	259	(59.95)	(59.95)	10	(32.25)	(32.25)
13.33)	4	(11.11)	(52.77)	38	(8.79)	(68.74)	3	(9.67)	(41.92)
19.99)	13	(36.11)	(88.88)	84	(19.44)	(88.18)	16	(51.61)	(93.53)
---	-	---	---	1	(0.23)	(88.41)	-	---	---
---	1	(2.77)	(91.65)	31	(7.17)	(95.58)	2	(6.45)	(99.98)
---	-	---	---	2	(0.46)	(96.04)	-	---	---
---	1	(2.77)	(94.42)	10	(2.31)	(98.35)	-	---	---
---	2	(5.55)	(99.97)	7	(1.62)	(99.97)	-	---	---
100%	36	100%	100%	432	100%	100%	31	100%	100%

CUADRO 9. Formas expresivas privilegiadas, intermedias, desprivilegiadas y atípicas ordenadas cronológicamente, correspondientes a la segunda época de I por Jaime Pérez Góvil. México, enero-enero de 1967.

FORMAS \ EPUCAS	Ignacio Piñero y Trio Matamoras			San Clave De Oro			Beny Moré			
	V	%	A	V	%	A	V	%	A	
1. Amorosa										
2. Festiva	46	(82.14)	(92.14)	12	(100)	(100)	32	(88.88)	(88.88)	3
3. Comunitaria										
4. Personal	2	(3.57)	(85.71)	0	(---)	(100)	1	(2.77)	(91.55)	
5. Interpersonal										
6. Paternofilial	3	(5.35)	(91.06)	0	(---)	(100)	3	(8.33)	(99.98)	
7. Religiosa										
- Vide Pública	5	(8.92)	(99.98)	0	(---)	(100)	0	(---)	(99.98)	
TOTAL	56	100%	100%	12	100%	100%	36	100%	100%	4

desempeños y atípicas VS grupos musicales y cantantes
 la segunda época de la música afroantillana. El trabajo
 de 1987.

Beny Moré		Sonora Matancera			Enrique Jorrín y Orquesta Aragón		
%	A	V	%	A	V	%	A
(88.88)	(88.88)	381	(88.19)	(88.19)	29	(93.54)	(93.54)
(2.77)	(91.55)	31	(7.17)	(95.36)	2	(6.45)	(95.99)
(8.33)	(99.98)	19	(4.39)	(99.75)	0	(---)	(99.99)
(---)	(99.98)	1	(0.23)	(99.98)	0	(---)	(99.99)
100%	100%	432	100%	100%	31	100%	100%

CUADRO 10. Formas expresivas privilegiadas y descuidadas en torno a la
 VS grupos musicales y cantantes ordenados cronológicamente,
 música afroantillana. Elaborado por Jaime Pérez Dávila. Mé

EPOCAS FORMAS	Ignacio Piñero y Trio Metamora			Son Clave de Oro			Beny Moré	
	V	%	A	V	%	A	V	%
<u>Vida Privada</u>								
1. Amorosa								
2. Festiva								
3. Personal	40	(71.41)	(71.41)	11	(91.66)	(91.66)	30	(83.31)
4. Paterno-filial								
5. Interpersonal								
<u>Vida Pública</u>								
6. Vida pública								
7. Comunitaria	16	(28.55)	(99.96)	1	(8.33)	(99.99)	6	(16.66)
8. Religiosa								
TOTAL	56	100%	100%	12	100%	100%	36	100%

en torno a los conceptos de vida privada y vida pública
 nologicamente, correspondiente a la segunda época de la
 rez Dávila. México, enero-febrero de 1967.

Beny Moré			Sonora Matancera			Enrique Jorrín y Orquesta Aragón		
V	%	A	V	%	A	V	%	A
30	(83.31)	(83.31)	386	(89.33)	(89.33)	28	(90.31)	(90.31)
6	(16.66)	(99.97)	46	(10.64)	(99.97)	3	(9.67)	(99.67)
36	100%	100%	432	100%	100%	31	100%	100%

CUADRO 11. Resultados general
Estimada por J-6

TEMAS FORMA A-BROSA	E P U C A S			TEMAS FOR
	PRIMERA SEMI - 1919	EPDCA		
	V	W	A	
1. Amor por alguien	10 (34.48)	(34.48)		1. Amor por alg.
2. Requirimiento amoroso	6 (20.62)	(35.16)		2. Carrencia de la
3. Deseo	4 (13.79)	(60.95)		3. Deseo
4. Carencia dolorosa de amor	2 (6.89)	(75.84)		4. Requirimiento
5. Felicidad por ser correspondido	2 (6.89)	(82.73)		5. Deseo
6. Desvalorización del amor correspondido	1 (3.44)	(86.77)		6. Atracción
7. Desamor	1 (3.44)	(89.61)		7. Felicidad por
8. Censura a las desobligaciones matrimoniales del Ser Amado	1 (3.44)	(93.05)		8. Amor Mutuo
9. Deseo	1 (3.44)	(96.49)		9. Evacuación Ren.
10. Se aconseja llegar al corazón de la persona a la que se le necesita correspondido.	1 (3.44)	(99.93)		10. Atracción
				11. Inquietud an
				12. Culas
				13. Exigencia de
				14. Proyección de
				15. Buena deseo
				16. Felicidad por
				17. Exigencia de
				18. Censura a qu
				19. Censura a la
				20. Exigencia de
				reacción en
				21. Felicidad de
				reacción en
				22. Confianza en
				23. Mutuo arrepre
				24. Miedo a querr
				25. Abandono invol
				26. Evacuación de
				27. Censura a la
				28. Rechazo a la
				29. Legitimidad de
				correspondido
				30. Valorización
				31. Felicidad en
				32. Rechazo a la
				33. Insistencia de
				34. Exaltación de
				35. Autoconferencia
				36. Rechazo a la
				37. Desamor
				38. Amor a los l
				39. Rechazo a la
				40. Valorización
				41. Desvalorización
				42. Reintegración
				43. Proyección de
TOTAL	29	1004	1704	

Resultado general de la prueba de la forma amorosa, en los tres tipos de la muestra estratificada.

Elaborada por José Pérez Gullón, Mújar, marzo-febrero de 1967.

TEMAS FORMA AMOROSA	EPOCAS			SEGUNDA EPORA 1920 - 1960			TEMAS FORMA AMOROSA	EPOCAS			TERCERA EPORA 1970 - 1980		
	M	N	A	M	N	A		M	N	A	M	N	A
1. Amor por alguien	121	(24.05)	(24.05)	82	(16.30)	(16.30)	1. Debe	14	(31.81)	(31.81)	7	(15.90)	(14.71)
2. Exigencia de amor	82	(16.30)	(16.30)	78	(15.50)	(15.50)	2. Amor por alguien	7	(15.90)	(14.71)	7	(15.90)	(14.71)
3. Debe	78	(15.50)	(15.50)	30	(5.95)	(5.95)	3. Exigencia de amor	7	(15.90)	(14.71)	3	(6.81)	(70.23)
4. Requerimiento amoroso	30	(5.95)	(5.95)	17	(3.37)	(70.73)	4. Requerimiento amoroso	5	(11.31)	(69.4)	5	(10.31)	(70.23)
5. Debe	17	(3.37)	(70.73)	15	(2.90)	(81.71)	5. Debe	3	(6.81)	(70.23)	3	(6.81)	(70.23)
6. Atracción	15	(2.90)	(81.71)	10	(1.90)	(83.69)	6. Censura a las desajustes matrimoniales de la mujer	2	(4.56)	(89.77)	2	(4.56)	(89.77)
7. Felicidad por ser correspondido	10	(1.90)	(83.69)	9	(1.78)	(87.45)	7. Esperanza de un nuevo amor	1	(2.27)	(94.04)	1	(2.27)	(94.04)
8. Evocación romancesca	9	(1.78)	(87.45)	5	(.99)	(88.44)	8. Preferencia por un ser amado de tipo latinoamericano en general	1	(2.27)	(94.04)	1	(2.27)	(94.04)
10. Arrepentimiento por el daño hecho al ser amado	5	(.99)	(88.44)	5	(.99)	(88.44)	9. Inquietud ante una posible carencia de amor	1	(2.27)	(94.04)	1	(2.27)	(94.04)
11. Inquietud ante una posible carencia de amor	5	(.99)	(88.44)	4	(.79)	(90.23)	10. Felicidad de reciprocidad amorosa	1	(2.27)	(94.04)	1	(2.27)	(94.04)
12. Culpa	4	(.79)	(90.23)	4	(.79)	(90.23)	11. Evocación romancesca	1	(2.27)	(94.04)	1	(2.27)	(94.04)
13. Infidelidad de fidelidad al ser amado	4	(.79)	(90.23)	3	(.59)	(91.01)	12. Solicitud de explicaciones al ser amado sobre la relación amorosa	1	(2.27)	(94.04)	1	(2.27)	(94.04)
14. Proyección amorosa	3	(.59)	(91.01)	3	(.59)	(91.01)	13. Debe a las exigencias del ser amado	1	(2.27)	(94.04)	1	(2.27)	(94.04)
15. Buena de amor al ser amado	3	(.59)	(91.01)	3	(.59)	(91.01)	14. Condena a quien se opone al idilio entre dos personas	2	(.39)	(94.15)	2	(.39)	(94.15)
16. Felicidad por culpa al ser amado	3	(.59)	(91.01)	2	(.39)	(94.54)	21. Solicitud de explicaciones al ser amado sobre la relación amorosa	2	(.39)	(94.15)	2	(.39)	(94.54)
17. Felicidad de reciprocidad amorosa	3	(.59)	(91.01)	2	(.39)	(94.54)	22. Confianza al ser amado	2	(.39)	(94.54)	2	(.39)	(94.54)
18. Condena a quien se opone al amor entre dos personas	3	(.59)	(91.01)	2	(.39)	(94.54)	23. Mutuo arrepentimiento por el daño causado al ser amado	2	(.39)	(94.54)	2	(.39)	(94.54)
19. Censura a las desajustes matrimoniales	2	(.39)	(93.76)	2	(.39)	(93.76)	24. Miedo a querer por dolorosas experiencias pasadas	2	(.39)	(94.54)	2	(.39)	(94.54)
20. Infidelidad de explicaciones al ser amado sobre la relación amorosa	2	(.39)	(93.76)	2	(.39)	(93.76)	25. Buena involuntaria del ser amado	2	(.39)	(94.54)	2	(.39)	(94.54)
21. Solicitud de explicaciones al ser amado sobre la relación amorosa	2	(.39)	(93.76)	2	(.39)	(93.76)	26. Separación oportuna	2	(.39)	(94.54)	2	(.39)	(94.54)
22. Confianza al ser amado	2	(.39)	(93.76)	2	(.39)	(93.76)	27. Censura al no cumplimiento de los deseos del hombre	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
23. Mutuo arrepentimiento por el daño causado al ser amado	2	(.39)	(93.76)	2	(.39)	(93.76)	28. Aproximación al destino por no lograr la relación amorosa	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
24. Miedo a querer por dolorosas experiencias pasadas	2	(.39)	(93.76)	2	(.39)	(93.76)	29. Infidelidad del hombre para ignorarse y al ser correspondido por la mujer	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
25. Buena involuntaria del ser amado	2	(.39)	(93.76)	2	(.39)	(93.76)	30. Valorización de las atenciones al ser amado	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
26. Separación oportuna	2	(.39)	(93.76)	2	(.39)	(93.76)	31. Fidelidad al ser amado al no quitarle a su ser amado	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
27. Censura al no cumplimiento de los deseos del hombre	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	32. Rechazo a la obligación de querer a la fuerza	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
28. Aproximación al destino por no lograr la relación amorosa	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	33. Impetencia de declarar amor	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
29. Infidelidad del hombre para ignorarse y al ser correspondido por la mujer	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	34. Inhabilitación del hombre para olvidar penas amorosas	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
30. Valorización de las atenciones al ser amado	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	35. Autoconferencia de penas amorosas sufridas	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
31. Fidelidad al ser amado al no quitarle a su ser amado	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	36. Recuerdo significativo del ser amado (no amoroso)	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
32. Rechazo a la obligación de querer a la fuerza	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	37. Desamor	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
33. Impetencia de declarar amor	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	38. Amor a los familiares del ser amado	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
34. Inhabilitación del hombre para olvidar penas amorosas	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	39. Rechazo al comportamiento amoroso	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
35. Autoconferencia de penas amorosas sufridas	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	40. Rivales amorosa con otra persona	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
36. Recuerdo significativo del ser amado (no amoroso)	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	41. Desilusión erótica	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
37. Desamor	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	42. Representación de artificios para simular belleza	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
38. Amor a los familiares del ser amado	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)	43. Oportuna al ser amado entre el amor y el desamor	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)
39. Rechazo al comportamiento amoroso	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)							
40. Rivales amorosa con otra persona	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)							
41. Desilusión erótica	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)							
42. Representación de artificios para simular belleza	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)							
43. Oportuna al ser amado entre el amor y el desamor	1	(.19)	(96.68)	1	(.19)	(96.68)							
TOTAL	303	100%	100%	203	100%	100%	TOTAL	44	100%	100%	44	100%	100%

GRUPO 13. Orden de importancia de los temas privilegiados de la música afroantillana. Elaborado por

TEMAS FORMA ANDRÓSEA	EPOCAS		
	PRIMERA EPOCA		
	SXVI - 1919		
	V	%	A
1. Amor por Alguién	10	(34.48)	(34.48)
2. Requerimiento Amoroso	6	(20.68)	(55.16)
3. Deseo	4	(13.79)	(68.95)
4. Carencia dolorosa de Amor	2	(6.89)	(75.84)
5. Daño	1	(3.44)	(79.28)
TOTAL	23	(79.28)	(79.28)

TEMAS FORMA ANDRÓSEA	EPOCAS		
	PRIMERA EPOCA		
	SXVI - 1919		
	V	%	A
1. Amor por Alguién			
2. Carencia Dolorosa de Amor			
3. Daño			
4. Requerimiento Amoroso			
5. Deseo			
TOTAL			

planes de la forma amorosa, en cada una de las tres épocas

Jaime Pérez Dávila, México, enero-febrero de 1967.

	SEGUNDA EPOCA			TEMAS FORMA AMOROSA	TERCERA EPOCA		
	1920 - 1960				1970 - 1980		
	V	%	A	V	%	A	
	121	(24.05)	(24.05)	1. Deña	14	(31.81)	(31.81)
te	82	(16.30)	(40.35)	2. Amor por Alguien	7	(15.90)	(47.71)
	78	(15.50)	(55.85)	3. Carencia Dolorosa de Amor	7	(15.90)	(63.61)
soo	68	(13.51)	(69.36)	4. Requerimiento Amoroso	3	(6.81)	(70.42)
	30	(5.96)	(75.32)	5. Deseo	3	(6.81)	(77.23)
	379	(75.32)	(75.32)	TOTAL	34	(77.23)	(77.23)

CUADRO No. Resultados generales de los temas de la forma
Elaborado por Jaime Pérez Ochoa, México, D.F.

TEMAS FORMA FESTIVA	E.P.D.C.A.S			PRIMERA LEONOR SSVI - 1919			TEMAS FORMA FESTIVA		E.P.D.C.A
	V	X	A	V	X	A			
1. Amor propio	3	(37.5)	(37.5)				1. Respeto		
2. Atribuciones cívicas	2	(25)	(67.5)				2. Enaltecimiento de ritmos cubanos y de la región del Caribe		
3. Enaltecimiento de ritmos de alguna región de Cuba	2	(25)	(67.5)				3. Situaciones cívicas		
4. Apreciación de la mujer cubana, destacando el rol de ella en el movimiento de la...	1	(12.5)	(100)				4. Idealismo		
							5. Dedicación de un ritmo del Caribe a una heroína o a otra entidad		
							6. Dedicación de un personaje festivo del...		
							7. Enaltecimiento de Orquestas, músicas, etc.		
							8. Optimismo		
							9. Alegría/desgusto por el ritmo de alguna...		
							10. Nostalgia de fiestas del pasado		
							11. Censura a quien no le gusta el ambiente propio del Caribe		
							12. Tristeza por la desaparición de gente o rumbas		
							13. Tristeza por no tener momentos de alegría		
							14. Simpatía a quien comparte las mismas que...		
							15. Indiferencia a las críticas que reproch...		
							16. Enaltecimiento de carnavales, comparsas		
							17. Enaltecimiento de personajes que bailan samba y gustan con los ritmos del Cari...		
							18. Enaltecimiento de los que tienen un rit...		
							19. Placer sensual por las mujeres con que divertirse, bailar, fumar, etc.		
							20. Desvalorización de las que tienen un ri...		
							21. Alegría/desgusto por el trabajo que le da...		
							22. Alegría/desgusto por no tener momentos...		
							23. Alegría/desgusto por un estilo de bail...		
							24. Alegría/desgusto por la falta de comp...		
							25. Censura a quien no le gusta divertirse		
							26. Desplacer después del sexo		
							27. Rehabilitación de personajes festivos de al...		
							28. Desigualdad de estilos festivos populares		
TOTAL	0	100%	100%						100%

Festiva, en las tres áreas de la música afroantillana.
 1967-Febrero de 1967.

6	CANTINA FONDA 1960 - 1968		TEMAS FONDA FESTIVA		C P B C A S		FONDEPA FONDA 1970 - 1978	
	V	A	V	A	V	A	V	A
Quinta	02	(48,90)	(48,00)	1. Regocijo	6	(77,27)	(27,27)	
	10	(10,71)	(59,54)	2. Inaltecimiento de la raza a gente caribea junta con el ambiente festivo del Caribe	7	(9,00)	(36,35)	
	12	(7,14)	(70,57)	3. Inaltecimiento de la música caribea latina	2	(9,00)	(45,45)	
Personas del	5	(2,97)	(78,54)	4. Entusiasmo por ser negro, español y pertenecer al ambiente propio de la música caribea en general	2	(9,00)	(54,54)	
	4	(2,38)	(80,92)	5. Puesta de énfasis sobre valores, valores, bellas, intrínsecas, etc.	2	(9,00)	(43,63)	
Caribe	4	(2,38)	(83,3)	6. Situaciones cómicas	2	(9,00)	(72,72)	
	2	(1,19)	(81,49)	7. Denuncia a los que no les gusta, no saben o no hacen parte del ambiente festivo del Caribe	1	(4,54)	(77,76)	
Inmigrantes, etc.	2	(1,19)	(85,68)	8. Algría por estar entre pueblos hermanos	1	(4,54)	(81,8)	
	2	(1,19)	(86,87)	9. Apreciación sobre el tipo de baile, ritmo, etc. que cantan, tocan o bailan	1	(4,54)	(86,86)	
Región	2	(1,19)	(89,25)	10. Regularitas negaciones para la raza y el sistema	1	(4,54)	(90,70)	
	2	(1,19)	(90,44)	11. Percepciones entre mujeres	1	(4,54)	(92,42)	
Festiva	2	(1,19)	(91,63)	12. El ambiente y la música afroantillana en general, como reacción para el individuo	1	(4,54)	(94,94)	
	1	(,59)	(92,22)					
Bailes, etc.	1	(,57)	(92,81)					
	1	(,59)	(93,4)					
Bailate y	1	(,59)	(93,99)					
	1	(,59)	(94,58)					
Bailate y	1	(,59)	(95,17)					
	1	(,59)	(95,76)					
Bailate y	1	(,59)	(96,35)					
	1	(,59)	(96,94)					
Bailate y	1	(,59)	(97,53)					
	1	(,59)	(98,12)					
Bailate y	1	(,59)	(98,71)					
	1	(,59)	(99,3)					
Bailate y	1	(,59)	(99,89)					
	1	(,59)	(100,48)					
TOTAL			TOTAL			TOTAL		

CUADRO 15. Temas privilegiados de la forma festiva en los tres épocas de la música afrocubana.

Elaborado por Jaime Pérez Dávila, México, enero-febrero de 1997.

TEMAS FORMA FESTIVA	ÉPOCAS		PRIMERA ÉPOCA 1971 - 1979			SEGUNDA ÉPOCA 1980 - 1990			TERCERA ÉPOCA 1990 - 1997	
	V	%	V	%	V	V	%	V	%	
1. Regocijo	3	(37.5)	(37.5)	82	(40.40)	(48.60)	6	(27.27)	(27.27)	
2. Situaciones cómicas	2	(25)	(62.5)	15	(8.92)	(57.72)	2	(9.09)	(36.36)	
3. Fructificación de ritmos de alguna región de Cuba, del Caribe, etc.	2	(25)	(87.5)	13	(10.71)	(68.43)	2	(9.09)	(45.45)	
TOTAL	5	(87.5)	(87.5)	115	(60.43)	(68.43)	10	(45.45)	(45.45)	

CUADRO 16. Orden de importancia
de la música afro

TEMPO FORMA FESTIVA	PRIMERA EPOCA SXVI - 1919		
	V	%	A.
1. Rejicijo	3	(37.5)	(37.5)
2. Situaciones cómicas	2	(25)	(62.5)
3. Enriquecimiento de ritmos de alguna región de Cuba del Caribe, etc.	2	(25)	(87.5)
TOTAL	7	(87.5)	(87.5)

a de los temas privilegiados de la forma festiva, en cada una de las tres épocas
 antillanas. Elaborado por Jaime Pérez Dávila. México, enero-febrero de 1987.

TEMAS FORMA FESTIVA	SEGUNDA ÉPOCA 1920 - 1960		
	V	S	A
1.Regocijo	82	(48.80)	(48.80)
2.Enaltecimiento de ritmos de alguna región de Cuba, del Caribe, etc.	16	(10.71)	(59.51)
3.Situaciones cómicas	15	(8.92)	(66.43)
TOTAL	125	(68.43)	(68.43)

TEMAS FORMA FESTIVA	TERCERA ÉPOCA 1920 - 1960		
	V	S	A
1.Regocijo	6	(27.27)	(27.27)
2.Enaltecimiento de ritmos de alguna región de Cuba, del Caribe, etc.	2	(9.09)	(36.36)
3.Situaciones cómicas	2	(9.09)	(45.45)
TOTAL	10	(45.45)	(45.45)

CUADRO 17. Temas privilegiados de la Forma festiva en las tres épocas de la música africana.
 Elaborado por Jaime Pérez Córdova, México, enero-febrero de 1989.

TEMAS FORMA FESTIVA	PRIMERA ÉPOCA 1961 - 1969			SEGUNDA ÉPOCA 1970 - 1980			TERCERA ÉPOCA 1970 - 1980		
	V	%	N	V	%	N	V	%	N
1. Regocijo	3	(37.5)	(37.5)	02	(48.80)	(48.80)	6	(27.07)	(27.07)

CUADRO 18. Resultados generales de las encuestas de la fuerza consultativa, en las tres épocas

Elaborado por el Sr. Pablo Pérez Galdames, Director, Instituto de Estadística de 1959.

Temas LUSITANIA	PRIMERA ÉPOCA 1951 - 1959		SEGUNDA ÉPOCA CONSULTIVA		TERCERA ÉPOCA 1959 - 1961	
	V	%	V	%	V	%
1. Insuficiencia de alguna región o ciudad cubana del Caribe	2	(25)	2	(25)	7	(9,85)
2. Apoyo por un personaje cualquiera	1	(12,5)	1	(12,5)	4	(5,63)
3. Insuficiencia de la tierra natal	1	(12,5)	1	(12,5)	4	(5,63)
4. Insuficiencia de un producto extranjero	1	(12,5)	1	(12,5)	4	(5,63)
5. Formación de la actitud y no de la fuerza	1	(12,5)	1	(12,5)	4	(5,63)
6. Representación a la infidelidad	1	(12,5)	1	(12,5)	3	(4,22)
7. Representación hacia la vida de otras personas por males que pueden afectar	1	(12,5)	1	(12,5)	2	(2,81)
8. Representación a trabajos inmorales e ilegítimos (negocios de especulación, prostitución, etc.)	1	(12,5)	1	(12,5)	2	(2,81)
9. Insuficiencia del trabajo	1	(12,5)	1	(12,5)	2	(2,81)
10. Apoyo a las cosas, lugares y momentos gratos	1	(12,5)	1	(12,5)	2	(2,81)
11. Apoyo por la gente que se les impide más vivir	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
12. Apoyo por la persona de las relaciones maternales	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
13. Apoyo por algún amigo	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
14. Formación del trabajo para ser rico y feliz	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
15. Representación al daño hecho a la gente	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
16. Representación de alguien que no sabe valorar el amor que se le presta y la justicia	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
17. Representación al oportunismo	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
18. Representación a las relaciones sexuales pre-matrimoniales	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
19. Representación al descuido de la salud	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
20. Representación a quien no guarda las reglas de la decencia	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
21. Representación a las desatenciones matrimoniales del hombre	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
22. Representación a las deficiencias de los servicios públicos	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
23. Aceptación de la igualdad de los hombres ante la muerte	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
24. Aceptación de respuesta a quienes han padecido	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
25. Utinán de fatalidad para los pobres	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
26. Luchar religiosamente para sobrevivir	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
27. Insuficiencia de la mujer cubana	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
28. Insuficiencia del trabajo que se hace en Cuba	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
29. Insuficiencia del hombre	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
30. Insuficiencia de la forma de vida propia de alguna región de Latinoamérica	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
31. Insuficiencia de los habitantes de alguna región de Latinoamérica	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
32. Apoyo a la tierra donde se vive y se trabaja	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
33. Apoyo a la tierra natal	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
34. Insuficiencia de la persona de la virtud de una mujer	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
35. Búsqueda de perdón a la justicia	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
36. Insuficiencia del perdón a las autoridades	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
37. Insuficiencia y desidia de una comunidad	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
38. Texas a la insuficiencia del hombre	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
39. Insuficiencia de la eficacia de los servicios públicos	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
40. Insuficiencia en la relación entre el	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
41. Insuficiencia de la salud familiar	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
42. Insuficiencia de los servicios	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
43. Generancia y sufrimiento de las personas y plantas por vivir a diario	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
44. Insuficiencia de la salud de la familia	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
45. Insuficiencia con los aspectos religiosos	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
46. Apoyo por un personaje más	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)
47. Representación	1	(12,5)	1	(12,5)	1	(1,40)

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, LEONARDO, Del Tambor al Sintetizador, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.
- ALVA DE LA SELVA, ALMA ROSA, Radio e Ideología, El Caballito, México, 1982.
- ARETZ, ISABEL (Relatora), América Latina en su Música, Siglo XXI, México, 1980.
- BARTHES, ROLAND et al, Análisis Estructural del Relato, Prema Editora, México, 1984.
- BARRIENTOS, JORGE, El Son Raíz y Evolución, Sin Editorial, México, 1982.
- BAUDRILLARD, JEAN, Crítica de la Economía Política del Siglo XXI, México, 1982.
- CARPENTIER, ALEJO, La Música en Cuba, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- CASTILLEJOS, SILVIA, La Internacional Sonora Santanera, Plaza y Janés, México, 1986.
- 50 AÑOS EN MEXICO. Nipper y RCA. Leyenda y Realidad de -- Nuestro Siglo, Publicado por la RCA para conmemorar sus 50 años en México (copias), México, abril de 1985.
- DALLAL, ALBERTO, El Dancing Mexicano, Oasis, México, 1982.
- ESTEINOU MADRID, JAVIER, El Estudio Materialista de la Comunicación, Taller de Investigación en Comunicación Masiva (TICOM) No. 1, UAM-Xochimilco, México, - - 1979.
- ESTEINOU MADRID, JAVIER, Los Medios de Comunicación y la -- Construcción de la Hegemonía, Nueva Imagen, México, 1983.
- EUDES, Y., La Colonización de las Conciencias. Las centrales USA de Exportación Cultural, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

- GARCIA CANCLINI, NESTOR, Las Culturas Populares en el Capitalismo, Nueva Imagen, México, 1984.
- GUILLEN, NICOLAS, Sóngoro Cosongo. Poemas Mulatos, Presencia Latinoamericana, México, 1981.
- LEON, ARGELIERS, Del Canto y del Tiempo, Editorial Letras - Cubanas, La Habana, 1984.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE, Antropología Estructural, Siglo XXI, México, 1984.
- LOMBARDI SATTRIANI, Apropiación y Destrucción de la Cultura de las Clases Subalternas, Nueva Imagen, México, - 1978.
- MARCUSE, HERBERT, Eros y Civilización, Joaquín Mortiz, México, 1986.
- MARTIN BARBERO, JESUS, "Memoria Narrativa e Industria Cultural", en Comunicación y Cultura No. 10, UAM-Xochimilco, México, 1983.
- MARTIN SERRANO, MANUEL, La Producción de Comunicación Social, Cuadernos del CONEICC, México, 1985.
- MARTIN SERRANO, MANUEL, et al., Teoría de la Comunicación I. Epistemología y Análisis de la Referencia, Cuadernos de la Comunicación, Madrid, 1982.
- MARX, CARLOS Y ENGELS, FEDERICO, La Ideología Alemana, Ediciones de Cultura Popular, México, 1978.
- PAOLI, J. ANTONIO, Comunicación, Edicol, México, 1980.
- PEREZ, NANCY et al., El Cabildo Carabalí Isuama, Oriente, - Santiago de Cuba, 1982.
- PRIETO CASTILLO, DANIEL et al., Comunicación Popular Educativa, Monografías CIESPAL, Quito, 1983.
- PRIETO CASTILLO, DANIEL, Discurso Autoritario Comunicación Alternativa, Edicol, México, 1983.
- PROPP, VLADIMIR, Morfología del Cuento, Colofón, México, -- Sin fecha.
- RAMIRO BELTRAN, LUIS Y FOX DE CARDONA ELIZABETH, Comunica-

- ción Dominada. Estados Unidos en los Medios de --
América Latina, Nueva Imagen, México, 1980.
- REVILLA BASURTO, MARIO ALBERTO, Cultura Popular y Lucha de
Clases, Ensayo personal mecanografiado, México, -
1983.
- RIUS, Cuba Para Principiantes, Grijalbo, México, 1983.
- RODRIGUEZ DOMINGUEZ, EZEQUIEL, Trio Matamoros. Treinta y -
Cinco Años de Música Popular Cubana, Arte y Litera
tura, La Habana.
- RONDON, CESAR MIGUEL, El Libro de la Salsa. Crónica de la
Música del Caribe Urbano, Arte, Caracas, 1980.
- RUIZ QUEVEDO, ROSENDO, La Salsa, el Boumerang que nos Re--
gresá, Mimeografiado, La Habana, 1982.
- SAUSSURE, FERDINAND, Curso de Lingüística General, Edicio-
nes Nuevomar, México, 1985.
- S. KATS, CHAIM et al., Diccionario Básico de Comunicación,
Nueva Imagen, México, 1984.
- STAVENHAGEN, RODOLFO et al., La Cultura Popular, Premia Edi
tora, México, 1983.
- TOUSSAINT, FLORENCE, Crítica de la Información de Masas, --
ANUIES, México, 1975.
- VALDES, CARMEN, La Música que nos Rodea, Arte y Literatura,
La Habana, 1984.
- VALVERDE, UMBERTO, Celia Cruz. Reina Rumba, La Oveja Negra,
Bogotá, 1981.

HEMEROGRAFIA

- "A su manera. Oscar D' León", Periódico Tribuna, La Habana, octubre de 1984.
- "Comunicación Popular: Contradicciones y Desafíos", Chasqui No. 8, Revista Latinoamericana de Comunicación, -- Ecuador, 1983.
- "Comunicación Popular y los Modelos Transnacionales", Chasqui No. 8, Revista Latinoamericana de Comunicación, Ecuador, 1983.
- "Condena Daniel Santos el colonialismo estadounidense", Uno más uno, 14 de septiembre de 1985.
- "Criticarón en La Habana a Oscar D' León por Declararse Anticomunista", El Heraldo, 12 de octubre de 1984.
- "Cha cha cha, folklore que no requiere rescate", Uno más -- Uno, 8 de enero de 1985.
- "Daniel Santos, el Descubridor de la Sonora Matancera", Cancionero de la Sonora Matancera, Sin Editorial, SIN Fecha.
- "El Tapatio y los Consejos de Agustín Lara", El Nacional, 20 de septiembre de 1984.
- "En música no hay alegría si incluimos un tema político. Rafael Ithier, director del Gran Combo", La Jornada, 12 de octubre de 1984.
- "Es muy importante para la evolución de la rumba el contacto con otras formas musicales, como el jazz", Uno más Uno, 3 de agosto de 1983.
- "Es necesario sistematizar el estudio de la música popular en Cuba: Enrique Jorrín", Uno más uno, 7 de enero de 1985.
- "Evocando a Beny Moré", Esto, 17 de septiembre de 1984.
- "Funciones en la Tarde y en la Noche con el Son Clave de Oro", El Nacional, 11 de septiembre de 1984.

"Ignacio Piñeiro", Anasontri No. 8, Organo Oficial de la --
Asociación Nacional de Soneros de Tribuna, A.C., -
México, enero de 1985.

"La "W", la Huelga y ... Poderoso es don Dinero", El Nacio-
nal, 17 de septiembre de 1984.

"Mi mayor logro, haber acabado con el estereotipo del músi-
co de salsa ignorante", El Día, 10 de mayo de 1984.

"No me he preocupado por los mensajes sociales porque son -
canciones que entristecen, asegura Celia Cruz. Lo
que quiero es alegrar a la gente", Uno más uno, 17
de junio de 1985.

"Oscar D' León: nasca el niño", revista Tiempo Libre, del -
15 al 21 de marzo de 1985.

"Prohibida la música de Rubén Blades", Ovaciones, 25 de agos-
to de 1984.

"Si Formo Otra vez el Clave de Oro ¿Cuento Nuevamente con --
Ustedes?" El Nacional, 7 de septiembre de 1984.

"Soy el representante de una masa progresiva: Willie Colón,
me gusta mantener una posición neutral", La Jornada,
28 de septiembre de 1984.

DISCOGRAFIA

A bailar ... Suavecito

Conjunto de Ignacio Piñeiro

Discos Pueblo

Beny Moré en vivo

Producción Discos Fotón, S.A.

Bajo licencia de EGREM

Canta Celia Cruz (Celia Cruz Sings)

Serie de Oro. Seeco Records

Fábrica de Discos Peerless

Celina y Reutilio

Antilla Records

Conjunto Clásico, cantando Tito Nieves

Serie Tropical Afroantillana

Fábrica de Discos Peerless

La Fiesta del Cha cha cha con la

Orquesta Aragón

Fábrica de Discos RCA

Miguel Matamoros

ECO, Fábrica de Discos Peerless

Roberto Torres Recuerda a Portabales

Producciones SAR

Tito Rodriguez. Epoca de Oro
West Side Latino Records Corp.
Fábrica de Discos Peerless