

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS y SOCIALES

**LA NEGRITUD A TRAVÉS DE SUS CANCIONES EN
EL CARIBE HISPANO 1950-2000**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

Leopoldo Gaytán Apáez

Asesor: Dr. Jesús Serna Moreno

Noviembre 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

A:

*Agripina Apáez Marbán y
Nemesio Leopoldo Gaytán
González, esos viejos que aún
de lejos nos siguen alumbrando
el camino y reconfortando
nuestros corazones.*

Para:

**Tiago Gaytán Ramírez,
esperando que algún día
sea San**

La negritud a través de sus canciones en el Caribe hispano: 1950-2000

<i>Pongan atención señores / Introducción.....</i>	<i>.....1</i>
Capitulo I. <i>El que usted conoce no soy yo.</i>	
(Miradas e interpretaciones teóricas).....	7
I.2 <i>El que canta dice mucho y sufre poco</i>	
(Música y Comunicación).....	18
Capitulo II <i>Guardando los recuerdos</i> (La fonografía).....	33
II-1 <i>Somos el son</i> (La expansión).....	46
II-2 <i>Para mi Cuba un son.</i> (La fonografía en Cuba).....	48
II-3 <i>Latinos en Estados Unidos</i>	
(Compañías disqueras Latinas en los E.U.).....	60
II-4 <i>México qué grande eres</i> (La fonografía en México).....	66
Capitulo III <i>Tradición</i> (Historia y tradición a través de la canción)....	70
III-1 <i>Adiós África</i> (La trata negrera).....	77
III-2 <i>Junto a un cañaveral</i> (La mina y la plantación).....	97
III-3 <i>Vámonos pa'l monte</i> (El cimarronaje).....	116
III-4 <i>Soy todo</i> (La religión como resistencia cultural).....	133
III-5 <i>La abolición</i> (El negro en la independencia).....	154
Conclusiones.....	172
Bibliografía y Hemerografía	175
Discografía.....	180

INTRODUCCIÓN

*Anoche quise llorar, pero sólo una lágrima
pude derramar. Lloraba la tristeza de perder
mi identidad. Buscaba nueva forma de
expresarte mi ansiedad. La lágrima sonrió,
se hizo verbo, se hizo música y se hizo canción.*

Miguelito Valdés

Uno de los principales objetivos de este trabajo es presentar, a través de la música popular, la visión que tienen las poblaciones negras del Caribe hispano sobre sus orígenes y vivencias en estas tierras, desde su llegada como esclavos de los europeos, hasta la abolición de esa esclavitud. Es una mirada de la negritud que habita esa parte del Caribe, contando y cantando su propio pasado, su propia historia; es un discurso por la identidad que sólo puede ser proclamado desde el ámbito musical puesto que, en la mayoría de los casos, los otros espacios discursivos les han sido negados a los afrodescendientes caribeños, como miembros de un grupo étnico.

Esta es una historia contada y sobre todo cantada, para mostrar una realidad, que complementa de manera contraria, la visión oficial. Se manifiesta como una mirada diferente, la cual se opone y desafía a la expresión externa y frívola que en muchas ocasiones califica y reduce –sin conocer-, las manifestaciones culturales de las poblaciones negras del Caribe hispano, generalmente vistas como singulares representaciones folclóricas enfocadas a un turismo promocional.

Esta exploración tiene su origen en el acervo musical de los géneros líricos de

la cultura popular hispano-caribeña, de su forma de ser, de esa cultura intangible en la que se manifiestan, el sentimiento, la espiritualidad, las relaciones afectivas y las de tipo social, todas contenidas, en una cultura inmaterial de canciones y sus respectivos referentes. A través de ellas, florece un discurso con varias lecturas: desde las relaciones solidarias, emancipadoras, libertarias y nostálgicas hasta el discurso proveniente del enfrentamiento y la venganza.

Si bien es cierto que son los vencedores quienes “escriben” la historia de los pueblos, son los derrotados quienes la forjan. Son ellos quienes la sudan, la lloran y la cantan. Esas canciones son muestra de una creación colectiva y manifiestan una realidad actual y un pasado común que unifica a las comunidades de origen africano en el Caribe hispano.

Tomaremos como punto de partida las canciones de los descendientes de los africanos llegados a América en calidad de esclavos. A través de sus canciones, los afrodescendientes denuncian la injusticia padecida por sus ancestros. Mediante esa tradición oral el discurso sonoro se hace historia, la cual es transmitida de generación en generación. La palabra es el hilo conductor para contar, cantar y reelaborar los procesos de la vida cotidiana de la negritud hispana del Caribe. Las canciones y la música popular del área que nos ocupa – según nuestro punto de vista-, dicen mucho más sobre los quehaceres habituales de la población negra caribeña en comparación con los discursos políticos o culturales provenientes de la parte dominante.

Para ello, consultaremos los planteamientos realizados sobre el tema de algunos investigadores como Antonio García de León, y Antonio Gaztambide

Geigel.¹ Esta investigación, sólo ara referencia al Caribe hispano y dentro de él al Caribe cultural y musical, el cual no sólo se circunscribe al terreno geográficamente establecido como tal, sino que traspasa sus fronteras, pues su música y la lírica influyen y se desarrolla más allá del límite caribeño, abarcando lugares tan remotos como Nueva York, Miami, Los Ángeles, sitios donde encontramos una fuerte presencia antillana, debido a las constantes migraciones de caribeños, originadas por diferentes motivos tales como las manifestaciones políticas, las de tipo económico, las culturales o las académicas, ámbitos en los que nuevamente encontramos los contextos que dan origen a sus letras.

De esta forma, estos emigrantes hacen uso de su memoria histórica y la suman a la propia, y mediante la lírica y la música vuelven a elaborarla por medio de discursos desafiantes, de reafirmación de la identidad y del carácter histórico como tal. Sabemos que la construcción de la historia no es un sistema donde participamos todos por igual, aunque muchos de los relatores traten de hacerla homogénea, pues uno de sus fines es justificar los hechos.

Esta investigación será abordada desde el punto de vista de los estudios culturales y partirá de las premisas de diferentes autores como: Roger Chartier, Peter Burke, Gilberto Gímenez y otros. Dado que toda acción del ser humano es un hecho social, susceptible de ser estudiado y analizado. Esta exploración toma en cuenta las canciones grabadas o reeditadas a partir de la década de los años cincuenta y concluye con la música producida hacia el final del año 2000, es decir al final del siglo XX.

¹ García de León, Antonio *“El mar de los deseos. El Caribe Hispano Musical, Historia y Contrapunto”*. Antonio Gaztambide Geigel: *“La invención del Caribe en el siglo XX”*.

Las canciones tienen su génesis en algunos países de la región que nos ocupa y el idioma que nos concierne, tanto en la parte insular como del bloque continental. Así, encontramos manifestaciones musicales de la negritud desde México, pasando por Centroamérica, Colombia, Venezuela y los Estados Unidos; y, por supuesto en islas como Puerto Rico, República Dominicana y, de manera sobresaliente, Cuba, la isla con la manifestación musical regional más representativa por excelencia.

De un acervo musical de alrededor de mil horas de grabaciones comerciales, recopilado durante cinco años en México, encontramos que mucha de la música caribeña de habla hispana hace referencia a las actividades, prácticas y tácticas cotidianas que desarrollaron los esclavos africanos y sus descendientes en esta región, en la era colonial bajo el poder ejercido por España.

En este trabajo sólo hablaremos de cómo la negritud observa su implantación en las tierras recién descubiertas, del trato recibido en los distintos ámbitos (minas, plantaciones), de cómo enfrentaron esa situación mediante diferentes mecanismos de resistencia como: el cimarronaje, las prácticas musicales y las de tipo religioso. Es decir, la investigación tomará en cuenta las referencias musicales sobre los sucesos ocurridos durante el proceso colonialista llamado “La trata negrera”, el cual incluye la “cacería”, el traslado y la distribución de los esclavos africanos en las minas, plantaciones y otros campos de esclavitud en la América española, así como sus mecanismos de defensa –incluido el sincretismo religioso–, todos ellos filtrados a través de la lírica y la música durante la segunda mitad del siglo XX. Para ello, retomaremos los puntos de

vista de diferentes investigadores como: Fernando Ortiz, Manuel Moreno

Fraginals, Sidney W. Mintz, Romulo Lachatañarre y otros.

Los géneros musicales a los que nos aproximaremos son, principalmente, aquellos que conforman las llamadas músicas nacionales de los países que integran el Caribe hispano y México. De nuestro país, destaca el son jarocho, el huasteco y muchos géneros de la música cubana, los cuales ya adquirieron carta de naturalización, como son, entre otros, el son, el danzón, el bolero, la rumba y el mambo; de Centroamérica tenemos la punta, la mejorana y el tamborito por citar algunos; de Colombia, la cumbia, el son vallenato, el paseo, el mapalé; de Venezuela el joropo y el calypso. Puerto Rico destaca con la plena y la bomba y la República Dominicana nos brinda el merengue y la bachata. Por último Cuba, como cantera inagotable de música popular, aporta el son, el punto guajiro, la rumba con todas sus variantes, el chachachá, el bolero, la habanera y otros.

De la Unión Americana, tomamos en cuenta el movimiento musical llamado *la salsa* que, en sí misma, no es un ritmo sino un concepto, o como dice Willy Colón (compositor e intérprete neoyorkino de ascendencia puertorriqueña):

La salsa es una reconciliación de todos, no es puertorriqueña, ni cubana, ni mexicana, es de todos los latinos que se encuentran en un territorio diferente al suyo. Cada canción es como una obra que hay que tratarla de esa manera, la música tiene que apoyar la idea o concepto de la letra o el mensaje que quiere dar y si en equis momento se necesita un danzón, pues se toca danzón para reforzar el mensaje, si se necesita bolero, se toca bolero o cumbia o merengue o ranchera o tango².

² Entrevista del autor realizada en marzo de 2004 en el marco del Festival de la Primavera organizado por el Gobierno de la Ciudad de México.

Como podemos ver, la salsa amalgama ritmos latinos y se considera factor de hermandad para los latinos que viven lejos de su patria.

Como se sabe, la música es una de las formas sociales y culturales donde se puede observar la resistencia de las minorías étnicas a las conminaciones normativas impuestas por la cultura dominante. De esa manera, este trabajo pretende recoger mediante grabaciones musicales, digámosles “comerciales” (música presente en cualquier mercado caribeño) el discurso forjado por la negritud.

Nuestra investigación está organizada de la siguiente manera: En el primer capítulo planteamos la cuestión terminológica conceptual, la cual nos ayudará a entender mejor las propuestas musicales propias de la investigación y para ello, retomamos las propuestas metodológicas de varios teóricos de las ciencias sociales como: Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, Jesús Martín Barbero, José Manuel Valenzuela, Umberto Eco y otros. En el segundo capítulo, analizaremos las cuestiones técnicas de la grabación de las obras, lugar en donde se plasma una historia resumida sobre el fonógrafo y las principales compañías disqueras relacionadas con el mundo musical caribeño. Finalmente, el capítulo tercero nos aproximará a las obras musicales –en sí mismas-, de los afrodescendientes, elaboradas a partir de la segunda mitad del siglo XX, las cuales fueron experiencias de los africanos esclavos originales.

Capítulo I *El que usted conoce no soy yo.*
(Antecedentes teóricos y metodológicos)

*Qué cultura va a tener
Un indio Chumeca
Como Lorenzo Morales
Qué cultura va a tener
Si nació en Los cardonales*

Emiliano Zulueta

Partiendo de un interés personal por la música popular latinoamericana, en especial la caribeña, inicie, durante mi estancia en la licenciatura en la carrera de Ciencias de la Comunicación, incursiones en el estudio de la lírica popular y su relato musical, el cual desde mi punto de vista, en algunas ocasiones nos habla mucho más de lo que literalmente se encuentra escrito, ya sea como texto o dentro de la propuesta musical. Mis primeros acercamientos al fenómeno musical fueron totalmente locales, es decir que la investigación se circunscribió al ámbito nacional, a la manifestación musical caribeña dentro del Distrito Federal, asociándola a un nuevo ritmo llamado mambo³, aparecido a finales de la década de los cuarenta y los primeros años de de los cincuenta. Ahora, en este nuevo abordaje, trataremos de analizar los procesos comunicacionales y su contexto originados en el Caribe hispano, desde la perspectiva de la historia cultural o estudios culturales, propuestas académicas que centran su atención en los lenguajes, las representaciones y sus prácticas discursivas, *La New Cultural History* propone una manera inédita de comprender las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social⁴. De

³ Gaytán Apáez, Leopoldo. *El mambo de Pérez Prado en el cine mexicano*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, México. 1996.

⁴ Lynn Hunt (Ed), *The New Cultural History*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California

esa manera los estudio culturales destacan, el análisis de los intercambios que se dan entre los individuos, los grupos, las sociedades, los espacios y el tiempo, siempre tomando en cuenta el sistema social donde se desarrollan. Con estos elementos, más algunas de las canciones gestadas en el Caribe hispano trataremos de construir una historia de los afrodescendientes paralela a los textos escritos, donde las canciones y la música serán nuestras fuentes primarias.

De acuerdo con investigadores de la cultura popular⁵, como Luz María Martínez Montiel, Antonio García de León, Ricardo Pérez Montfort, Gilberto Giménez (por citar sólo algunos), estoy convencido de que todos los procesos culturales –ya sean del terreno de la comunicación, estéticos, pictóricos, musicales, etcétera- son, al mismo tiempo, procesos históricos, en la misma manera en que lo son aquellos de carácter político o económico y a los cuales, aún, se les suele brindar demasiada atención a la hora de plasmar la historia de los pueblos.

En esta investigación trato de demostrar que independientemente de su carácter sociológico o como producto comunicativo, propio de los medios de información, las canciones que nos ocupan, también se pueden asumir como documentos de tipo histórico, como fuentes alternas de información, pues la

Press, 1989. Citado por Roger Chartier en *El presente del pasado, Escritura de la historia, Historia de lo escrito*. Universidad Iberoamericana, México, 2000, pag, 13

⁵ Para nosotros La cultura popular es toda manifestación que recoge las expresiones, costumbres y mitos anteriores de su cultura, todo ello junto con las vivencias y experiencias de las clases marginadas y su población, la cual crea un complejo sentido de unión que se manifiesta en la formación de sus concepciones peculiares sobre la vida, la muerte, el espacio, el tiempo, el amor, el prestigio, los afectos, la solidaridad y la justicia. Ideas que a pesar de la enorme presión a las que la somete la cultura de la clase dominante, se mantienen y pasan de padres a hijos mediante la socialización, que se producen las reuniones de trabajo, las festividades religiosas o profanas, los proverbios, la música, el canto, el baile y otras formas de arte y expresiones. Es un complejo sistema de símbolos que identifican a ciertos estratos de la sociedad, que a su vez son modificados por ellos mismos para crear nuevos símbolos.

tradicción oral es un testimonio encarnado en el inconsciente de la memoria y como tal se vive, se siente y se padece. Además, para una población no letrada, su historia no se encuentra en los libros, su pasado se concentra y

vive en la canción, y en el refrán, en las historias que se cuentan de boca en boca, en los cuentos y en los chistes, en el albur y los proverbios. De manera que, incluso, cuando esos relatos son puestos por escrito no gozan nunca del estatus social del libro. Las coplas del ciego, los pliegos de cordel, el folletín y la novela por entregas materializan, tanto en su forma de impresión como en la circulación y consumo, ese otro modo de existencia del relato popular⁶.

Bajo esa perspectiva, las canciones pueden ser documentos equiparables a los tradicionalmente considerados como fuentes “confiables” de indagación histórica como el libro, el periódico, las revistas, las bibliotecas y las hemerotecas. La importancia de la lírica y su música como documento confiable, se puede entender mejor cuando se le conjuga dentro de un contexto histórico, en combinación con otros testimonios. Desde esa percepción, el resultado puede ser más enriquecedor al vincularse e interrelacionarse con otras fuentes. De esa manera, no sólo se debe prestar atención al texto (a la canción) y su música, sino también se deben tomar en cuenta los llamamos “intertextos” (religión, costumbres, tradiciones), elementos que pueden servir para un mejor análisis, partiendo del entrecruzamiento de las fuentes y las referencias que le dieron origen.

Para el cumplimiento de los objetivos planteados, utilizo los textos musicales como fuentes primarias de información, con el fin de ser analizados, interpretados y explicados no en la forma convencional en que la música suele ser presentada (digamos el formato radial de la música) sino como base de un

⁶ Barbero, Jesús Martín. *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Ediciones G. Gili, S.A. de C.V. Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, México, s/f, pag 111.

estudio de carácter histórico.

Al respecto, el etnólogo Miguel Ángel Gutiérrez Ávila argumenta acerca de la importancia histórica del corrido afroestizo generado en la Costa Chica (costa pacífica de los estados de Oaxaca y Guerrero en México):

En términos generales el corrido afroestizo es esencialmente historia. Se dice en la Costa Chica que los mejores corridos son los que contienen más historia para ser aprendida y transmitida. Pero al trovador (y concurrencia) no le interesa la historia; la historia para ser contada, cantada, escuchada con goce y atención por la historia misma, va más allá. La historia tiene sentido si señala denuncia, si pone en evidencia a los actores del drama y reafirma un conjunto de valores morales, actitudes o maneras de vivir propias de la identidad. El que no sabe debe saberlo y el que lo sabe debe recordarlo. El corrido evoca el pasado pero en función de lo presente.⁷

Tomando en cuenta lo anterior, podemos ver que las propuestas teóricas sobre la aceptación de las canciones como documentos históricos, exigen se les sitúe en su contexto y a la vez se les confronte y complemente con las otras fuentes, las tradicionalmente utilizadas a la hora de escribir la historia. Sabemos que los autores y quienes cuentan y cantan las historias que aquí nos ocupan, no son, en el sentido convencional del término, historiadores profesionales, por lo tanto, siempre responderán a su propia sensibilidad y a su contexto, reelaborarán el suceso y lo plasmarán de acuerdo a las necesidades del grupo y sus propios objetivos.

Hasta el momento, mucha de la información referente a la historia de lo negro y de la negritud⁸, se cuenta y se transmite desde una perspectiva distinta a la de

⁷ Gutiérrez Ávila, Miguel Ángel. *Corrido y violencia en los afroestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, UAG. México, 1988, p. 14

⁸Para los objetivos del presente trabajo entendemos el concepto de **negro** y **negritud**, no solamente como el movimiento literario enarbolado a finales de los años treinta en Francia, por los poetas negros: Leopold Sedar Senghor y Aimé Césaire, quienes señalaban *que partiendo de la conciencia de ser negro, lo que implica*

los interesados, por lo tanto, esa información debe ser reelaborada por ellos y comparada con su realidad. Así desde su propia mirada y reinterpretación, es transmitida y difundida a su comunidad.

Al respecto presentamos una quinteta del conjunto cubano Los Van Van, la cual nos habla de la importancia de las canciones en su deambular cotidiano:

A través de mis canciones siempre digo la verdad

*soy el paso de Eleguá por eso tengo fortuna
soy arere, soy conciencia, soy Orula.
y soy de la timbalaye, el tremendo guaguancó
Orula no se equivoca, el apachoso soy yo.⁹*

Sin duda, la música es una de las expresiones más antiguas del ser humano ya que –entre otras virtudes-, refleja todo estado de ánimo: Utilizamos música para realizar muchas de nuestras actividades, desde el entretenimiento hasta la reflexión y desde tiempos inmemoriales, las manifestaciones musicales han sido una forma de establecer contacto con los miembros de la sociedad, con la naturaleza o con los dioses en ceremonias rituales ya sean sagradas o profanas.

Durante las gestas bélicas es una manifestación indispensable para fortalecer el

hacerse cargo de su destino, de su historia, de su cultura, la negritud es el simple reconocimiento de ese hecho. Además de lo anterior, en este caso, el concepto será considerado como una forma cultural con rasgos comunes de antecedentes y manifestaciones múltiples de origen africano que se desarrollan en el Caribe hispano y en ese sentido compartimos la idea de Gilberto Giménez quien considera que la negritud es una colectividad étnica con planteamientos culturales que comparten una denominación común: ser negro, mitos de origen, lengua propia o adoptada, historia, cultura distintiva y sentido de lealtad y solidaridad, lo que origina un fuerte sentido de identidad, mediante la cual los actores sociales (individuales y colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado. Maya Lorena Pérez Ruiz en *Los Estudios Culturales en México*. FCE, México 2003. pp. 154-159.

⁹ *Soy todo.* Van Van. En este número el cantante nos habla de las preferencias religiosas, así como de varios grupos étnicos de origen africano, su tradición oral y una variante de la rumba: el guaguancó, ritmo que en cuanto a la lírica es muy similar a los corridos mexicanos, las plenas puertorriqueñas o los vallenatos colombianos, donde a través de su letra se muestran verdaderas crónicas sobre acontecimientos sociales y políticos de una comunidad, sólo que en el Caribe, además el guaguancó es un géneroailable entre parejas.

espíritu guerrero. Además, la música tiene una función terapéutica que permite descargar las emociones de forma individual o colectiva. Asimismo, cumple también una función social, al mantener la ritualidad colectiva, dando un sentido de pertenencia al grupo, alimentando con ello el espíritu tribal.

Pero desde mi punto de vista, la música es además un medio de comunicación sonora que se vale de códigos comunes a toda una sociedad determinada, los cuales van de acuerdo con una organización política, un orden religioso, un régimen social y un sistema cultural, concepción propia de este trabajo.

En nuestro país son contados los recintos académicos donde se profundiza la investigación sobre la cultura y la música popular¹⁰, pues se tiene la idea de que un son calentano, una chilena, un son arribeño, por citar algunos ejemplos de la música tradicional y popular mexicana; o un guaguancó cubano, un vallenato colombiano o una plena puertorriqueña, no son temas importantes para el análisis academicista, ya que estas propuestas musicales, carecen de los métodos aceptados por la mayoría de las instituciones rectoras y sólo, según su punto de vista, reflejan manifestaciones anímicas.

Pero en nuestra opinión, las canciones y su música poseen la misma importancia que cualquier otra manifestación cultural del quehacer humano, porque en todas ellas va implícita en una historia cultural, la cual no solamente puede ser aprendida o estudiada a través de las instancias reconocidas como las fuentes informativas más comunes y socorridas como la escuela, el aula, o el

¹⁰ Con respecto a la música popular compartimos el punto de vista del investigador musical Enrique Rivas Paniagua, quien aduce que esa manifestación es una identificación con una tradición, con una historia, con un paisaje, con un grupo humano al cual se pertenece, es motivo de orgullo, de satisfacción, aunque no se sepa cantarla, desempeña un papel muy importante como lazo de unión entre la gente de un lugar, tan es así que cuando se mudan se llevan esa tradición. Citado por Mónica Lavín. *Cantos entre mareas*, Revista Memoria de papel, Crónicas de la cultura en México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pag, 64.

libro, sino que también la podemos encontrar en la fiesta, la danza o la música

Nadie ignora el enorme poder que mantiene la música en el espacio caribeño, la cual asociada con la lírica, ha sido utilizada por los afrodescendientes como una forma de expresión donde el cuerpo, lo rítmico y lo oral adquiere un valor especial, pues en la región los sonidos musicales y los movimientos corporales antecedieron a la verbalización lingüística. Para sus pobladores, el lenguaje sonoro es tan importante como el don de la palabra. En ese espacio, donde se dieron cita variados grupos étnicos, antes de la conjugación de cualquier verbo, fue el sonido del tambor el que logró relacionar a los migrantes de diversas lenguas y variados orígenes.

Es por ello, que en el desarrollo y la conformación de las identidades socioculturales caribeñas, se encuentra indisolublemente vinculado con las diversas formas de expresión y comunicación sonora.¹¹ De alguna manera, en este trabajo se cuestiona el hecho de percibir al lenguaje hablado y escrito como el único medio para la construcción del conocimiento. Además, para una población en condiciones de esclavitud, las manifestaciones musicales permitían un medio de liberación y comunicación entre iguales.

Ahora para poder considerar a las canciones como fuentes confiables de información retomamos los planteamientos de Jean- François Sirinelli quien señala que:

La historia cultural se encarga del estudio de las formas de representación del mundo dentro de un grupo humano cuya naturaleza puede variar- nacional o regional, social o política-, y que analiza la gestación, la expresión y la trasmisión. ¿Cómo representan

¹¹Quintero Rivera, Ángel, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI, México, 1998. p, 14.

y se representan los grupos humanos el mundo que los rodea? Un mundo figurado o sublimado- por las artes plásticas o la literatura-, pero también un mundo codificado- los valores, el lugar de trabajo y del esparcimiento, las relaciones con los otros-, contorneando- el divertimento-, pensado por las grandes construcciones intelectuales-, explicado –por las ciencias-y dominado por las técnicas-, dotado de un sentido –por las creencias y los sistemas religiosos o profanos, incluso los mitos-, un mundo legado, finalmente por las transmisiones debidas al medio, a la educación, a la instrucción¹².

De esa manera vemos que estas propuestas metodológicas toman en cuenta a los productos culturales como documentos cargados de elementos informativos que ayudaran al análisis interpretativo del objeto de estudio, pero además, esos planteamientos, permiten indagar las relaciones existentes entre los acontecimientos políticos y económicos con los de la sociedad y la cultura¹³, justificando con ello, como en esta ocasión, que se recurra a los productos culturales, como las canciones en fuentes confiables para una interpretación histórica de los afrodescendientes caribeños, al respecto el investigador José Manuel Valenzuela señala que:

Las perspectivas culturales que cuestionan los discursos dominantes construyen puentes desde los cuales la multiculturalidad no sólo es considerada un campo de adscripción social (de pertenencia o

referencia) sino también se ponderan sus relaciones con las identidades políticas. En la medida en que se busca trabajar desde los contextos intra y extrainstitucionales, los estudios culturales analizan las formas explícitas o difusas de persistencia cultural a partir de la investigación de las tradiciones orales y las culturas locales frente a una supuesta cultura común o una cultura sin rostro.¹⁴

En ese sentido, la corriente de los Estudios Culturales no busca una sola

¹² Rioux, Jean Pierre y Jean François Sirinelli. *Para una historia cultural*. Ed. Tauros, México, 1998, pag 21

¹³ Aquí también podemos considerar las propuestas realizadas por el historiador Peter Burke en su libro *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial, España, 2000

¹⁴ Valenzuela Arce, José Manuel. *Los Estudios Culturales en México*. FCE, México, 2003, p. 23

verdad, sino una aproximación por medio del análisis de una forma específica del proceso social, correspondiente a la atribución del sentido de la realidad con respecto al desarrollo de una cultura, de prácticas sociales compartidas dentro de un área común de significados. Podría afirmarse que el objetivo central de los Estudios Culturales es entender y estudiar la relación existente entre las prácticas culturales y su significado social en un contexto socio-histórico determinado, en donde los componentes políticos y económicos entran en juego de manera determinante.

Ahora, para valorar las canciones como textos -en tanto partes de un discurso y resultado de experiencias discursivas tradicionales-, se parte de que las canciones son el producto del trabajo del hombre, realizadas dentro de un contexto y en un ambiente determinado, moldeado por un momento histórico concreto, por lo tanto el discurso musical adquiere un mayor significado si mantiene dentro de sus propuestas conexiones con la historia social y política de la sociedad que lo produce. Además, todas las canciones aquí presentadas, contienen un arreglo musical propio y particular y un soporte tecnológico previo, pues se encuentran grabadas y responden a un determinado momento histórico. Sin esos elementos, esta investigación sería inconcebible, pues sin esa forma de registro tecnológico, que le da soporte permanente y tangible como es la grabación, no tendríamos ni el texto literario, ni el texto musical, ya que los cantantes, autores y músicos populares, por lo general, no escriben el texto de la canción, ni la partitura musical y mucho menos la publican.

Prueba de ello es que gran parte de las manifestaciones musicales populares latinoamericanas de tiempos anteriores a la invención del fonógrafo se encuentran extraviadas o, lo que es peor, completamente desaparecidas, y las

existentes son aquellas conservadas mediante la tradición oral.

Para poder considerar a las canciones como archivos informativos, es necesario tomar en cuenta el momento de la grabación, bajo que contexto fueron planeadas, producidas y difundidas, considerando los factores económicos, políticos y sociales que las determinaron durante todo el proceso de producción. También, se debe considerar el bagaje informativo, las ideas y motivaciones de los creadores, quienes a su vez son sujetos políticos con un conjunto de intereses particulares. Igualmente, es indispensable valorar a las canciones como agentes históricos, por el reconocimiento, representación, glorificación, convocatoria, adoctrinamiento (los himnos y marchas nacionalista) y repercusión que tiene en los escuchas. Asimismo, se puede hacer comparaciones, asociaciones y confrontaciones, entre el contenido temático de las canciones seleccionadas y las de otro tipo, dentro de un determinado tiempo y espacio de producción. Paralelamente, se puede hacer lo mismo entre otros géneros musicales del Caribe hispano, como son, entre otros el bolero, el bambuco, el son, el merengue, el porro, la punta, la plena, la bomba, la rumba, el vallenato, etcétera, manifestaciones musicales de diferentes países caribeños, quienes comparten similitudes culturales, rítmicas y melódicas, los cuales, en muchas ocasiones mantienen un paralelismo análogo en su expresión narrativa con los medios informativos, como bien lo demuestra la canción *África* que a la letra dice:

*“Cuenta la congo, que en el 1800,
salieron del África tribus ganga,
Cuenta la congo, que llegaron a Cuba
Con el lucumí, con el abakuá,
con el kimbice, con el arará
con el palo Mayimbe,*

con un sin fin de arrebo".¹⁵

El tema proviene de Cuba y su autor es Silvestre Méndez, un negro de origen lucumí con antecedentes familiares de esclavitud. En dicha canción, encontramos los cinco elementos narrativos de la nota informativa de cualquier medio informativo. De esta forma aparece el qué, el dónde, el cómo, el quién y el cuándo. Así, la narrativa nos está indicando que en el año de 1800, en tiempos de esclavitud, salieron de África contingentes humanos de las etnias ganga, lucumí, abakua, arará, kimbice y traían consigo sus prácticas religiosas como el palo mayimbé, sus recuerdos y sus sueños (arrebos).

Para finalizar este apartado, pensamos que la música y la lírica caribeña, no debe ser subestimada como fuente informativa de menor importancia, pero tampoco debe usarse como fuente única de los estudios de la historia social y cultural de los pueblos del Caribe. Por el contrario, para poder hacer posible esa propuesta metodológica, se debe acceder en una visión de conjunto, donde las interrelaciones de los diferentes elementos ofrezcan una mayor riqueza informativa, de esa forma se podría responder de mejor manera las interrogantes fundamentales para llegar a realizar un mejor análisis científico.

1-2 *El que canta dice mucho y sufre poco* (Música y comunicación)

*Para conocer lo que es música africana
no es necesario ir a un toque de bembé
para conocer lo que es música africana
no es necesario ir a un toque de bembé*

*ahora les voy a explicar
pues siempre les gusta así
ahora les voy a explicar
pues siempre les gusta así*

¹⁵ *África*. Celia Cruz. Cuban Foremos Rhythm Singer With Sonora Matancera. Discos SEECO. CELP-432. Nueva York, 1967.

*el que no tiene de congo, tiene de carabalí
el que no tiene de congo, tiene de carabalí.*

Carlos Embale¹⁶

La mecánica de la comunicación es una mecánica que se mueve en todos los ámbitos del quehacer humano, es decir en todo el territorio de las actividades humanas, tanto en las de tipo práctico, como en las disciplinas teóricas. En este último campo sirve como puente entre las diferentes especialidades ideológicas para encontrar un mayor entendimiento conceptual. En el caso del discurso comunicativo de la música popular producida en el Caribe hispano, este contiene una mecánica donde existe una fuente, ahí el emisor (cantante, músico, arreglista, grupo) emite un mensaje dado a través de un canal (disco, cine, radio, cinta, concierto). Al extremo del canal la señal se transforma en mensaje para el uso del destinatario (audiencia, escucha, comunidad). Pero sin duda, el elemento principal de esta cadena es la existencia de un código común entre la fuente y el destinatario, ese código se encuentra determinado por factores comunes entre el emisor y el receptor, los cuales pueden ser: el interés, la educación, el aprendizaje, la cultura y la tradición¹⁷, entre otros.

Pero además, tomando en cuenta que la música es un sistema de comunicación como el lenguaje verbal con reglas, sintaxis y principios propios y diferentes a los de los otros sistemas de comunicación. Unos usan el lenguaje verbal para hacer referencias a entidades y comunicar significados, donde se usan palabras y oraciones, en cambio la música usa patrones particulares de sonidos, donde

¹⁶ Tema retomado del programa radial *Cuba y su música, presencia del ancestro africano en los temas de la música popular cubana*. Radio Progreso. Cuba. 15 de febrero del 2000.

¹⁷ Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Lumen. Barcelona, España. 1986. pp184-185.

estos se encuentran organizados y gobernados por reglas de armonía y contrapunto. Además, y a diferencia de los otros sentidos vitales como el de la vista, el gusto o el olfato, el del oído, es decir, el del sonido o los sonidos, entrañan necesariamente el elemento del tiempo, los sonidos son físicamente vibraciones y su naturaleza está dada por la intensidad en que ocurren en un espacio temporal. La organización humana de los sonidos o de la música, es también una forma de organizar o simbolizar el tiempo¹⁸.

La música combina significativamente diversas dimensiones del tiempo, por un lado, el tiempo sucesivo se manifiesta de manera más inmediata en la música a través de las pulsaciones que conforman los metros, sobre los cuales se elaboran los ritmos¹⁹ (su elemento más primigenio y vital). Lo que se ha denominado diacronía (o la larga duración) se expresa de diversas maneras; también aparece en los desarrollos rítmicos que expresan el tiempo sucesivo, pero se manifiesta de manera más aglutinante en la estructura general de lo que se llamaría una pieza o composición. La sincronía, o la simultaneidad temporal, por otro lado, se expresa en el tono o la nota. Por ejemplo, la nota *la*, que captamos como un instante único, es en realidad un fenómeno físico y temporal: 440 vibraciones regulares por segundo. Más vibraciones o las mismas en un tiempo más corto hacen el sonido más agudo, y menos vibraciones en el mismo tiempo o igual número en un tiempo más largo hacen el sonido más grave²⁰. El tono o las notas son la base para la organización de la melodía o tonada.

¹⁸ Quintero Rivera, Ángel. p. 35.

¹⁹ En la música, el ritmo hace referencia a la pauta de repetición a intervalos regulares y en ciertas ocasiones irregulares de sonidos fuertes y débiles, largos y breves en una composición.

²⁰ Al respecto, el músico dominicano Juan Luis Guerra retoma éste número para nombrar a su grupo: *Juan Luis Guerra y el 440*

Otro elemento importante dentro de la música es el ritmo, toda producción musical tiene ritmo, pero si comparamos a la tradición europea, que le da más importancia al uso de la melodía²¹ en sus composiciones musicales, con la tradición africana, de donde llegaron millones de seres humanos en calidad de esclavos, el ritmo aparece con una importancia mucho mayor, ocupando, incluso, un papel protagónico en las formas de expresión. Ello debido a la gran riqueza rítmica de la música en estas tradiciones culturales, manifestándose, principalmente mediante dos vías interrelacionadas: la polirritmia (o la conformación de patrones rítmicos a base de la combinación simultánea de distintos ritmos) y los llamados, por la musicología europea como ritmos sincopados, los cuales no son otra cosa que la improvisación ejercida por los músicos en el momento de la ejecución (el jazz, el son, la rumba, el samba, el blues, el mambo). Esta improvisación no es más que la tradición rítmica legada por la herencia africana y se caracteriza por patrones conformados por un número mucho mayor de pulsaciones en los que se combinan golpes y silencios en distintos tiempos. Los acentos no se establecen necesariamente al inicio del patrón rítmico, se encuentran diseminados de acuerdo con los distintos tipos de combinación de tiempos. La “irregularidad” de los acentos junto a la combinación de tiempos, marca al patrón con una imagen que la “regularidad” europea considera anormal o sincopada, (sin un orden)²².

Por ello, la música producida en el Caribe hispano responde más a esa tradición africana, pues en la región se dieron dramáticos encuentros interétnicos, los cuales originaron una forma de expresión musical exclusiva. Si tomamos en

²¹ La melodía es una sucesión coherente de sonidos y silencios, se desenvuelve en una secuencia lineal y tiene una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular.

²² Quintero Rivera, Ángel. p. 203

cuenta que en el Caribe, no sólo en el español sino en toda el área, la población de origen africano de distinto origen o etnia, fue mayoría durante los primeros tiempos de la etapa colonial. Debido ello, estos seres tuvieron que echar mano de él único medio de comunicación a su alcance, el cual mantenía un código común de interrelación sonora entre las diferentes comunidades africanas, paralelo al lenguaje hablado: el lenguaje del tambor. En el Caribe antes de estructurar cualquier verbo gramatical los africanos se interrelacionaban mediante el sonido del tambor, es por ello que, en ese espacio geográfico, el sonido del tambor antecede a los discursos lingüísticos.

Hoy en día sabemos que la escritura es el medio de comunicación más importante de la cultura occidental, pero para la cultura africana hasta antes de la llegada de los europeos a sus tierras, y debido a características propias, no existía ninguna necesidad de desarrollar un sistema de escritura semejante al europeo. Sus necesidades eran de otra índole, por ello, desarrollan un medio de comunicación superior, en ese momento, al de la escritura occidental, como fue el sonido, canalizado mediante los ruidos, los silbidos, los golpes,

cantos, gritos, pero sobre todo mediante los toques del tambor. El lenguaje del tambor, como medio de comunicación, era superior a la escritura, es más rápido y puede comunicar simultáneamente a un grupo mayor de oyentes. Ese medio sólo fue superado hasta el siglo XX con la invención de la cinematografía, la radio y la televisión. A propósito el antropólogo Richard Wright aseveraba, a partir de sus investigaciones realizadas a mediados del siglo XX, que:

Antes de ser esclavizados y llevados a América los africanos

poseían su propia civilización. Trabajaban el hierro, tenían sus danzas, sus canciones, eran entendidos en la escultura, en la vidriería, en el hilado de la lana y el algodón, en la cestería y el tejido. Introdujeron medios de canje, acuñaron monedas de plata y oro, conocían la alfarería y la cuchillería. Fabricaban sus propias herramientas y utensilios de latón, bronce, marfil, cuarzo y granito, tenían su propia literatura y su propia jurisprudencia, su religión, su ciencia y su pedagogía²³

Si partimos de la costumbre europea de entender los conceptos a partir de su finalidad, podemos definir a la escritura como una suma de signos producidos por el hombre, y ya ordenados son utilizados para comunicarse entre sí. Paralelamente, para los africanos, sobre todo los del área ecuatorial, la rítmica percusiva es una sustitución de esa escritura, es decir, es otro tipo de escritura, es una escritura tonal. Los sonidos ordenados de los tambores representan los signos acústicos que pueden ser leídos por el oído, pero además ese código es el lazo de unión entre el pasado y el presente, es un medio de comunicación entre las comunidades africanas, es un trasmisor de mensajes sociales, culturales, religiosos y de sobrevivencia.

Para esas culturas, el tambor representa la fase memoria-recuerdo, como se le ha llamado a la capacidad de los africanos de mantener los valores de la tradición y las claves de su identidad unificando las emociones colectivas a través de la enseñanza de la ejecución sonora de generación en generación. Por ello, la congregación social y religiosa no se produce sin el sonido del tambor, la percusión da forma al mensaje como escritura sonora que el individuo necesita para seguir rítmicamente la lectura del dictado lanzado por el instrumento.

²³ Wright, Richard. *Twelve, Million Black Voices*. Nueva York. 1941. p. 13

Para comprender el valor semántico del tambor es necesario remitirse a las múltiples lenguas africanas, portadoras de sistemas fónicos con estratos sonoros que le dan a la palabra un significado diferente según la gravedad sonora de las vocales, los sistemas de escritura existentes resultan poco adecuados para escribir las diferentes tonalidades del sonido vocal africano, ya sean agudas, graves o intermedias. En cuanto a estas últimas no existe en la actualidad ninguna escritura conocida que contenga los signos adecuados para representarla visualmente, en cambio el sonido del tambor reproduce fielmente el lenguaje tonal necesario que presentan las lenguas africanas, al respecto el investigador Janheinz Jahn señala que:

El lenguaje del tambor es, pues, la reproducción inmediata y natural de la lengua: es una escritura inteligible para toda persona que tenga la práctica suficiente, sólo que en vez de dirigirse a la vista está destinada al oído. El europeo joven aprende en la escuela a relacionar los signos ópticos con su sentido, y del mismo modo el africano joven tenía que aprender antaño el arte de captar los sonidos

*acústicos del tambor*²⁴

Para estas culturas, el tambor no sólo es un instrumento de percusión de la sociedad, sino además es el vínculo de correspondencia entre miembros de diferentes comunidades, pero también es el medio de relación entre los seres terrenales y los dioses. Por ello, para su elaboración se requiere de un ritual que lo consagre como el vehículo encargado del llamado a los espíritus, la invocación a los dioses, la congregación de la comunidad e incluso del señalamiento rítmico a seguir por los bailarines. De ese modo las coreografías habrán de entenderse como códigos de escritura dictados por el lenguaje

²⁴ Janheinz Jahn. *Las culturas Neoafricanas*. FCE. México. 1963. p. 262

corporal.

En el Caribe y en las regiones de América Latina con fuerte influencia de origen africano, el tambor también comunica mediante las mismas instancias, el ritmo es el lenguaje que enlaza lo corporal con lo verbal:

*si una cosa suena es que está viva. Una cosa muerta al sonar revive...
Como el aliento, la voz o el verbo, es la voluntad que se hace creadora o vitalizadora en boca de dioses o de hombres de sobrenatural prepotencia.
Sobre el principio mágico se origina la percusión como procedimiento musical. El golpe crea al sonido, que es vida, el golpe sonoro es expresión de ánima o animo, da animación, lo revive, le da vida²⁵*

El Caribe caracterizado como la región más colonizada de América, debido a que en este territorio varias potencias europeas mantuvieron la hegemonía total, las influencias existentes en el área son de origen español, inglés, francés, holandés, portugués, africano y en menor medida el indígena, realidad

que explica la diversidad y expansión cultural de la zona. Por lo mismo, los elementos comunes compartidos son tantos que de alguna manera lo homogeneizan, pero sin duda dos son los medulares: el económico y el histórico, ello por haber sido el primer escenario de convergencias étnicas entre indios, negros y blancos, convirtiéndose en lo que muchos investigadores han llamado la América de las plantaciones o Afroamérica²⁶.

El Caribe como confluencia económica y cultural fue configurado por esa colonización y esta fue la causante del total o parcial exterminio de la

²⁵ Ortiz, Fernando. *Los tambores. Los instrumentos de la música afrocubana*. La Habana. Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. 1952. p. 23.

²⁶ Manuel Moreno Fraginals señala que Afroamérica es toda cultura americana que en algunas de sus manifestaciones se encuentra teñida por una rica presencia cultural de origen africano. *África en América*. Siglo XXI. México. 1996,. P. 18

población aborigen que habitaba el archipiélago antillano. Como consecuencia fue necesaria la importación de africanos para venderlos como esclavos en América y así dar respuesta a la demanda de mano de obra indispensable para las tierras recién conquistadas. El tráfico negrero, nombre con el que se le conoció a este comercio despótico trasladó durante casi cuatro siglos (XVI al XIX) a millones de seres humanos provenientes de todas las regiones de África hacia las nuevas posiciones²⁷. En el Caribe, algunos reductos de la lengua y del mensaje de los ancestros sobrevive en los espacios religiosos y en algunas canciones populares como lo muestra el siguiente número cantado por Miguelito Valdés acompañado por la Sonora Matancera titulado *Eugemio*

Yo, yo yo yo yo hao

Hey hey, umbariooooo
ireme, ireme, dicere impli como
arogobioooo yoooo eee pueee
entrenepi
monco che miña,
gongo e pooooo, yanco me

²⁷ Parece ser que nunca se sabrá con certeza cuantos seres humanos fueron trasladados de África hacia América, pero las investigaciones de varios estudiosos del tema señalan que tomando en cuenta la referencia documental más antigua que se tiene sobre un cargamento de negros africanos transportados a América directamente de África data de 1518 y el último cargamento de que se tiene pruebas fehacientes fue desembarcado en abril de 1873 en la costa sur de Cuba y trasladado inmediatamente al ingenio azucarero “Jaragua” en las cercanías de la ciudad de Cienfuegos. Hay indicios de que en fechas posteriores arribaron a Cuba algunos barcos negreros más, pero no existen pruebas concretas al respecto. Por lo tanto fijando los años de 1518 y 1873 como fechas límite, tendríamos 335 años de comercio de esclavos africanos, durante los cuales tiene el lugar el proceso de traslado coercitivo de seres humanos más gigantesco que ha conocido la historia. A lo largo de ese período se estima que arribaron a América no menos 9.5 millones de negros africanos en función de cinco producciones comerciales fundamentales: Azúcar, café, tabaco, algodón y minería. *África en América*. P. 13. Al respecto Frank Tennenbaum, señala que jamás se sabrá exactamente cual fue el número de negros que fueron transportados a América, puesto que la sujeción de la trata a fines fiscales dispuesta por varios gobiernos colonialistas determinó un contrabando extensivo y cuantos más funcionarios se destinaban para impedir las infracciones a la ley, más eran los participantes en el tráfico ilegal. Asimismo, Diodone P. Ronconn, estima que la migración general desde el Congo a América fue de 7 mil negros por año durante

todo el siglo XVI, 15 mil en el XVII, y 30 mil en el XVIII, para la primera mitad del XIX considera que el número llega a la suma de 150 mil y a 50 mil después de 1850 hasta 1860, y de 2 mil entre 1869 y 1885. Si sumamos las cantidades anteriores veremos que desde el comienzo de la trata negrera llegaron del Congo alrededor de 13 millones 280 mil negros africanos. Otro autor J. P. Oliveira Martins, sugiere un total de 20 millones de negros exportados de toda África durante ese periodo. Tennenbaum, Frank. *El negro en las Américas. Esclavo y ciudadano*. Buenos Aires. 1968. p. 41.

jo

*entru curo vari yanco
hey hey, hey hey, hey hey
ireme, ireme acondiose*

abacia, abacia en cama

mana mana chemise

ecuamio habasila yo

mana, mana chemise

aranton anton anton para guau

mana, mana chemise

epimera momi cura cao

mana, mana chemise

ecuamio, ecuamio abacia en cama

mana, mana, chemise

aranton, anton paragua

mana, mana, chemise

hey hey, hey hey

mana, mana chemise

hey hey, hey hey

mana mana chemise

ecuamio avaja venjoyunga llengo yo

mana mana chemise

alanton, anton, anton, anton managauo

mana mana chemise

asina, asina asina seregua

mana mana chemise

ecuamio abansicama

mana mana chemise

ronco coco masaairo

mana, man chemise

hey hey, hey hey

mana mana, chemise

bongo bongo chemiera

mana mana, chemise

mana mana chemise

mana mana chemise

mana mana chemise

acoco maisa airo

mana mana chemise

manantion manantion besua

mana mana chemise

manantion manantion ufe

mana mana chemise

maisco coco maisa airo

Estas canciones se convierten en rezos y plegarias, es lo que podríamos llamar lo oral con melodía, donde los cantos son parte de la tradición que al ser decodificada, tanto por los músicos como los oyentes retoman el mensaje ancestral y lo vuelven a poner en circulación. A través de los diferentes géneros musicales caribeños, preñados siempre de elementos rítmicos africanos, se tratan, retratan y enseñan códigos comunicacionales generados dentro de la comunidad y para la comunidad. Aunque, a través de miradas ajenas, estas manifestaciones, costumbres, creencias y tradiciones, son apenas entendidas como alegres manifestaciones llenas de colorido folclor regional. Pero en realidad, mediante esas manifestaciones, estamos hablando de actividades humanas llenas de cultura y variadas formas de expresión de la comunicación no escrita, dado que las canciones denotan una sensibilidad, fruto de las convivencias cotidianas, son una propuesta abierta retomada de los hechos sociales llenos de noticias, a través del proceso narrativo describen los problemas de su comunidad. Esas canciones tienen una relación entre la función estética y la crítica social.

Lo rítmico y lo melódico es transmitido como un lenguaje codificado lleno de simbolismos, el cual puede disminuir o intensificar los conflictos internos de una comunidad. En el Caribe el mensaje se convierte en una múltiple reivindicación de lo propio, centrado principalmente en el terreno de las prácticas musicales²⁹ y en el de las creencias religiosas. Antes de la llegada de

²⁸ Miguelito Valdés y la Sonora Matancera. SEECO. EUA. 1998. SCCD-9350.

²⁹ Entendemos como prácticas musicales a toda aquella manifestación musical asociada con el canto, el baile,

los conquistadores europeos, en Mesoamérica y parte de lo que hoy se conoce como El Caribe, los indígenas utilizaban los códices como auxiliares mnemotécnicos para conservar la historia de su pueblo, en ellos plasmaban los acontecimientos importantes de su comunidad. Posteriormente, con la llegada de los europeos y los africanos, la situación cambia, los conquistadores imponen la escritura occidental como forma de registro, mientras los africanos retoman lo oral y lo rítmico, el canto y el sonido del tambor como una forma de preservar sus acontecimientos como lo muestra el tema: *Rebelión*

*Quiero contarles mi hermano,
un pedacito de la historia negra,
de la historia nuestra caballero
y dice ¡uy!*

¡Dice!

En los años 1600, cuando el tirano mando

*las calles de Cartagena aquella historia vivió
cuando aquí llegaban esos negreros,
africanos en cadenas besaban mi tierra
esclavitud perpetua*

esclavitud perpetua

esclavitud perpetua

*Que se lo diga Salome, escuchastele
changó, changó, changó*

*un matrimonio africano
esclavos de un español
el les daba muy mal trato
y a su negra le pegó
y fue allí se rebeló el negro guapo
como venganza por su amor
aún se escucha en la verja
no le pegue a mi negra*

no le pegue a la negra

no le pegue a la negra

oye men no le pegue a la negra

no le pegue a la negra

la creación literaria y musical, la escenografía, los ejecutantes, los compositores y los consumidores.

*no le pegue a la negra*³⁰

Fuera de su tierra, ya en América, el africano de primera generación sufrió la dispersión familiar, con ello desaparecieron los sistemas de parentesco y la unidad de los linajes; la unión sexual inevitable le impuso la mezcla con otros hombres y mujeres extraños a su cultura, en su descendencia se diluyó parte de su patrimonio. Desaparecieron también sus normas de vida, la mayoría de sus lenguas, sus costumbres fueron sustituidas por las del amo. Pero al mismo tiempo que el esclavo era forzado a asimilar la cultura de su dueño³¹, éste lo segregaba y le negaba la integración. En ese abismo social, para poder sobrevivir, el negro recurrió al legado de sus ancestros y con ello logró forjar una cultura esclava a la cual se aferró, sumando elementos de la cultura dominante y lo asimilado del universo receptor.

El mestizaje cultural que se produjo en toda América tuvo en algunas regiones fuerte presencia de origen africano (Brasil, Caribe) en otras, la matriz indígena fue la hegemónica (México, Perú, Bolivia) pero, en todas, de un modo o de otro la cultura europea dominó. En ningún caso, se puede hablar de ausencia de cultura o de su desintegración total. Cuando hacemos referencia a las culturas “negras” estamos aludiendo a las que preservan supervivencias de origen africano, las cuales integradas en un sistema animan la vida de sus comunidades, en todo lo largo y ancho de América.

En toda manifestación afroamericana, los elementos de origen africano se abren paso entre los del indígena o del europeo. Pero, otro tanto se puede decir

³⁰ *Rebelión*. El baile del siglo con Joe Arroyo. Discos Fuentes. E-20002. Colombia 1999. En México a esta canción los locutores radiofónicos le cambiaron el nombre por el de *No le pegue a la negra*, de menor connotación expresiva.

³¹ Al respecto se pueden consultar los libros de William Shakespeare *La tempestad*, y de Roberto Fernández Retamar *Calibán*

de la cultura indomestiza o euroamericana, se trata de la misma cultura, sólo que en algunos casos destaca lo africano y en otros, el ingrediente es el europeo o el indígena, pero siempre a partir de un hecho definitivo: Afroamérica fue el crisol donde se fundieron de diversas maneras las tres raíces étnicas más importantes del continente, dando origen a lo que Fernando Ortiz llama el proceso de transculturación.

Todo cambio de cultura o como diremos desde ahora en adelante, toda transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe [...] es un proceso en el que ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad compuesta y compleja. Una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente [...] Es un termino que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición

entre dos culturas ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización³²

Ahora bien, la originalidad de la cultura afroamericana reside en que es una cultura de tránsito. En ella todavía se encuentran activas las raíces originales y la transculturación simplemente es el proceso en que los nuevos modos de saber y de sentir (representaciones colectivas), en un sistema originan una nueva forma de ver y sentir el mundo. En la actualidad, las particularidades físicas de la africanidad o el color de la piel se han perdido, con el tiempo se han mestizado y para poder recuperar el orgullo de ser afrodescendiente, no se debe buscar en los censos o en las estadísticas, sino en aquellas

³² Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Consejo Nacional de Cultura. La Habana, Cuba. 1969 p. XVII. Los corchetes son míos

manifestaciones culturales donde reposan las tradiciones, la vida cotidiana o en la fiesta, donde la música juega un papel determinante para la identidad de los afrocaribeños, ahí es donde aparecen los gentilicios del afrodescendiente del Caribe: el jarocho, (México), el guajiro (Cuba), el jíbaro (Puerto Rico), el llanero (Colombia-Venezuela) por citar algunos, y en donde según reza el argot popular “por la forma de agarrar el taco se conoce al que es tragón”.

Para concluir diremos que en la integración de los caracteres de la música popular caribeña, existen significativos antecedentes los cuales proceden de la expresión del canto y del baile de muchas regiones africanas, llegados a estas tierras en el proceso de esclavización extendido a lo largo de cuatro siglos. Algunas de las formas culturales extraídas de varias zonas del denominado continente negro llegaron a establecerse en la región caribeña determinando marcadas influencias en las formas de la creación musical, las cuales aún pueden escucharse en las composiciones actuales. El motivo afro de la música caribeña se encuentra tanto en algunas de sus formas interpretativas, en el tratamiento de la melodía, como en el contenido de la letra. En gran parte del catálogo caribeño existe una amalgama de formas musicales, las cuales han asimilado el tema africano, entre ellas resaltan, los pregones, las guajiras, las plenas y las bombas, las bachatas, los boleros, los vallenatos, los huapangos y los sones veracruzanos, los tamboritos y las mejoranas, las canciones de cuna y de vela, los lamentos, las rumbas y en los llamados toques de bembé. Todo ello gracias a la particularidad de la comunicación sonora de origen africano.

Capítulo II *Guardando los recuerdos* (La fonografía)

*Soy el poeta de la rumba
Soy danzón, el eco de mi tambor
Soy la misión de mi raíz
La historia de mi solar
Soy la vida que se va,
Ay que se va*

Los Van Van

Miguel León Portilla aduce que mientras los indígenas relatan su historia cantando y pintando,³³ los africanos y sus descendientes lo hacen tocando, cantando y bailando. En efecto, así como es necesario un lienzo, una pared, una túnica o un papel para plasmar la idea o el dibujo, para el canto y la música también se precisa de varios elementos como los instrumentos, las voces, los coros (incluso el público), los espacios y en algunos casos –como en la música de concierto–, las partituras. Pero con el tiempo y con el avance técnico, en particular de la electrónica, esa música y esas voces se registraron en diferentes soportes mecánicos como el cilindro acústico de lámina de estaño, de cera, los discos de baquelita, el de acetato, la cinta magnética, el disco compacto y en la actualidad en formato digital.

Los antecedentes técnicos acerca del registro de la música (así como en el cine el sonido en sí mismo), o los sonidos de la naturaleza en máquinas que además reprodujeran lo registrado, tienen una historia relativamente corta. Se inician con la llamada Revolución Industrial –a fines del siglo XVIII–, proceso histórico de tal importancia que muchos de los inventos del hombre fueron hechos realidad en ese periodo, tal es el caso de la reproducción de los sonidos

³³ León Portilla, Miguel. *La visión de los vencidos, Relaciones indígenas de la conquista*, Universidad Nacional Autónoma de México, Séptima edición, México, 1996, p. XV.

mediante complicados aparatos mecánicos como los órganos de fuelle. Pero realmente el principio técnico fundamental de la industria discográfica fue la caja musical, usada también en las sinfonolas, las pianolas de cilindro y las cajitas musicales todavía en boga.

Con el tiempo, y ante este vertiginoso avance, esos soportes fueron evolucionando: la música y las otras artes del pensamiento humano se adaptaron a los nuevos tiempos y adoptaron los nuevos formatos de registro para seguir relatando su manera de ver el mundo. Aprovechando los nuevos inventos, el sonido, la música y sus creadores se subieron a navegarlos y de esa manera canalizaron su mensaje arrojados en la tecnología galopante.

El antecedente más remoto conocido sobre el prototipo de un fonógrafo es el desarrollado en Francia en 1857 por León Scott de Martinville, quien construyó un dispositivo al que llamó fononautógrafo. El aparato registraba los movimientos sonoros en un diafragma o cualquier otro cuerpo vibratorio, como una línea ondulante en la superficie ahumada de un cilindro en rotación.

Veinte años después en 1877 en los Estados Unidos, Tomás Alva Edison entrega a su asistente John Kreusi el plano de un dispositivo con las instrucciones “Haz esto” en el que se podía ver el diseño de lo que más tarde recibiría el nombre de fonógrafo. Kreusi concluyó la máquina en diciembre de ese mismo año y Edison recita ante el nuevo aparato: *Mary had a little lamb*. Kreusi y Edison se sorprenden ante el primer registro de la voz humana. Más adelante Edison muestra el invento a los editores de la revista *Scientific American*.

En el fonógrafo, las vibraciones del sonido actúan sobre un diafragma, provisto de una punta, se encuentra colocado en la parte posterior de una caja con una abertura por la que penetra el sonido. La punta, conducida por el diafragma, raya con profundidad variable una lámina montada sobre un cilindro y previamente grabada en espiral. El mismo dispositivo funciona en sentido inverso (la aguja recorre el surco grabado) para reproducir el sonido.

Para 1878 el abogado Gardner Hubbard, suegro de Alexander Graham Bell, forma una sociedad comercial, arregla con Edison la manufactura y venta del fonógrafo. Así aparece en abril de ese año la *Edison Speaking Phonograph Company*. El impacto de la fabricación del fonógrafo es enorme. La compañía envía conferencistas entrenados por todo el territorio de los Estados Unidos, principalmente a los teatros de vodevil, las salas de conferencias, inclusive a las oficinas gubernamentales, para mostrar al público cómo se hacen los “fonogramas” (como eran llamados los cilindros de finas hojas de lámina).

En 1881, también en los Estados Unidos, Chichester Bell y Charles Tainter construyen lo que llaman grafófono, utilizando cilindros de cera en vez de los cilindros de lámina de Edison. El invento es enviado para su aprobación al Instituto Smithsonian de Washington. Posteriormente, en 1887 Bell y Tainter venden la patente del grafófono a una sociedad de Washington, D. C.; a raíz de lo anterior, se forma una corporación llamada *The American Graphophone Company*, la cual se interesa en vender el invento como una máquina de dictado para oficina y de esa manera competir con Edison.

Paralelamente, Emilie Berliner registra en los Estados Unidos la patente de un disco plano grabado por un solo lado con surcos en espiral, y la de un

reproductor que llama gramófono. Un año después el multimillonario Jesse Lippincott compra las patentes de los aparatos parlantes de Edison y todos los derechos de venta de los mecanismos producidos por la *American Graphophone* y ya con las formalidades legales crea la *North American Phonograph Company* que maneja simultáneamente el fonógrafo y el grafófono, en un típico intento de la época de crear un monopolio en la industria de las máquinas parlantes.

Mientras tanto, en Alemania y Francia también aparecen avances en el desarrollo de la grabación. En el país germánico Wilhelm Hedic inventa en 1887 un sistema de recubrimiento de cintas plásticas con partículas magnéticas, ese procedimiento posteriormente daría origen a las cintas magnetofónicas. En Francia, Gianni Bettini, un italiano residente en París, patenta en 1889 un dispositivo llamado micro-reproductor que consistía en un estilete grabador montado en patas metálicas, su función era conducir las vibraciones a través del estilete con mayor fidelidad. Con este reproductor mejorado, Bettini graba a artistas del momento, a cantantes de ópera y a orquestas de concierto completas.

Por su parte, en los Estados Unidos, la *American Phonograph Company* otorga en 1889 licencias a más de treinta compañías para arrendar fonógrafos y grafófonos en todo el país, entre estas compañías se encuentra la *Columbia Phonograph Company*, dirigida por Eduard Easton. En el mismo año Louis Glass inventa un dispositivo operado con monedas e incorporado a un fonógrafo “Edison” que permite a una persona, por cinco centavos de dólar, escuchar una grabación a través de audífonos. De esa manera coloca los fonógrafos-alcancía en los penny-arcades (establecimientos que

comercializaban las máquinas tragamonedas) con mucho éxito. Con ese triunfo comercial la *North American Phonograph Company*, *Edison* y *Columbia*, junto con otras firmas más pequeñas inician la fabricación de cilindros de cera para entretenimiento.

Para 1891, la *Columbia Phonograph Company* es la mayor manufacturera de cilindros para entretenimiento, y busca una mejor difusión de sus productos. Para ello, edita un catálogo de diez cuartillas donde se promocionan bandas de música, cantantes y silbadores. Dos años después, Emile Berliner forma la *United States Gramophone Company* con la finalidad de proteger las patentes de su gramófono y de los discos grabados de un solo lado. En ese tiempo su gramófono se vendía a doce dólares; su disco plano era de caucho, media 17.5 cm. de diámetro, proporcionaba dos minutos de grabación y se vendía a cincuenta centavos de dólar y a cinco dólares por docena.

La *Berliner Gramophone Company* negocia en 1897 con Eldridge Johnson, encargado de un establecimiento de máquinas de Camden, Nueva Jersey, la manufactura de gramófonos manuales para venderse en veinticinco dólares. El nuevo gramófono permite la reproducción del sonido de los discos de laca en vez de los de caucho. El cambio hacía competitivo el nuevo aparato de la *Berliner* frente a sus rivales de la *Columbia* y la *Edison* que aún utilizaban los cilindros de cera. De esa manera se inicia la pugna entre las grabaciones en discos planos y los rollos de cera.

En 1898, la *Gramophone Company* norteamericana lanza operaciones para establecer filiales en Alemania, Austria, y algunas partes de Latinoamérica; en 1900 la *Berliner* establece el slogan “*His master’s Voice*” (*La voz del amo*)

como marca registrada de gramófonos y más tarde compra a Francis Barraud la pintura de un perro con la oreja levantada hacia la bocina del gramófono, la cual pasaría a ser la famosa imagen de la marca comercial.

El productor norteamericano Fred Gaisberg, que trabajaba en Inglaterra para la HMV (*His Master's Voice*), graba en 1902 en Milán, Italia, diez canciones con el cantante italiano de ópera Enrico Caruso, quien recibió 100 libras esterlinas, la suma más alta pagada a un intérprete hasta entonces. Esas grabaciones aprovecharon el momento adecuado de distribución y se vendieron en Londres en el mismo momento en que Caruso daba el concierto programado para el mes de mayo de ese año en el Covent Garden. Estas grabaciones influyeron significativamente en la venta de fonógrafos, hasta esa fecha considerado más un juguete que un medio para el sano y legítimo esparcimiento musical.

Mientras Caruso canta en Londres, en los Estados Unidos La *Victor Talking Machine* y la *Columbia Phonograph* forman un *pool* con sus patentes de grabación y reproducción. La *Victor* inicia la importación de grabaciones *Red Seal* realizadas en varios países europeos con conocidas figuras operísticas y de concierto. La primera grabación *Red Seal* fue hecha en Rusia por la *Gramophone Company, Ltd.*, con el bajo Feodor Chaliapin.

Como las grabaciones operísticas proliferan, se da una tremenda rivalidad entre las compañías grabadoras por tener los mejores artistas, el productor de la *Victor*, C.G. Chils graba en 1903 a numerosas estrellas de la ópera en los estudios de la compañía en el Carnegie Hall. Para retener los servicios en

exclusividad de los principales artistas, instituye un sistema mediante el cual

se les pagaba una regalía a los cantantes y músicos por cada disco vendido. De esa manera aparece el primer contrato de regalías firmado por la industria fonográfica y los artistas. Pasó mucho tiempo para que ese tipo de contratos se pudiera extender a otras compañías y a otros países.

Hasta 1904 los discos sólo se grababan de un solo lado; es en Alemania donde la Compañía *Odeón* de Berlín introduce los primeros discos grabados por ambos lados; la primera compañía que los importa para el mercado americano y latinoamericano es la *Columbia*. Dos años después Elridge Johnson da a conocer en los Estados Unidos la Victrola, la cual se convierte en el primer fonógrafo cuya consola está integrada por el habitual cuerno acústico, la tornamesa y brazo fonocaptor, además viene cubierto por un capelo. Esos aparatos se venden a doscientos dólares y son tan exitosos que, por años, la gente llama a los tocadiscos “victrolas”.

No es sino hasta 1908 cuando La *Columbia* edita en sus instalaciones los discos impresos por ambos lados. Mientras tanto, con el espíritu rebelde tan característico de Tomas Alva Edison, éste se opone a ese método durante quince años más, pero el paso dado por la *Columbia* es una señal novedosa del disco plano grabado por ambos lados, el cual le gana la delantera a los cilindros sonoros.

Ante la desafiante presencia de los discos, la *Columbia Phonograph* descontinúa en 1912 la manufactura y venta de cilindros. Es el principio del fin para las grabaciones de este tipo, pero la *Edison* continuó produciéndolos hasta 1929. Como las compañías grabadoras prefirieron en un principio grabar sólo a cantantes para un público social y económicamente distinguido, es hasta 1917 cuando la *Victor Talkin Machine Co.*, graba los primeros discos de jazz

para un auditorio de menor poder económico y socialmente menos reconocido pero masivamente más demandante.

De esa manera contrata los servicios de la banda de jazz llamada “*The original jazz band of New Orleans*”, integrada, curiosa y exclusivamente por músicos blancos. Dos años después en Nueva York se establece la *Radio Corporation of America* (RCA), la RCA desempeñaría un importante papel en la industria fonográfica al fusionarse en 1925 con la *Victor Talking Machine Co.*, en la naciente industria de la radio y en la posterior industria televisiva. En 1930, la *RCA Victor* introduce el disco larga duración de 33 1/3 rpm, pero no manufactura los tocadiscos para utilizar esa nueva velocidad y los deshecha casi de inmediato.³⁴

Como podemos ver, es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando la industria fonográfica realiza diversos experimentos para lograr las grabaciones de los sonidos y de la voz humana; es Tomás Alva Edison quien patenta un mecanismo capaz de reproducir la voz, su propia voz.

Desde sus inicios, la capacidad de reproducir sonidos generados en otro tiempo y espacio, empezó a constituirse en un interés comercial, por lo tanto muchos inversionistas pusieron sus capitales al servicio de la industria fonográfica. Esta industria, principalmente generada en los Estados Unidos; pronto se convirtió en una poderosa industria transnacional, gracias a la

reproducción y promoción del disco que de manera tradicional ha hecho la

³⁴ Todos los datos de este recuento fueron tomados de: Dávalos Orozco, Federico. *Cronología de la Industria Fonográfica*. Cuadernos de Comunicación No 2. Editorial, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, México 1985.

radio, el cine y posteriormente la televisión.

Desde la primera mitad del siglo XX el disco de larga duración denominado LP (Long play), fue lanzado comercialmente por la *Columbia* el 21 de junio de 1948, aunque se sabe que desde 1939, las estaciones de radio ya usaban discos de 16 pulgadas que giraban a 33 1/3 de rpm. A partir de ese momento el disco de 78 rpm poco a poco fue desapareciendo, entre otros motivos, por ser demasiado frágil, pesado, de corta duración (un máximo de 3 minutos y medio) y con un enorme desgaste –puesto que las agujas parecían más puntas de clavo que un aditamento efectivo-, para reproducir con fidelidad el sonido.³⁵

Con la llegada del LP, la *RCA Victor* intentó competir contra el invento de la *Columbia* e introduce al mercado a finales de los años cincuenta, el EP (Extended play) o disco de 45 rpm, pero esta modalidad discográfica a pesar de ser irrompible, era un producto más pequeño (siete pulgadas de diámetro) y por consiguiente de poca duración. Tanto el formato del LP como el del EP perduraron hasta los inicios de los años setenta cuando aparecieron las cintas magnéticas, mejor conocidas como casetes. Las innovaciones de este nuevo producto fueron entre otras, su capacidad de grabación (treinta minutos por lado) y su reducido tamaño, podía ser llevado a cualquier parte, lo que motivó paralelamente la aparición de las grabadoras portátiles, las cuales también ofrecían la ventaja de poder transportarse y conectarse en cualquier lugar donde había luz eléctrica, pero además, como funcionaban también por medio

de pilas (otro logro de la tecnología) los casetes resultaron tan prácticos que las disqueras los utilizaron sin desplazar los discos de acetato.

³⁵ Dueñas Herrero, Pablo. Bolero. *Historia Documental del Bolero Mexicano*. Editorial Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México, 1990, p, 220.

Las cintas, como también se les conoce son tan prácticas que aún hoy en día, no han sido desplazadas, a pesar de la llegada del disco compacto (Compact Disc) lanzado por las compañías *Philips* y *Sony* a principios de los años ochenta del siglo pasado.

Volviendo a nuestro tema –el cual abandonamos en pos de contextualizar una situación específica-, en términos culturales cada que aparecen innovaciones tecnológicas y razones comerciales para los productos musicales, podemos ver una disminución en el repertorio musical latinoamericano. Pero, expliquemos mejor esta situación. Desde 1877 cuando se empezó a grabar el sonido y a reproducirse comercialmente, primero en los cilindros de estaño o de cera y a partir de 1894 en discos planos de carbón y otros materiales, las grabaciones se tenían que hacer directamente en los Estados Unidos, a donde los artistas de toda América debían viajar para hacer sus grabaciones, principalmente a la ciudad de Nueva York.

El flujo de cantantes y músicos populares latinoamericanos que fueron a plasmar su voz fue muy importante. Entre otros, podemos señalar a Carlos Gardel de Argentina, Ernesto “Guty” Cárdenas; El Mariachi Cuculense de Cirilo Marmolejo, de México; y del Caribe, principalmente de Cuba encontramos a Rosalía “Chalía” Herrera, el Septeto Habanero, El Sexteto Nacional, Miguel Matamoros, por citar unos cuantos.

Poco después esos artistas circulaban, por medio de sus grabaciones, en toda Latinoamérica, pero, tal vez por la cercanía, se les encuentra más por la cuenca caribeña. Los cilindros y los discos donde se grababa esa música, eran de 78

rpm, fabricados en dos dimensiones (10 y 12 pulgadas), el de diez tenía una duración aproximada de 3 minutos, mientras que el de 12 alcanzaba hasta los 4.

Por corto tiempo los cilindros fueron utilizados ampliamente, pero quien realmente fue el amo y señor de la grabación preferido del público durante mucho tiempo fue el disco de 78 rpm. Para 1948, cuando la *Columbia Records* lanza su Long play (LP), o larga duración y junto al Extended play (EP) de 45 rpm de la *RCA Victor*³⁶ van desplazando al de 78 rpm que ya para fines de los años cincuenta sólo algunos países latinoamericanos lo producían.

Esos cambios, primero de los cilindros al disco de 78, luego al de 33 o 45 rpm mandó al olvido o al archivo las grabaciones (que ahora aparecen como joyas de la música de antaño) y, en muchas ocasiones desgraciadamente, a la pérdida total. Según algunos coleccionistas, aproximadamente del 80 u 85 por ciento del repertorio de los discos de 78 rpm se encuentra extraviado o perdido y sólo el 15 o el 20 por ciento de toda la música grabada en discos de 78 pasó al nuevo formato de larga duración, el resto de las matrices de la grabación, es probable que se encuentren en los archivos de las compañías discográficas (algunas ya desaparecidas), fueron fundidas para otros objetivos o bien, simplemente abandonadas.³⁷

Pero si los resultados del cambio de los cilindros por los discos de 78 y éste a su vez por el LP, fueron graves, peor aún, es el cambio que se ha dado del LP

³⁶ Nosotros pensamos que la aparición del EP, no fue tanto para competir con el LP de la *Columbia*, sino para cubrir la gran demanda que la *Victor* tenía de su invento la Victrola, que para ese tiempo se encontraba por todas partes de los Estados Unidos y Latinoamérica con diferentes nombres: Victrola en los EU y Cuba, Vitrola en México, Vellonera en Puerto Rico, Sinfonola en Colombia.

³⁷ La apreciación de estas cifras se basa en datos de algunos coleccionistas y en un estudio comparativo realizado por el autor sobre la discografía de determinados artistas que grabaron en discos de 78 rpm y cuantas de esas creaciones pasaron a los LP o EP.

al Disco Compacto (CD), el cual hace su aparición a inicios de la década de 1980. Según cálculos conservadores de esos coleccionistas, quienes afirman que de todo lo grabado en LP's, sólo será regrabado por las compañías discográficas en cd, el 5 o cuando mucho el 10 por ciento de la música latina. Además, los criterios seguidos para seleccionar los materiales de regrabación en los nuevos formatos, en la mayoría de los casos, no son tan convincentes para el público demandante. Las normas básicas de selección, (salvo pocas excepciones) no responden a la calidad musical del producto, sino a una propuesta comercial.

Dicho de otro modo, sólo se selecciona para ser rescatado y grabado, aquel material con más posibilidades de ser comercializado, sin importar la calidad musical de los intérpretes, músicos, o contenido de los fonogramas. Por consiguiente, ni el pase o conversión de los cilindros a los discos de 78 y estos al LP, ni el de los LP's a los CD's, ha estado gobernado por criterios selectivos de calidad y excelencia musical. Lo vuelto a grabar no ha representado necesariamente lo mejor ni lo más importante, sino ha sido el material de mayor penetración comercial. Cabe decir que esas grabaciones son productos culturales de una sociedad, lo cual hace necesaria su preservación, pues si bien es cierto que son propiedad material de las compañías grabadoras, también es cierto que son patrimonio cultural de un pueblo, comunidad o nación, son un bien cultural generador de identidades y marcador de fronteras.

Por lo tanto es necesario que los diferentes gobiernos de cada país y la Legislación Internacional, a través de las instituciones internacionales como la ONU o la UNESCO, implementen políticas favorables a la preservación a

mediano y largo plazo de todas esas manifestaciones independientemente de su origen, calidad y procedencia.

II.1 *Somos el son* (La expansión)

*Yo soy el son de Borinquen
Yo soy el son hispano.
Sin trabas en la lengua canto al pueblo
no sé tapar la verdad
sólo el que hace el mal conoce el miedo
no tengo por qué callar.*

Sammy Marrero

La lucha entre las compañías fonográficas por colocar comercialmente su producto resultó altamente competitiva, aún en la propia Unión Americana. Bajo esa característica, se inicia la búsqueda de nuevos mercados donde posicionarse y vender su nuevo invento. Esa expansión se dio primeramente con las minorías étnicas de los emigrantes provenientes de diferentes países que llegaron a los Estados Unidos. La experiencia les enseñó que para venderle a un cliente no sajón el reproductor de sonido, no bastaba con la música clásica o los cantantes de ópera como Caruso, sino que era necesario ofrecerles algo de la música de su país, de su propia música.

Así los comerciantes fonográficos de ese momento, *Edison, Victor, Columbia*, inician una desenfadada carrera para lograr grabaciones genuinas de todos los países, principalmente de los latinoamericanos; pero realmente comienzan por grabar a los latinos residentes en ese país. Por ejemplo, se dice que la primera cantante latina en grabar en cilindros, dentro de unos estudios en Nueva York fue la cubana Rosalía “Chalía” Herrera, quien entre 1898 y 1900 grabó para el sello *Bettini* unas cuarenta selecciones de música cubana.³⁸ Y cuando desgraciadamente no había ningún artista latino por grabar en ese país, las compañías discográficas, se vieron en la necesidad de salir y buscar el talento

³⁸ Díaz Ayala, Cristóbal. *Cuando salí de la Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo*. Editorial Musicalia, Tercera edición, San Juan de Puerto Rico, 1999, p. 31

musical a su lugar de origen.

Por cuestiones más comerciales y políticas que musicales, los primeros países en atraer a la nueva industria fonográfica, son México y Cuba. En el primer caso debido a la situación geográfica y a su densidad demográfica. En el de Cuba, independizada de España en 1898 con la ayuda de los norteamericanos, brinda grandes facilidades comerciales a toda empresa de ese país, incluyendo las compañías grabadoras, a quienes permite incursionar por todo el territorio cubano, por lo tanto, a partir de ese momento y como forma de cobro por la ayuda prestada, las compañías estadounidenses deciden grabar música cubana.

II-2 *Para mi Cuba un son* (La fonografía en Cuba)

*Oye mi son, mi viejo son
tiene la clave de cualquier generación
en el alma de mi gente, en el cuero del tambor,
en las manos del conguero, en los pies del
bailador, yo viviré, yo viviré³⁹.*

Celia Cruz

Durante 1904 y 1905 aparecen en La Habana los enviados de las compañías grabadoras estadounidenses que con sus equipos portátiles realizan cientos de grabaciones de campo. Afortunadamente para los músicos cubanos, entre lo que no llevaban los enviados de las compañías fueron los prejuicios raciales. De esa manera los músicos negros cubanos pudieron grabar libremente cientos de danzones, danzonetes, guajiras, rumbas, boleros, guarachas, canciones y otros géneros de la música cubana; también se grabaron zarzuelas cantadas generalmente por artistas españoles –quienes tras la independencia decidieron residir en Cuba-, o por cantantes que tomaron a la isla como puente hacia otro destino.

En 1904, el sello *Zonophone* grabó unas 234 selecciones aproximadamente y lo mismo sucedió con la firma *Edison* que registró sólo en 1905 la grabación de más de 205 cilindros solamente en La Habana. Paralelamente la *Víctor*, en el mismo año, realiza lo propio y registra el sonido musical de unos 150 cilindros con todo tipo de géneros de la música cubana.⁴⁰ Por citar un caso, tenemos a la orquesta del cornetista Felipe Valdés y la de los hermanos Raymundo y Pablo Valenzuela quienes grabaron varios danzones entre 1906 y 1907 para las

³⁹ *Celia Cruz. Siempre Viviré.* Joe's Producción. Around The World. New York. 2000.

⁴⁰ Díaz Ayala, p, 33

empresas disqueras *Edison y Victor*.⁴¹

En el inicio de la fonografía cubana se dio un hecho muy singular. Debido a la ignorancia del idioma español de la mayoría de los técnicos norteamericanos, los músicos blancos, mulatos e inclusive negros de la isla pudieron grabar todo lo deseable sin ningún tipo de censura, sobre todo aquellos cantantes de puntos cubanos, campesinos que lo mismo le habían cantado a su tierra, a sus mujeres y a los héroes de la patria. Muchas de esas canciones, en tiempos de la ocupación española estaban dirigidas contra los españoles precisamente.

Hasta antes de la independencia cubana, los músicos isleños habían sido uno de los grupos más contestatarios de la sociedad cubana. A través de la música y la lírica, dada en quartetas, sextetas, octetas o décimas, muchas de las veces prohibidas por la autoridad española, narraban la situación social y política del momento, pero pasado el tiempo de esa dominación, el discurso musical contra España, ya no tenía objeto. Ahora esas canciones y esa lírica mediante décimas, rumbas, sones o guarachas eran dirigidas contra la presencia norteamericana, que en los primeros años, y auspiciados por la famosa “Enmienda Platt”, autorizaba a los Estados Unidos a intervenir abiertamente y permanecer por tiempo indefinido en territorio cubano.

Como consecuencia, en el ambiente cotidiano se respiraba nuevamente el fantasma de la ocupación. Para conocer un poco más sobre la situación prevaleciente en la Cuba de principios del siglo XX, tenemos dos ejemplos musicales, uno de tipo económico y otro de interés político. El primero nos sitúa ante las acciones emprendidas por los propietarios de los ingenios

⁴¹ Delannoy, Luc. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. Editorial FCE, Primera edición en español, México, 2001, p, 45

azucareros (como la quema de la cosecha cañera), para de esa manera poder incidir en el precio del azúcar, pues en esos momentos Estados Unidos trataba de comprar la cosecha a precios muy bajos: “*El buen vecino esta tratando con saña, comer caña por un precio muy mezquino y nos compra poca caña*”, como bien decían algunas estrofas de la canción: Caña quemá

*¡Ay! Miranda
Tiene caña quemá
Palmerito
tiene caña quemá
Santa Lucía
tiene caña quemá*

*Qué es lo que pasa en mi Cuba
Sí señor
que ya no se vende caña
cómo no
yo me valdré de mi maña
sí señor
para que su precio suba
cómo no*

*San Antonio
Tiene caña quemá
Adelaida
tiene caña quemá
Algodones
tiene caña quemá*

*Qué le pasa al buen vecino
Sí señor
qué está tramando con saña
cómo no
por un precio muy mezquino
sí señor
quiere comer mucha caña
cómo no*

*San Antonio
Tiene caña quemá Jatibonico
tiene caña quemá*

*Central Hersey
tiene caña quemá*

*Qué le pasa al buen vecino
Sí señor
que me compra poca caña
cómo no
¡pobre guajiro Quirino!
sí señor
si ese amigo nos engaña
cómo no*

*El Chaparra
Tiene caña quemá
Palo Alto
tiene caña quemá
Central Miranda
tiene caña quemá*

*Y como yo soy tan fino
Sí señor
¡Mira la sangre se me alborota;
cómo no
y le grito al buen vecino
sí señor
¡tiene que aumentar la cuota!
cómo no*

*San Antonio
Tiene caña quemá
Marcané
tiene caña quema
La Colombia
tiene caña quemá
La carreta
tiene caña quemá
Palmerito
tiene caña quemá
Santa Lucía
tiene caña quemá
¡Ay! Miranda
tiene caña quemá
Palma Soriano
tiene caña quemá
Bayate Seco*

tiene caña quema
Marcané
*tiene caña quemá*⁴²

Como podemos ver, el son anterior describe el nombre de las fincas cañeras cubanas (San Antonio, Palmerito, Miranda, Marcané, Adelaida, Palma Soriano, etcétera) quienes prefirieron quemar su producto y con ello forzar a las compañías norteamericanas a pagar un precio más justo por la caña de azúcar.

En el caso del segundo tema, el cantante es el guajiro Chanito Isidró que mediante sus décimas patriotas nos relata los pensamientos de algunos guajiros cubanos sobre la situación política existente en la isla con la presencia de los soldados estadounidenses:

*Yo quiero morir aquí, bajo el azul de mi cielo,
yo quiero morir aquí, bajo el azul de mi cielo
contemplando el raudo vuelo, del inquieto colibrí.*

*Quiero estar donde el totí, abre sus alas hermosas.
quiero estar donde las rosas, nos dan fragancia y ternura
donde con esencia pura, se embriagan las mariposas.*

*Quiero estar cerca del río, para soñar sus colinas.
quiero estar cerca del río, para soñar sus colinas
donde sobren las juaninas, el estargar y el junío.*

*Amo a mi pobre bohío, que vio mi sueño temprano
y adoro a mi sol cubano, que me brinda su reflejo
para sentirme más lejos, del imperio americano.*

*Quiero estar donde Maceo, dio su sangre generosa,
quiero estar donde Maceo, dio su sangre generosa
en la mañana gloriosa, del fuego del Coliseo*

*Quiero estar junto al trofeo, de Céspedes y de Rabí
con nuestro ideal mambí, para contarle a mis nietos
los deberes y respetos, que se merece Martí*

⁴² Familia Varela Miranda. *Caña Quemá*. Discos Nimbus Records. NI5517. USA. 1997.

*Seré firme hasta la muerte, porque mi ansiedad es mucha
seré firme hasta la muerte, porque mi ansiedad es mucha,
por mi patria y por su lucha, correré la misma suerte*

*Por ella seré más fuerte, tras de la conciencia humana
y si me muero mañana, sobre mi límpida loza
pónganme una blanca rosa, y una bandera cubana⁴³.*

De esa manera, muchas de las creaciones de la lírica cubana atacaban la injerencia norteamericana, la mala administración gubernamental, o los abusos de las autoridades contra los campesinos. Pero lo más curioso era que esos atropellos se transformaban en canciones, y lo todavía más inverosímil para esos momentos, era que esas canciones eran grabadas y distribuidas por las propias firmas norteamericanas. Es probable que a los gobiernos “republicanos” de Cuba, esas libertades tomadas por los guajiros, no les hicieran mucha gracia. Pero si esas décimas en vez de ser cantadas hubieran sido publicadas en un periódico, posiblemente las autoridades les hubiesen cerrado el medio impreso o por lo menos imponerles algunas multas, ya fuesen penales o administrativas. Pero como esas palabras venían grabadas en un disco, en una marca comercial norteamericana, la cual ellos mismos distribuían, las autoridades de la isla no se atrevían a sancionarlo o retirar el producto del mercado.

En los años sucesivos, los viajes de grabación de la *Victor*, *Columbia* y *Brunswick* continuaron en toda Cuba, pero en ocasiones esos técnicos hacían viajes de placer o reconocimiento a otras islas y lugares del continente y pronto se dieron cuenta que a diferencia de otras músicas nacionales, la música cubana atraía a un círculo mayor de clientes, principalmente de la región del Caribe, ello incluso a pesar de la barrera idiomática. En este aspecto el historiador Antonio García de León asevera que esto se debe, entre otros

⁴³ Isidrón, Chanito. *Décimas patriotas*. Grabación en casete comprado en el barrio de Tepito de México en 1995, sin fecha.

factores, a la condición histórico-colonial de la región:

*“La estructura básica sobre la que se formó el Caribe histórico y geopolítico posterior a la conquista es el comercio a corta y gran distancia. De estos circuitos comerciales derivan muchas de sus diferencias y similitudes. [] Su principal motor, basado en la noción exclusivista del imperio, fue el sistema de flotas que enlazaba a Veracruz y Cartagena de Indias con Sevilla y Cádiz. La combinación de los circuitos produjo una interacción muy particular”.*⁴⁴

Las flotas encargadas del transporte de las riquezas que se extraían de las tierras americanas primeramente llegaban con mercancía europea y africana a la costa cubana; de ahí bordeaban todo el litoral caribeño donde recogían las mercancías de varias ciudades, entre las que destacaban Veracruz, Campeche y Yucatán, en México; toda la parte atlántica de América Central, principalmente en Puerto Barrios en Guatemala; Puerto Cortés y El Triunfo en Honduras; Puerto Cabezas en Nicaragua; Puerto Limón en Costa Rica; Portobello y el Darién en Panamá; Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia; y Maracaibo y Caracas en Venezuela.

De ahí viajaban en semicírculo hacia las Antillas menores; llegaban a San Juan de Puerto Rico y Santo Domingo en la República Dominicana, y volvían a su punto de partida: Santiago y La Habana en Cuba. Musicalmente podemos ejemplificarlo con el complejo del son el cual:

puede localizarse en una zona por donde se movió un intenso comercio marítimo de cabotaje desde el siglo XVII y que comprendía Cartagena y Yucatán, en el continente, hasta la Isla de Pinos y puertos del sur de Cuba, Jamaica, las islas Caimán, Haití, Santo Domingo y Puerto Rico. En esta área entroncan: la forma

⁴⁴ García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical historia y contrapunto*, Editorial siglo XXI, México, 2002, p, 36

*del Round-dance, del rondel, de la copla con estribillo, de la alternancia constante del solo-coro de la música africana, y se juntan los instrumentos del negro con las guitarras, bandurrias, tiplés y bandolas del blanco. En este enclave antillano del son están las especies musicales llamadas tamborito de Panamá, porro en Colombia, sucu-sucu en la Isla de Pinos, son y changüi en la provincia de oriente, merengue en Haití y en Santo Domingo, plena en Puerto Rico.*⁴⁵

Durante ese viaje por el Caribe y la costa atlántica los barcos de la flota española no sólo dejaban y recogían las mercancías habituales; sus tripulantes también recogían y transportaban costumbres, aspectos culinarios, diversiones, formas de hablar, cantos, música, danzas, en una palabra aspectos culturales amalgamados en el espacio caribeño, los cuales forjaron las matrices culturales que le dan sustento e identidad a la región.

Por ello, el gusto por la música cubana era, y sigue siendo, compartido en todos aquellos espacios del Caribe gestados en la colonización. Hoy en día, por citar una de tantas similitudes, tenemos el caso del son cubano, el género más popular de la música cubana, y su gran aceptación⁴⁶ a lo largo de todo el archipiélago caribeño y los países aledaños. Con todas sus variantes y características propias de cada lugar existen manifestaciones musicales similares, las cuales se vinculan rítmicamente con el son, como en Colombia el porro, la cumbia y el son vallenato principalmente; en Panamá –que hasta 1903, formaba parte de Colombia-, tenemos el tamborito; en la República Dominicana encontramos el merengue, la plena en Puerto Rico; el calipso en Venezuela; y el son huasteco y el son jarocho de México, situación que se

⁴⁵ León, Argeliers. *Del canto y del tiempo*. Pueblo y Educación. La Habana, Cuba 1974, p. 18.

⁴⁶ Esa aceptación popular llegó a tener, en un momento dado, ciertas complicaciones políticas, dado que en la segunda mitad del siglo XIX el gobierno colonial cubano prohibió a las orquestas y conjuntos musicales la interpretación del son, argumentando que la asociación de los textos de las canciones y la rítmica musical denunciaban las condiciones inhumanas de la esclavitud y podrían provocar motines de protesta. Delannoy. pag. 27.

originó porque en esa región convergieron los mismos elementos político-económicos determinantes en el desarrollo social y cultural.⁴⁷

Volviendo a las cuestiones fonográficas cubanas, tenemos que tras el dominio de las compañías extranjeras pronto surgieron en territorio cubano los primeros sellos nacionales. Uno de los primeros apareció en 1944 con el nombre de *Discos Panart* (Artistas Panamericanos), presidido por el ingeniero cubano Ramón Sabat, quien había tenido la experiencia de trabajar como ejecutivo de una pequeña disquera norteamericana. La *Panart* inicia grabando a artistas nacionales como la Sonora Matancera y El Trío Matamoros, entre otros.

Poco a poco, con grandes sacrificios esa pequeña empresa se va abriendo camino, y como el momento lo demanda, tan pronto puede, cambia el formato de 78 rpm. a discos LP (33 rpm.) y a los sencillos de 45 rpm. Gracias a su catálogo de artistas exclusivos sus ventas van en aumento, y para 1952 se expande más allá de sus fronteras, con ello, da inicio a la venta y grabación por todo el Caribe y aun más allá, llegando a las entrañas del monstruo, los Estados Unidos, en especial a la ciudad de Nueva York.

Paralelamente a su presencia en la Unión Americana, celebra convenios con fonográficas de otros países latinoamericanos como *Discos Fuentes*⁴⁸ de Colombia. En Cartagena y en las ciudades donde se encuentran los sellos discográficos firmantes del convenio, se prensan los discos de artistas cubanos y en Cuba se imprimen a los artistas latinoamericanos, pagando una regalía a cada uno de los artistas oriundos, evitando y ahorrando con ello, los gastos de

⁴⁷ Gaytán Apáez, Leopoldo, p, 65

⁴⁸ *Discos Fuentes* es considerada la primera compañía de discos colombiana, fundada en 1934 por Antonio Fuentes en la ciudad de Cartagena de Indias, Colombia.

envío y aranceles.

Con gran visión de mercado en expansión la *Panart* realiza acuerdos comerciales con las principales compañías discográficas instaladas en los Estados Unidos como la *Columbia* y la *Capitol* y en algunos países latinoamericanos, además de la *Fuentes* de Colombia lo hace paralelamente con *Discos Odeón* de Argentina y *Discos Musart* de México.

Dentro de las cláusulas de los convenios firmados, se encontraba la de prensar en Cuba música producida en los países firmantes, y hacer lo mismo en esos países con respecto a la música cubana. Probablemente ese también podría ser otro de los motivos por la preferencia que se tiene por la música cubana a partir de la década de los años cuarenta del siglo XX. Otro factor importante para la difusión de la música cubana en particular y caribeña en general, es la expansión de la industria cinematográfica mexicana, la cual desde la década de los años treinta y hasta los años sesenta, presentaba artistas y músicos cubanos y caribeños.

Por toda la cuenca caribeña las películas mexicanas inundaban las pantallas y presentaban a figuras de la región de excelente calidad musical como Ignacio Villa (Bola de Nieve), Rita Montaner, Kiko Mendive, Daniel Santos, Pedro Vargas, Toña la Negra, Los Panchos, Miguel Aceves Mejía, Jorge Negrete, Pérez Prado, La Sonora Matancera, Consejo Valiente Roberts (Acerina), Enrique Jorrín, El Trío Caribe, Arturo Núñez, Benny Moré, Lucho Macedo, Luis Carlos Meyer, La Billos Caracas Boys, el Gran Combo, Pedro Infante, Celia Cruz y muchos más.

En cuanto a las cuestiones fonográficas, el investigador musical Cristóbal Díaz Ayala, asevera que para 1954 *Panart* producía en Cuba, medio millón de discos al año, de los cuales el 20 por ciento se exportaba, esa cantidad podría lucir ahora como pequeña, pero para el momento y, tomando en cuenta la tecnología y los medios de comunicación existentes, era bastante considerable. Con el tiempo esa cantidad se incrementó, tanto que las exportaciones llegaron a ser del 50 por ciento en los años sucesivos.⁴⁹

Otra incursión en el negocio de la grabación de música cubana es la del ingeniero puertorriqueño Fernando Montilla, quien con su gran experiencia en sonido adquirida en la *Columbia*, graba en 1949 la zarzuela *Cecilia Valdés*, pieza emblemática cubana del músico Gonzalo Roig en el sello *Cafamo* de su propiedad.

Un poco más tarde, en 1955 aparece en La Habana el sello *Kubaney* de Mateo San Martín quien al igual que Montilla, incursionó en los discos de larga duración e inmediatamente logró un espacio en el ámbito discográfico cubano. Otra marca disquera de esos años es el sello *Gema* de los hermanos Guillermo y Emilio Álvarez Guedes quienes asociados con el músico Ernesto Duarte trabajan, a partir de 1957, los formatos de los discos de 78, 45 y los de larga duración de 33 rpm.

Las compañías extranjeras, como la *Victor*, la *Columbia*, la *Decca* y *Odeón*, por supuesto sintieron la fuerte competencia comercial presentada por las disqueras cubanas. Uno de los motivos principales de la gran aceptación de las empresas isleñas fue que, a diferencia de las extranjeras, éstas al tener la

⁴⁹ Díaz Ayala, Cristóbal, p, 184

fábrica de prensado en el país, podían tener el producto musical listo para salir a la venta antes del artículo extranjero, mientras las norteamericanas después de grabar en Cuba y países aledaños, todavía mandaban la matriz grabada a prensar a los Estados Unidos lo cual significaba un retraso de tres a cuatro semanas en dar a conocer el producto.

Con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 y la llegada del socialismo al poder en 1961, las compañías fonográficas extranjeras salen de la isla y las nacionales con un sentido más mercantil que cultural poco a poco también deciden emigrar a los Estados Unidos, principalmente a las ciudades de Nueva York y Miami, quedando en el país sólo las disqueras menos rentables, posteriormente nacionalizadas con los nombres de EGREM y Areíto, la primera en la ciudad de La Habana y la segunda en Santiago de Cuba, ambas propiedad del estado Cubano.

II-3 *Latinos en Estados Unidos* (Disqueras latinas en los Estados Unidos)

*Ya estoy aprendiendo inglés,
yo ya se decir ol ray,
también digo wua u sey,
y pa' despedirme good bay
ya estoy aprendiendo inglés
Caridad Cuervo⁵⁰*

Debido a la gran migración de caribeños hacia Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX –principalmente de Puerto Rico-, se va gestando cierta predilección por la música antillana. Y es que el gusto por reencontrar lo caribeño en esas latitudes se da, entre otros motivos, porque el emigrado se

⁵⁰ Sonora Matancera. *Ya estoy aprendiendo inglés*. Colección de Oro. Habana colección. CD.2020. México s/f.

enfrenta a los rigores marcados por una tierra extraña, donde existe una cultura ajena a la propia, y con una discriminación social que los relega a ser ciudadanos de segunda y de tercera clase, creando con esto una sensación angustiante, un desarraigo feroz, donde la música propia se convierte en un elemento de cohesión, de pertenencia y sobre todo de identidad.

Es por esta razón que la música latinoamericana en Estados Unidos, en especial la caribeña, ha logrado convertirse en un bastión de identidad latina, que no muere a pesar de la marginalidad social que se padezca: no es gratuito que el surgimiento de la salsa se haya originado en la ciudad de Nueva York.

Volviendo a nuestro cauce y partiendo de la existencia de un mercado latino, muchas de las disqueras cubanas deciden expandirse. Una de las primeras es la *Panart* que en la década de los cincuentas del siglo XX establece convenios comerciales con *Capitol* para vender música cubana en Nueva York. Además, se fortalece en Latinoamérica, asociándose en Colombia –como ya dijimos-, con *Discos Fuentes*, con la *Odeón* y la *Musart*.

Por esa misma época aparecen en Nueva York otros dos sellos de capital sajón grabando música latina: *Seeco*, y *Ansonia*. Estas disqueras graban a los artistas caribeños que visitaban los Estados Unidos y que no querían ser grabados por la *RCA* o la *Columbia*. En enero de 1961 Cuba rompe relaciones diplomáticas con los Estados Unidos y se declara República Socialista. Ante ello, muchas industrias cubanas, entre ellas la disquera, que no deseaban socializar sus capitales en el naciente Estado cubano, deciden abandonar la isla. Se establecen principalmente en la Florida en territorio estadounidense, probablemente por la cercanía o por las similitudes del clima, lo cierto es que

muchas compañías emigradas de Cuba se establecen en la ciudad de Miami: la *Panart*, los sellos *Kubaney*, *Puchito*, *Gema* y *Tropical* y desde ahí tratan de mantener contactos a nivel latinoamericano con un mediano éxito.

La revolución y el naciente estado socialista cubano debilitaron la vida musical y discográfica de la región. Muchos músicos salieron de la isla y tardaron mucho tiempo en volver a grabar. Además, el bloqueo estadounidense obstaculizaba todo lo concerniente al régimen cubano en todo el mundo y como la música es un fiel reflejo de las relaciones sociales, también se ve trastocada por los vaivenes político-económicos. Inclusive el Departamento de Estado de los Estados Unidos implementa varias acciones desestabilizadoras. Una de ellas fue la llamada Alianza para el Progreso, la cual se encargó, mediante variados métodos, de frenar los avances de la música popular cubana. Paralelamente, también permitió y alentó el surgimiento de otros movimientos musicales fuera del ámbito antillano, con el fin de sustituir a la música cubana.

Para ello, los Estados Unidos recurren a Brasil, un país donde se gestaba un estilo musical llamado bossanova. Este nuevo género musical dejaba a un lado el poderoso elemento negro de el samba producido mayoritariamente dentro de las favelas y convirtiéndolo en un estilo totalmente pasivo y complaciente. En el inicio de su gestación, el bossanova enarbolaba una bandera contestataria frente a la dictadura militar brasileña, pero en los espacios caribeños ese discurso no tenía la misma dirección, ni el mismo sentido, dado los límites idiomáticos. De esa manera, la música y la lírica brasileña, hacía ver distantes y ajenos los problemas de las clases populares brasileñas ante sus homólogas caribeñas.

Habría que preguntarse, ¿por qué la industria fonográfica norteamericana no se volcó antes sobre la música brasileña? ¿Por qué tuvo que esperar el cierre de Cuba para difundir esa riqueza musical? Como siempre, las respuestas no se encuentran en las manifestaciones culturales ni en la música popular, sino en las decisiones político-económicas.

Otra estrategia más de los Estados Unidos para borrar la presencia musical cubana, es la de permitir y difundir, en la radio y la televisión latinoamericana, la propuesta musical de grupos anglosajones como The Beatles, cuarteto inglés surgido en 1963, que en menos de un año habían revolucionado el mundo de la música popular internacional. Este grupo, asumiendo el rock negro y subversivo norteamericano de los años cincuenta, desarrolló una expresión atractiva que superaba los esquemas musicales anteriores. Los Beatles eran enarbolados como los representantes de un movimiento juvenil considerado en Europa y en los Estados Unidos como contracultural poderoso y efectivo pero que en Latinoamérica sólo representaba una moda más proveniente de Norteamérica.

Mientras tanto, en el Caribe la música de factura local sufría un periodo de inestabilidad y de cambio. En ese momento se supeditó sin condiciones a la influencia del poderoso pop internacional. Así, tanto la televisión, como el cine norteamericano, pero principalmente en los radios locales, la música de factura norteamericana e inglesa desplazó y minimizó a las guarachas y a los boleros; a las cumbias y al vallenato; al merengue y a las bachatas; a las rancheras y a los sones. La mayoría de la juventud caribeña del momento prefería hacer a un lado su español pleno para tratar de entender y pronunciar un inglés que ella

misma jamás entendió.⁵¹

Después de la inestabilidad del primer lustro de los años sesenta, en el mismo Nueva York aparece una compañía disquera que le dará un importante impulso a la música caribeña. En 1964, el 25 de marzo para ser más precisos, el dominicano Johnny Pacheco con su conjunto, realiza la primera grabación para el nuevo sello *Fania*.⁵² Pacheco y Jerry Masucci, un abogado y comerciante italiano, habían ideado conformar una nueva disquera para ayudar a los músicos de origen caribeño a grabar lo que otras compañías no querían debido al contenido de sus temas, pues estos les informaban a los caribeños emigrantes sobre su acontecer cotidiano en las heladas tierras extrañas.

En esos momentos, el sello *Fania* representaba la oportunidad de competir con las acaparadoras disqueras existentes del mercado latino en Nueva York. Las compañías grabadoras fuertes eran, la *Alegre*, *Tico*, *Cesta* y la división latina de *United Artists*. De esa manera en la *Fania* se pueden grabar canciones sin la limitante del tiempo exigido por las otras disqueras. Así, en el cuadrante sonoro aparecen temas como “*Quítate tú pa’ ponerme yo*” con Las Estrellas de *Fania*; “*Sonido bestial*” con Richi Rey y Bobby Cruz; “*Pedro Navajas*” con Willy Colón y Rubén Blades –por citar sólo algunas-, canciones que rebasan los tres o máximo cuatro minutos permitidos por la industria discográfica estadounidense. Ahora las grabaciones llegaban hasta los 12 o más minutos, como la ópera latina “*Hommy*” de 45 minutos o “*Maestra vida*” con duración de 60 minutos.

⁵¹ Rondón, Cesar Miguel. *Salsa. Crónica de la Música del Caribe Urbano*. Sin editorial, Caracas, Venezuela. S/F, p. 20

⁵² En idioma bantú de la étnia zulu, la palabra *Fania* quiere decir “buena suerte”

En sólo cuatro años la *Fania Records* tenía en su catálogo lo más “duro” del barrio latino neoyorkino y con ello se había ganado todo el respeto de los melómanos latinos. La propuesta musical expuesta por la *Fania* impactó considerablemente al mercado. Como consecuencia, la demanda musical de las otras compañías decreció y llegaron a presentar ciertos índices de agotamiento por lo que muchos de sus artistas y un gran porcentaje de su producción pasaron a formar parte de la creciente *Fania Records*.

Durante los años sesenta y setenta la *Fania* se convirtió en el centro de un engranaje que funcionó muy bien hasta los años ochenta. Con un gran catálogo proveniente de las otras compañías disqueras, una generación de artistas nuevos, un selecto número de personalidades como Willy Colón, Héctor Lavoé, La Sonora Ponceña, Celia Cruz, Bobby Valentin, Richi Rey, Bobby Cruz, Tito Puente, Cheo Feliciano, Carlos y su hermano Jorge Santana, Rubén Blades, Charly y Eddy Palmieri, Johnny Pacheco y muchos otros, *Fania* logró cimentarse en el gusto latino, no sólo del migrante, sino en todo el continente y las islas originarias, llegando incluso al público no antillano, como el europeo y el asiático.

Pese al éxito y la demanda, a principios de los años ochenta los socios del sello reciben un descalabro interno que los debilitaría de por vida: Una huelga liderada por el cantautor panameño Rubén Blades exigiendo el pago de las regalías a todos los artistas del sello (músicos, intérpretes y autores). El movimiento laboral concluye con un dictamen a favor de los huelguistas. El golpe es tan fuerte que termina con el monopolio musical ejercido durante un poco más de diez y seis años. Para poder hacer frente a la problemática financiera, la *Fania* tuvo que vender parte de su catálogo y diversificar sus

proyectos hacia un nuevo sello discográfico: el *RMM* (Ralph Mercado Music), sello que forma otra historia.

II-4 *México qué grande eres* (La fonografía en México)

*Aunque soy de raza conga
yo no he nacido africano;
soy de origen mexicano
y nacido en Almolonga*

José Vasconcelos (El negrito poeta)

Como anteriormente señalamos, las compañías discográficas estadounidenses, tienen como primer objetivo grabar a los músicos extranjeros en su propio territorio y posteriormente grabar a los que están fuera de sus fronteras. Según investigaciones de la discográfica *Arhoolie*,⁵³ en el caso de México lo primero

⁵³ *Discos Arhoolie*. San Pablo Avenue. El Cerrito. California. USA.

que graban las compañías estadounidenses son las manifestaciones musicales de los descendientes de los mexicanos habitantes de las tierras ocupadas por los Estados Unidos tras la invasión de 1848. Posteriormente se aventuran más allá de su territorio.

Se tienen noticias de que ya para 1902, cuando los discos empiezan a tener auge, las compañías *Victor*, *Columbia*, *Odeón*, *Zonofono* y *Edison* instalan en México sus estudios de grabación. En esas primeras grabaciones de pasta quedaron plasmadas las voces de María Conesa, Esperanza Iris, el dúo Rosales y Robinson, La Banda de Policía de la Ciudad de México y la Orquesta de Carlos Corti, entre otras.⁵⁴

Durante los siguientes ocho años siguieron grabando de manera normal, pero después de 1910, a consecuencia de los conflictos bélicos internos, esos mismos sellos discográficos abandonan el país y no regresan sino hasta 1921, ya que había disminuido el ánimo bélico de los mexicanos. Con el tiempo a esas compañías grabadoras extranjeras se les suman otras de capital extranjero como la *CBS*, *Mussart*, la *Capitol*, la *Camden*, que era una filial de la *Victor*; la *Gas* y la *Orfeón*, por citar algunas.

Después del conflicto armado, esos sellos se muestran cautelosos a la hora de grabar a cantantes y músicos mexicanos. Además, para 1927 ven emerger la primera compañía mexicana de discos, *La Compañía Nacional de Discos* presidida por Eduardo C. Baptista, un empresario colombiano quien adquirió equipo usado en los Estados Unidos y monta la primera industria fonográfica nacional. Dicha compañía además de grabar, crea una Asociación de Sellos

⁵⁴ Dueñas H. Pablo. *Bolero, Historia Documental del Bolero Mexicano*. Editorial Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos. A.C., México, 1990, p, 218.

Discográficos Nacionales. En ella conjunta los diferentes gustos e intereses de los mexicanos por su propia música.

Entre los sellos discográficos manejados por la mencionada asociación se encuentran la *Huici*, *Nacional*, *Olympia*, *Artex* y *Flexo*, las cuales ofrecían desde polkas norteñas, boleros, sones jarochos, calentanos, mariachi, huastecos hasta música yucateca. El número de ediciones por disco –ahora nos parecerán risibles-, pero cien o trescientos discos de cada título representaba cuantitativamente, una gran oferta musical aunque la calidad ofrecida no correspondía a la esperada por el público consumidor, puesto que según las investigaciones de la *Asociación Nacional de Estudios Fonográficos*, el sonido era muy deficiente, tomando en cuenta que a esas alturas de la época, en el resto del mundo ya se grababa utilizando micrófonos de membrana, mientras que Baptista lo hacía con métodos mecánicos, lo cual limitaba su calidad.⁵⁵ Para 1929, este arriesgado empresario se asocia con otro industrial de la fonografía, el ingeniero Gustavo Klinckwort y fundan el reconocido sello discográfico *Peerless* y desaparecen los cinco sellos anteriores. Bajo este sello naciente grabaron todos los artistas del momento tales como Agustín Lara, Tomás Morato, Luis Arcaraz, Gonzalo Curiel, Las Hermanas Águila, Emilio Tuero y Ramón Armengod, por citar algunos. Posteriormente el actor y cantante mexicano Pedro Infante fue contratado en exclusiva para esa firma y con el tiempo las ventas de sus discos se convirtieron en el activo más rentable de la compañía.

⁵⁵ Dueñas H. Pablo, p18

Actualmente, son muy pocas las compañías discográficas mexicanas que compiten con las seis grandes compañías extranjeras llamadas *Majors* (*EMI, Warner, BMG, Sony, Universal y Polygram*) estas compañías transnacionales acaparan en la actualidad la producción y distribución, por licenciamiento, más del 90 por ciento de todas las ventas lícitas de fonogramas (discos, casetes, discos compactos y videoclips) del mercado mundial.⁵⁶ Mientras, las discográficas mexicanas sólo tienen injerencia en el mercado local y si acaso en el ámbito regional. Entre ellas encontramos las vinculadas con la industria televisiva nacional, como es el caso de Televisa propietaria del sello *Fonovisa*, o Televisión Azteca quien posee la marca *Azteca Music*. Ambas empresas graban sólo a los artistas exclusivos de la firma y por ende a los “artistas” que ellos crean.

Por otro lado, existen los autollamados sellos “independientes” los cuales graban a grupos o cantantes marginales, que no son atractivos comercialmente para las grandes compañías discográficas. Entre las firmas independientes mexicanas podemos encontrar a *Digital Classics, Cactus, Arteria, Distribuidora Judy, Xquenda, Zafra-Música, Río Records, Astro Discos, Discos Corason, Discos Pentagrama, Discos Maguey, Chombo Music, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos*; todas ellas asentadas en el Distrito Federal.

⁵⁶ Yudice, George. *La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos*. En García Canclini, Néstor. Moneta, Carlos Juan, Compiladores. *Las Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*. Grijalbo, México, 1999, p. 182.

De las anteriores, dos marcas han logrado romper el mercado nacional, tanto por su continuidad editorial, como por incluir a grupos extranjeros en su repertorio así como por distribuir su material a nivel continental. Uno de ellos es *Discos Corason*, compañía preocupada por grabar a grupos nuevos de música caribeña en su lugar de origen y a músicos tradicionales mexicanos. El otro sello es *Discos Pentagrama* responsable de colocar musicalmente a cantantes y músicos de toda Latinoamérica a lo largo y ancho del continente americano. En ciertas zonas de la provincia mexicana existen un sinnúmero de firmas menores dedicadas a la grabación y de entre estas podemos encontrar a *Discos Mariposa* de Michoacán, *Discos Urtex* de Veracruz, *Nuevo Siglo* de Guerrero, por citar algunas. Mención especial merece el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, instituciones del Estado preocupadas por grabar aquellas manifestaciones musicales indígenas, tradicionales y emergentes de las diferentes regiones del país, mismas que no son atendidas por el mercado del circuito comercial.

Capítulo III. *Tradición* (Historia y Tradición a través de la canción)

*Desde Cartagena del Caribe tropical
te canta un nativo la versión original*

Joe Arroyo

Según Marshall Berman⁵⁷, el concepto de globalización manejado por las potencias hegemónicas es la imposición de una cultura hegemónica ya en sí, sobre otras, siempre a nivel mundial, con el objetivo de tratar por todos los medios (económicos, políticos, sociales y culturales) de cumplir sus alcances sin importar la destrucción de las culturas originarias de cada región. Ante ello, las llamadas minorías étnicas se han organizado de diferentes formas. Una de ellas es la lucha armada y política como la de los indígenas del sureste mexicano, quienes desde la rebelión y levantamiento en 1994 tratan de lograr ciertos acuerdos con la cultura política gobernante, demandando vivir y convivir de acuerdo con sus usos, costumbres y tradiciones.

Pero, no sólo son las comunidades indígenas de América Latina las enfrentadas a esa constante imposición. Existen otros núcleos de población a nivel mundial como los homosexuales, las lesbianas, los migrantes, los desplazados, los negros y muchos más, quienes buscan espacios políticos, económicos, sociales y culturales dentro del mapa globalizador que les permita vislumbrar un futuro de supervivencia más prometedor pues en las actuales circunstancias su porvenir presenta un panorama difícil, desconcertante y desesperanzador.

⁵⁷Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI Editores. México 2006, p 2

Contra todos los deseos de llegar al siglo XXI con una sociedad mundial homogénea, a finales del siglo XX surgieron una serie de conflictos étnicos en todo el mundo, los cuales hacen pensar en la existencia de problemas de orden estructural lo cual motiva a muchos grupos humanos a buscar soluciones a sus demandas de grupo.

Respecto a las comunidades negras del Caribe hispano, desde su llegada a la región como esclavos en el siglo XVI hasta nuestros días, han buscado diferentes formas de organización y de manifestación contra esa condición. Durante la etapa colonial, implementaron multitud de formas de lucha, de entre las cuales destacan el cimarronaje, el cual consiste en la huida (personal o en grupo) de la plantación o la mina; la rebelión interna e incluso el suicidio; también implementaron otro tipo de resistencia como la de tipo religioso; y algunas de manera legal como los *Cabildos* y las *Cofradías*, organismos en los que encontraron mecanismos de apoyo mutuo.

Estas instancias de agrupamiento impuestas por el poder político y religioso español a los africanos y a sus descendientes, constituyeron formas de control importantes y significativas para los africanos. Los cabildos y las cofradías, consistían en organizar a los esclavos procedentes de una misma etnia o nación para tenerlos mejor vigilados, y así saber sobre las relaciones personales de sus miembros, pues, en caso de huida o rebelión, podían buscarlos con quienes estaban relacionados afectivamente, y todo lo que esto implicaba.

Al interior, los cabildos y las cofradías tenían claros objetivos de ayuda mutua,

socorro y recreación entre sus integrantes. Esas agrupaciones contribuyeron a la ayuda y manumisión de los esclavos, y algo muy importante, también resultaron ser espacios de cohesión, resistencia y preservación de sus elementos culturales, así como la reconstrucción y reinterpretación de sus tradiciones originarias, en la situación de esclavitud en que se encontraban. Al respecto Fernando Ortiz en su ensayo *Los cabildos afrocubanos*, reproduce una descripción fechada en 1854 valorada como el concepto general de estas asociaciones en Cuba tal como el pueblo las conocía:

Por cabildos de negros se entiende la reunión de los esclavos de cada nación en los días festivos a [la] usanza de su país. Proviene estos cabildos, según noticias, del permiso que para tales desahogos se concedía a los negros que compraba el rey con destino a los cortes de madera que se hacían en esta isla para la construcción de bajeles para la armada y dotación de los potreros de ganado aplicado a los trabajos de la extracción de la minas. Concurren [a ellos] libres y esclavos y se les permite desde tiempo inmemorial tener sus banderas como insignias del Cabildo y aquí, por lo menos, a la nación Congo Real portar una muy parecida al mismo pabellón nacional. Estas instituciones son útiles porque ejercen actos humanitarios y piadosos, proponiendo a la manumisión de aquellos asociados que por su moralidad y buen comportamiento consideran digno de conseguir a costa de los fondos de la reunión, que se nutren de pequeñas limosnas que exhiben cuando concurren al baile, y suelen también hacerse cargo de curar a sus paisanos enfermos.⁵⁸

Como ya se dijo, otra de las formas de resistencia era la fuga individual, multitudinaria o colectiva, al huir de las plantaciones, generalmente se buscaba refugio en la montaña en donde trataban de encontrar los lugares de más difícil acceso o desconocidos por las fuerzas coloniales. Pero también en la montaña como espacio libertario, la negritud tendía a construir y reconstruir una cultura de resistencia. Ahí se desarrollaba una comunidad cultural de negros libres, se reconstruían los lazos familiares, se recobran las lenguas originales y se restablecían las prácticas culinarias, religiosas, mágicas y

⁵⁸ Ortiz, Fernando. *Los cabildos afrocubanos. En ensayos etnográficos*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana, Cuba, 1984, p. 17.

políticas.

Con la creación de los Estados-Nación a principios del siglo XIX (primero en Europa y después en sus colonias), y con la independencia y abolición de la esclavitud en América Latina, los descendientes de los africanos nacidos en la región se incorporan al estilo de vida Republicano y de algún modo al estilo de las leyes liberales, las cuales legalmente prohíben la esclavitud. Pero en realidad, siguen siendo sojuzgados a esta nueva circunstancia. Al respecto, el sociólogo mexicano Pablo González Casanova asevera que:

Con la independencia política y la declaración formal de igualdad de razas aumentan las dificultades para la organización de luchas colectivas, de comunidades o corporaciones negras. La inserción de la población negra en la economía de mercado merma su cohesión. El negro "libre" es atomizado. La libertad formal y la igualdad formal revelan en suma, que enmarcado en la esclavitud, el negro tenía una capacidad de presión social que pierde con la "libertad". En la sociedad libre no pasa de ser un paria abrumado por el peso de su decadencia cultural y la servidumbre.⁵⁹

Así, bajo las nuevas normas, el descendiente negro forma parte activa de su respectiva patria, se liga a ella como cualquier otro ciudadano que comparte una cultura general, pero, por desgracia, y a pesar de haber adquirido la libertad política, sufre aún discriminación racial y económica que lo apartan de esa misma sociedad. Su cultura original es desplazada por la cultura del blanco y del mestizo. Así adapta y adopta las manifestaciones de los otros.

Con la llegada de la abolición de la esclavitud y la independencia política, los negros dejan de ser esclavos, de ser negros, para ocupar el estatus de ciudadanos. Oficialmente, los negros han dejado de ser lucumíes, yorubas,

⁵⁹ González Casanova, Pablo. "Indios y Negros en América Latina". Revista Latinoamericana Núm 97. UNAM, México, s/f, p. 11-12.

mandingas o negros; su contexto actual, es lo nacional. Ahora son colombianos, dominicanos, puertorriqueños, venezolanos o mexicanos, pero esa nueva condición no la enfrentan como grupo étnico, sino como obreros o campesinos asalariados y sólo son tomados, igual que antaño, como fuerza laboral o masa votante, sin embargo, nunca como personas necesitadas de las adecuadas condiciones de vida. A pesar de ello, o tal vez por lo mismo, en sus momentos de “entretenimiento” y descanso estos nuevos ciudadanos dan rienda suelta a sus pensamientos y reflexiones.

Es ahí donde genera propuestas propias y alternativas de grupo, mediante acciones y actividades artísticas y culturales. Como antes, disfrazan sus prácticas ancestrales a través de la religión, ahora utilizando los estereotipos de las políticas culturales de cada país, mostrando al mundo todo su potencial y folclor como algo reconocido. De esa manera, los descendientes de los africanos se identifican y exponen sus demandas de grupo, en este caso a través de su música y su lírica.

A pesar del tiempo transcurrido y de la sujeción y atomización del negro en ciudadano, este no ha perdido su identidad, su tradición ni su historia. Prueba de ello es que durante el siglo XX y lo que va del actual, mediante su música, sigue manteniendo una presencia incuestionable utilizando los avances tecnológicos. Con fundamento en estos adelantos, expresa parte de su discurso histórico, haciendo uso de su tradición oral, preservando su música y transfiriéndonos sus vivencias durante las etapas de arribo y colonialismo.

Se tiene la idea de que el Caribe es un espacio de alegría, de reposo y de permanente placer, lugar de fiesta continua, donde el menor deseo es satisfecho inmediatamente. Así, desde una visión externa, el Caribe pareciera tener el

patrimonio de la alegría pero desde una perspectiva distinta, sobre todo interna, este Caribe presenta un sinfín de contradicciones y necesidades, las cuales, en muchas ocasiones sólo han sido enfrentadas socialmente desde el ámbito musical. Contrarrestar esa visión externa, idílica de lo caribeño necesariamente nos lleva a hablar de su historia desde sus anhelos y sus decepciones, porque meditar, investigar y reflexionar desde la “alegría” caribeña sobre aquellos procesos que la hacen compleja siempre resulta aventurado.

Por eso, contar una historia desde la perspectiva caribeña y en especial la referente a la mirada de la negritud, es siempre un gran reto con varios caminos que van desde lo lúdico hasta lo melódico, pasando siempre por el terreno anecdótico, el metafórico y sobre todo el espacio nostálgico en el que echan mano de sus recuerdos y sus sueños para no perderse ellos mismos y para no perder la identidad de su origen. Como no son “historiadores”, en el sentido académico del término, los compositores de canciones toman la información producida en los espacios de lo cotidiano –ya sean los mercados o la calle-, como fuentes propias. Probablemente, la información proporcionada por las canciones es ya conocida, pero es en el tratamiento, la forma y el contexto donde podemos encontrar importantes diferencias, como punto de vista del otro, del sojuzgado.

Quizá en ellas no se encuentre el dato preciso y comprobable que la historia oficial reclama, en parte porque en la lírica aparece una visión mitificada de

los orígenes, del pasado, de los hechos. Pero esa memoria histórica no pretende únicamente dar cuenta de lo sucedido, ante todo busca explicarlo, hacerlo comprensible, y por supuesto juzgarlo. Es por esto que las canciones

producidas en el Caribe hispano, se convierten en verdaderos documentos de tipo histórico-cultural que ayudan a observar desde otro ángulo el suceso escrito sobre la negritud y es así como inicia esta historia.

III-1 *Adiós África* (La trata)

Yo soy negro que vení

*yo soy negro de nación
yo llegué en la dotación
pa' pasar trambajo aquí*

Anónimo

La historia oficial cuenta que buscando la ruta de las especias, camino previamente encontrado por los italianos, los españoles buscaron afanosamente otra forma para llegar a la India y hacer a un lado a los italianos quienes se habían apropiado del comercio de la región.

En esa búsqueda, los españoles se encuentran con tierras desconocidas hasta ese momento, y a las cuales llaman erróneamente “las Indias”. Ahí, al no encontrar lo que afanosamente buscaban: oro, plata y otros metales (motivo de su viaje), buscaron alternativas que compensaran la inversión y los gastos de la expedición⁶⁰ y la alternativa fue la implementación de cultivos a gran escala como la caña de azúcar, el café, el algodón, el tabaco y el arroz.

Para hacer productivas esas plantaciones se necesitaba mano de obra fuerte, barata y abundante, pues los territorios conquistados son interminables y los habitantes originales han sido diezmados. Para tal empresa recurre a la mano de obra de África; a ese comercio multinacional de “carne humana en activo” se le conoce como “La trata negrera”. Desde el momento en que son

⁶⁰Se sabe que el financiamiento del proyecto Colombino provino de círculos privados. Fray Bartolomé de las Casas afirma que toda la expedición costó dos millones de maravedis (En tiempos de los Reyes católicos, un castellano, moneda de oro de 4.5 gramos de oro valía 450 maravedis) de los cuales la Corona aportó un millón ciento cuarenta mil, que los prestamistas Juan Santángel y Francisco Pinelli prestaron a la Reina por sus joyas. Juanoto Bernardi prestó a Colón quinientos mil, mientras las autoridades de la Villa de Palos, donde se armó la expedición, aportaron los trescientos sesenta mil restantes. Es realmente sorprendente que la Corona sólo aportara la ridícula suma de un millón de maravedis, sobre todo si tomamos en cuenta que esa inversión equivalía a 10 kilogramos de oro, mientras que durante toda la etapa colonialista, la corona sustrajo de América alrededor de tres millones de kilogramos del preciado metal. Tomado de: Sofía Reding Blase. *El buen salvaje y el caníbal*. UNAM. México 1992, pag. 25.

capturados en su propia tierra para convertirlos en esclavos, existe en los africanos una memoria colectiva de los hechos a pesar del tiempo transcurrido:

*De España a África llegaron, tiranos del alma dura,
los negros vivían felices y hallaron su desventura⁶¹.*

Como se sabe los primeros africanos arribaron, a lo que posteriormente se llamaría América, con el descubrimiento y posteriormente con la conquista. Con respecto a los hechos de invasión de las nuevas tierras, existen testimonios musicales que dan fe de esos acontecimientos:

*Cayó la luna, cielo y fortuna.
cayó la Niña, cayó la Pinta y
la Santa María.
Navega un hombre al sueño y la conquista
hacia la tierra firme que lo hará encallar,
entre el día, la noche y la penumbra,
palidecen los cuerpos por el oro,
caminando descalzo a la locura
para vivir de nuevo y sin razón*

*cayó la luna, cielo y fortuna, nos cuesta la vida
cayó, cayó la Niña, cayó la Pinta y la Santa María
cayó, cayó la luna, cielo y fortuna, nos cuesta la vida.⁶²*

Cantada a ritmo de bolero en la voz de la peruana Tania Libertad, la canción nos informa de la llegada de los invasores y nos comenta sobre la ambición de los europeos describiéndonos a un hombre que es Cristóbal Colón, en tránsito hacia la locura.

⁶¹ Arroyo, Joe. *Blanco y negro*. Disco: *Deja que te cante*. Sony Music- CTEC 485626. Colombia, 1997.

⁶² Libertad, Tania. *Disco Costa Negra*. México s/f.

Provenientes de los depósitos negreros de Portugal y Andalucía, los esclavos africanos son conducidos a la isla La Española (hoy territorio compartido por la República Dominicana y Haití) que fue la primera en recibirlos.⁶³

Desde La Española, los europeos conquistaron el resto del Caribe y posteriormente arribaron al continente. El inicio de su expansión se dio hacia las Antillas mayores –Puerto Rico, Jamaica y Cuba. Debido a la gran demanda de mano de obra y a los problemas causados por los negros latinizados o ladinos, también llamados “domesticados”, los españoles dejaron de traer africanos vía Europa e inician la importación de contingentes humanos traídos directamente de África principalmente de las costas de Guinea y los denomina “negros bozales”.⁶⁴

Podemos asegurar que los africanos no desconocían la esclavitud ya que era una práctica ejercida sobre los cautivos de guerra o los sobrevivientes de catástrofes. Los esclavos eran integrados a la sociedad ganadora que los recibía y a pesar de las diferencias en los modos de vida propios, en su nueva tierra, se les aseguraba su supervivencia. Esa esclavitud operaba como un sistema integrador que impedía a los individuos de comunidades disgregadas que por cualquier situación o calamidad perturbaran la armonía de las sociedades organizadas, en las cuales los cautivos eran destinados al trabajo forzado, sin romper el orden y la cohesión familiar.

⁶³ Bonfil Batalla, Guillermo, Martínez Montiel, Luz María. *La cultura africana: Tercera Raíz en Simbiosis de culturas*. F CE, México, 1993, p. 118.

⁶⁴ El investigador Antonio García de León señala que en los años de 1713 a 1737, los ingleses les vendían esclavos a los españoles provenientes de la isla de Trinidad, donde los criaban con ese objetivo. La ventaja de esos esclavos comparada con los provenientes de África, consistía en que estos negros ya estaban españolizados y evangelizados en la fe católica por los jesuitas y el clero secular de la isla, que de esa manera se integraban mejor a las necesidades de los patrones hispanoparlantes. *El mar de los deseos, el Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo XXI, México, 2002, p. 189

En la esclavitud tradicional africana, los esclavos se sometían a las reglas del honor, las cuales existían en todos los pueblos guerreros. Dicho de otra manera, entre los pueblos africanos había una dignidad en el hecho de que al perder la guerra los vencidos fueran sojuzgados por los vencedores, ellos estaban de acuerdo con esa costumbre y por esa razón se constituía el fundamento principal de la tradición. Al respecto el etnólogo cubano Fernando Ortiz señala que:

*“La esclavitud no era, ciertamente ni nueva ni rara en los pueblos africanos. Los prisioneros de guerra, los reos de homicidio, robo, hechicería, adulterio o deudas, caían generalmente en servidumbre por el derecho de aquellos pueblos”.*⁶⁵

Por el contrario, la esclavitud impuesta por los europeos a los africanos, deshumanizó tanto a los vendedores como a los proveedores, quienes sólo veían la importancia económica y el valor comercial de un tráfico humano de enormes ganancias materiales. Pero, para el continente africano, significó la pérdida de la fuerza de trabajo de sus mejores hombres y mujeres en edad productiva. En manos de los europeos, los africanos perdieron su integridad como seres humanos. Extirpados de su contexto natural y social, los negros fueron convertidos, primeramente en mercancías y luego en maquinaria productiva. De esa manera nace en el mundo occidental la concepción del negro como una categoría de inferioridad para poder dominar al otro, al diferente.

Al respecto escuchemos la versión de los herederos de esos esclavos negros sobre el destierro de sus ancestros:

⁶⁵ Ortiz, Fernando. *Los negros esclavos*. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 1996, p, 71.

*No fue fácil dejar mi bella tierra atrás
ni la brisa en mi cara al despertar
fui por barco a una nueva realidad
que asaltó con gran sorpresa mi libertad*

*Raza blanca que maltrató
a mi gente que del África llegó
comandados por tiranos vestidos con armadura,
vivieron en Cartagena los negros su desventura⁶⁶.*

En la primera cuarteta el autor, Aureo Baqueiro nos relata cómo fueron capturados sorpresivamente y cómo fueron transportados a una realidad diferente a su entorno; en la segunda narra el trato del blanco en las nuevas tierras en la ciudad de Cartagena de Indias en Colombia, lugar adonde fueron llevados muchos miles de africanos. Pero no sólo ahí existen manifestaciones musicales que remiten al traslado y arribo de los esclavos. Por ejemplo, encontramos en la ciudad de Puebla el disco “Matamba”, en el que se nos informa sobre las características de algunos de los africanos llegados a tierras mexicanas, particularmente a la zona veracruzana:

*Engalerados del sol vinieron,
África negra pulió su Don,
sembraron caña, tabaco oscuro,
plátano macho y el algodón.*

*Algunos niegan su continente,
su negra ausencia nunca existió.
En San Juan Sugar, Lerdo, Cabada,
en Mozamba se oye su voz.*

*Muele que muele el trapiche jira,
su magia hizo el son bembón,
ojo de tigre, ojo de toro,
la caña fue en su mano ron.*

⁶⁶ Tania Libertad. Civilización. África en América. Arroyo, Joe. *Blanco y negro*.

*Trajo consigo la santería,
la bamba negra
y el chuchumbé y
cuando el amo quiso engrillarlo,
libre como antes, cimarrón fue.*

*En Yanga el grito fue rebeldía
por Coyolillo aún es danzón,
Cuijla, Matamba y Cabo Verde
despiden fuerte aún su olor⁶⁷.*

A ritmo de danzón, la lírica informa sobre el eco presente de la voz de los africanos, la cual aún se escucha por los caminos de algunas poblaciones como Yanga, San Juan, Lerdo, Coyolillo, Cabada, Mozamba, Matamba y Cabo verde, en el estado de Veracruz. También hace referencia a una población de la provincia guerrerense llamada Cuajinicuilapa, más conocida como Cuaji o Cuijla por su denominación regional, la cual se encuentra en el litoral del Pacífico mexicano y en donde hoy en día existe una considerable población de origen africano. De esto se deduce la existencia de relaciones sociales entre los habitantes de los dos estados de la República Mexicana.

Además de las referencias geográficas la canción también habla de sus prácticas religiosas, mismas que aún perduran en buena parte de nuestra

América aunque con diferente nombre y características propias de cada lugar. Esas prácticas las podemos encontrar en toda la región. Por ejemplo, en Cuba y ciertos lugares de México y la República Dominicana se presenta con el nombre de santería; en Haití como vudú y en Brasil como macumba o candomble. Asimismo, también nos comenta de algunas de las prácticas musicales de la zona como la bambá y el chuchumbé. El primero es uno de los

⁶⁷ *Matamba*, Chacha, Armando. *Disco Matamba* PCD3377. Pentagrama, México. S/F.

sones más populares de México; mientras el segundo, es el documento escrito más antiguo sobre uno de los sones mexicanos –transcripción hecha por la Inquisición en 1776- en el que se informa al pueblo que ese son, de autor anónimo, quedaba prohibido por la Iglesia y quien lo cantara, lo bailara, o inclusive sólo observara cómo se baila recibiría un castigo corporal.

Es un son gestado en la segunda mitad del siglo XVIII que conlleva una rítmica alegre y un léxico original con un canto retador, irreverente y obsceno, junto a un baile indecente y desparpajado. Dicho son, alteraba las buenas conciencias pues al bailarlo “se tocan barriga con barriga”; su letra dice:

*En la esquina está parado
un fraile de la merced
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé*

*El demonio de la china
del barrio de la Merced
y cómo se zarandea
metiéndole el chuchumbé*

*Me casé con un soldado
lo hicieron cabo de guardia
y todas las noches quiere
su merced montar la guardia*

En lo que respecta al nombre del pueblo de Yanga, el investigador Gonzalo

Aguirre Beltrán asevera que Yanga fue el primer negro huido que logra pactar en 1630 en toda América Latina con las autoridades coloniales de Nueva España, ciertas demandas favorables a su grupo de cimarrones.⁶⁸ Pero, ¿de dónde son? ¿Cuál es su procedencia? Y ante esta interrogante, ellos responden ahora desde la Cuba posrevolucionaria:

⁶⁸ Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El negro esclavo en la Nueva España*. FCE, México, 1999, p. 183

*Desde el África vinieron y entre nosotros quedaron
todos aquellos guerreros y a mi cultura pasaron
Obatalá las Mercedes, Ochún es la Caridad,
Santa Bárbara Changó y la de Regla Yemayá.*

*Vengo de Nigeria, yoruba braca carabalí
origen congo son mi tierra, usan mi tambor soy de ahí.⁶⁹*

Los párrafos anteriores nos dan información muy interesante. Primeramente nos dicen que son de origen africano y señalan a sus dioses y cómo estos lograron el sincretismo religioso con los santos católicos. Posteriormente, nos dice que provenían de diferentes partes de África, Angola, Nigeria, el Congo del Calabar. Dado que para los europeos era muy difícil la clasificación de los esclavos africanos por etnia y lugar de origen, simplemente los llamó *negros de*, que podían ser de Angola, Guinea o el Congo. El calificativo generalmente correspondía al lugar del embarque.

Así, al igual que a los habitantes originales de las tierras conquistadas (los caribe, los tahínos, los siboney del Caribe, los aimara, los chibcha, o los incas del Perú y Bolivia; los mayas y aztecas de México) se les denominó a todos por igual como indios, A los carabalí del Calabar, los yoruba, los ganga, los congo, los bangala del Congo; los cambaca, los macuás y los mombasa de Mozambique; los bambará, los ibós de Nigeria, los achanti de Dahomey, los fanti de Guinea, los mandingas del Senegal, los hatan de Biafra, los kissí de Sierra Leona, y muchos otros más, los españoles simplemente los llamaron negros.⁷⁰

Continuando con las referencias musicales sobre los viajes que emprendían los

⁶⁹ *Y que tu quieras que te den*. Adalberto Álvarez. Metro Blue. EUA. 1998.

⁷⁰ Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. Presencia Latinoamericana S.A. México. 1982. pp 191-192.

barcos negreros de África hacia América encontramos en México la canción
No fue fácil la cual dice:

*No fue fácil dejar mi bella tierra atrás
ni la brisa en mi cara al despertar
fui por barco a una nueva realidad
que asaltó con gran sorpresa mi libertad*

*Civilización le llaman a mi entorno
qué curioso nombre para una prisión*

*Civilización pudo con mis movimientos
mas no con la sangre que mi Dios me dió
gente extraña juzgando siempre mi color
como si la piel nos cambiara el corazón*

*Civilización siempre una palabra extraña
como extraña es esta situación*

*Civilización puedes con mis movimientos
más no con la fuerza que trae mi canción.
cómo sueño con volverte a tocar
ay mi tierra, mis pies extrañan tu libertad*

*Civilización puedes con mis movimientos
más no con la fuerza que trae mi canción
no fue fácil dejar mi bella tierra atrás
no fue fácil, no lo fue.⁷¹*

El tema nos dice que los africanos llegaron por barco a una nueva realidad. Con el argumento de civilizar a los pueblos “bárbaros”, los europeos los privaron de su libertad, juzgando siempre el color de la piel, pero a pesar de arrebatárles la libertad, los africanos esclavizados apelan a sus ancestros, a sus dioses, a sus tradiciones, a la fuerza de su música y a sus sueños para no olvidar sus orígenes.

⁷¹ *Civilización*. Tania Libertad. África en América. *Discos Columbia*. CDMN 470888. México 1994

Al principio de la trata, los barcos negreros hacían los viajes triangulados. La travesía se iniciaba en Europa rumbo a África; ahí se recogían esclavos a cambio de mercancías europeas, luego los transportaban a las Indias Occidentales (América del sur y del norte y el Caribe), donde los dejaban y posteriormente regresaban a Europa cargados de productos tropicales y riquezas metálicas de América.

En esa base triangular, en esa economía de mercado, Europa representaba a los inversionistas que tenían el dinero, los astilleros, los barcos y las flotas y a África le correspondía proporcionar la mercancía. Por su parte a América le tocaba el papel de consumidor. Posteriormente, la norma fue el transporte dual entre África y América. En el caso de la trata española, los navíos destinados al comercio de esclavos, debían ser de fabricación española, según los asientos y licencias emitidos por la Casa de Contratación de Sevilla. Sin embargo, la escasez de astilleros hispanos y la gran demanda de esclavos, obligó al Consejo de Indias a permitir la contratación de navíos extranjeros.

El tamaño de las naves era variado, pero durante casi todo el siglo XVI el tonelaje de los barcos oscilaba entre las cien y doscientas toneladas. En el XVII el tonelaje aumentó considerablemente y de las doscientas pasaron hasta las quinientas toneladas. En la segunda mitad del siglo XVII las autoridades exigían a las naves negreras que cargaran por lo menos un esclavo por tonelada de carga.⁷² Algunos historiadores señalan que hubo barcos que cargaban un número mayor de esclavos.

Al respecto, se dice que el tratante con más éxito provenía del Puerto de

⁷² Aguirre Beltrán, Gonzalo. *La población negra en México*. Editorial FCE, Primera reimpresión, México, 1984, p, 31

Liverpool y fue John Dawson, quien se casó con la hija del constructor de barcos Peter Barker y colaboró con él para llevar esclavos a Cuba en los años de la década de 1780, en los veinte buques de su propiedad, algunos de los cuales podían transportar hasta mil esclavos.⁷³

La duración de los viajes de Europa-África-América era, por lo general, de año y medio y esa larga navegación generalmente repercutía en las ganancias, puesto que las cargazonas de negros mermaban, ya que muchos de ellos morían durante la travesía: “Los barcos de esclavos que cruzaban el Atlántico iban tan abarrotados que tan sólo el hedor mataba a muchos, ciento veintinueve esclavos habían muerto la primera noche de una travesía reciente”.⁷⁴ Para superar las pérdidas se facultó a los tratantes para que cargaran, en todos los rincones de los barcos, un porcentaje mayor de esclavos que el registrado en la Casa de Contratación. Este porcentaje variaba con el tiempo, pero casi siempre fluctuaba entre el 10 y el 20 por ciento del número total de negros.

Regresemos a escuchar el relato que hacen los propios descendientes de esclavos, sobre esos deprimentes viajes:

Ale, ale, ale,

*Sobre las olas y en las rocas milenarias
se oye el murmullo de plegarias y dolor
y es de mi carne aquella voz
y de mi raza aquel dolor*

*Cuando ligadas con cadenas
a esta tierra un día llegó
tierra de América la patria*

⁷³ Thomas, Hugh. *La trata de esclavos*. Editorial Planeta. Barcelona, España, 1998, p. .293

⁷⁴ Op cit. p. 144

*la que con su sudor ganó
la que me pregunta ¿por qué?
hoy se ve raro mi color*⁷⁵

Las crónicas de la época señalan que después de ser capturados en África, se inicia para los negros una gran tragedia, la cual en muchas ocasiones, termina cuando son vendidos en América o cuando mueren. Al respecto Fernando Ortiz recoge la mirada de viajeros europeos que se encontraban en África en ese momento y a través de esa visión nos enteramos de lo sucedido a los africanos:

Primeramente al ser sometidos, son conducidos a la costa, a los lugares de embarque donde se encuentran los barcos negreros. Pero para llegar ahí, había que caminar una gran extensión territorial y durante el recorrido el sufrimiento de los capturados es imposible de describir [] Una vez encontré una caravana de esclavos viniendo de Segó. Eran unos setenta, atados unos a otros por el cuello, por medio de tiras de piel de buey retorcidas en forma de cuerdas. A cada sogá iban siete custodiados por un hombre con un mosquete [] Generalmente, se procura impedir la fuga de los esclavos uniendo por un mismo cepo la pierna derecha de uno con la izquierda de otro. Alzando sus cadenas pueden marchar, aunque muy lentamente. Además van atados cuatro a cuatro, por medio de una larga y pesada orquilla que les aprisiona el cuello. Durante la noche todavía se refuerza la

*seguridad por unos grilletes en las manos, y otra cadena de hierro por el cuello.*⁷⁶

En cuanto a las mujeres, se dice que recibían un trato diferente pero no por eso, menos lacerante: Sólo llevaban ataduras en el cuello; se les dejaba las manos y piernas libres pero no precisamente como un sentimiento de caridad de parte de sus captores, sino para que tuviesen mayor movilidad y pudieran cargar sobre sus cabezas los pesados sacos de trigo, arroz y demás provisiones necesarias

⁷⁵ *Herencia africana*. Yuri Buenaventura. Discos Caracol. LC-268. Colombia 1994.

⁷⁶ Citado por Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*, p, 74

para el recorrido. Además, cargaban sobre sus espaldas a los niños que aún no sabían caminar. Mientras, a los varones siempre se les vigilaba de manera atroz, como bien lo describe el siguiente relato:

Durante el recorrido, a cada lado de la caravana, por senderos paralelos al camino que realizaban los esclavos, marchan los Diulas [capataces] con el látigo o la lanza en sus manos, golpeando encarnizadamente a los rezagados. Si uno de estos miserables cae rendido, el diula, no tanto para abreviar sus dolores como para demostrar a los demás que nada bueno deben esperar retrasándose en su marcha, le corta la cabeza con un largo cuchillo y abandona el cadáver a las hienas y los buitres.⁷⁷

Una vez que llegaban a su destino en la costa, los esclavos eran vendidos a los tratantes, quienes para poder controlarlos, los encerraban en rústicas casas hechas de bambú o troncos de árboles llamadas barracones, donde los negros eran encadenados y vigilados. Ahí los tratantes procuraban que los esclavos no cayeran en depresión o nostalgia por su situación pues eso los disminuía física y moralmente. Incluso había quienes se suicidaban por hambre y esto representaba pérdidas económicas para los tratantes. Para contrarrestar los pensamientos y acciones fatalistas de los prisioneros, los esclavistas los sacaban encadenados de los barracones, dos veces al día y los obligaban a sentarse formando un círculo. Entonces un sirviente, generalmente negro, armado con un látigo, entonaba un canto africano mientras otros lo acompañaban con las manos golpeando una contra otra, e incitaban a que lo imitasen. Si no lo hacían daban trillazos con el fuste imprimiendo terror.⁷⁸

⁷⁷ Ortiz Fernando. *Los negros esclavos*, p, 74

⁷⁸ Ortiz, Fernando. *Los negros esclavos*, p, 76

Otra crónica que nos habla de esos momentos y de las vivencias en los barracones nos la proporciona el Conde de Marsillac en su obra “*La More Lack*”, escrita en 1789:

Son los barracones o tumks, como dicen los ingleses, lugares de horror y de condenación, verdaderas salas de putrefacción, donde los esclavos permanecen encerrados noche y día por temor de que se fuguen. Allí, se experimentan esos olores infectos que atosigan a los europeos que penetran en los barracones unos minutos, y allí sufren, sin embargo, los esclavos hasta su partida, un verdadero suplicio que agota en pocos días su salud y su vigor.⁷⁹

Cuando por diversas circunstancias, los barcos negreros no arribaban al lugar de embarque en el tiempo planeado, se generaba una gran aglomeración de esclavos en las factorías costeras –nombre que se les daba a los espacios de concentración y embarque-, ocasionando innumerables problemas. El gasto ocasionado por ese cúmulo de problemas recaía en las arcas del gobierno que emitía las licencias del transporte de los esclavos y como la autoridad no contaba con un presupuesto para contingencias primarias no prioritarias, las autoridades ordenaban una visita, llamada de saneamiento, durante la cual separaban a los esclavos viejos, enfermos y débiles, los encerraban en los barracones y luego los desaparecían.

Al respecto el expedicionario inglés John Landers señala que:

En Badagri, en las costas de Benin (en África), vi cinco barracones con mil esclavos cada uno. Al día siguiente, la mayor parte de esos infortunados, con los brazos atados, eran llevados al borde del mar. Allí se les amarraba al cuello un peso cualquiera y en las canoas los llevaban a

⁷⁹ Ortiz, Fernando. *Los negros esclavos*, p, 76

arrojarlos al agua para que muriesen [] la misma suerte les esperaba a los esclavos que por otras razones no eran adquiridos por los tratantes,[] en un solo día fueron muertos 900 esclavos que durante tres meses esperaban el buque salvador de sus vidas.⁸⁰

Pero subir a un barco negrero no era propiamente la salvación. Se cambiaba de lugar pero no de padecer. En primer lugar, los barcos negreros nunca tenían el espacio suficiente para albergar toda la carga (provisiones, agua, armas, tripulación y por supuesto la mercancía principal: los esclavos). Por eso, el número de esclavos siempre era excesivo, pues había que reponer a los que morían en el camino.

Debido a ello, la legislación inglesa, la portuguesa y la española, establecieron que los buques destinados a la trata sólo podían embarcar esclavos en una proporción de cinco esclavos por dos toneladas de carga. Mientras que la proporción análoga para el transporte de tropas inglesas era de tres soldados por dos toneladas; y aún así, ocasionaba constantes quejas de los militares por el poco espacio en los barcos.⁸¹ Quienes conocían esa situación decían que los negros tienen menos espacio en los barcos que el que tienen en sus tumbas.

Durante toda la travesía, se asignaba, según Lucien Peytraud, una barrica o tonel de agua para cada individuo, y diez toneladas de víveres por cada 100 esclavos. Se procuraba alimentarlos, en tanto era posible, con comidas de su país como ñame, maíz y arroz. Por la mañana se les daba alguna galleta y después se les servían dos comidas, una de nueve y media a diez y otra de tres y media a cuatro. Se les asignaba una gaveta de una pinta por cada diez bocas.

⁸⁰Ortiz, Fernando, *Los negros esclavos*, p, 76-77.

⁸¹ Ortiz, Fernando. *Los negros esclavos*, p. 92

Fuera de las comidas se les daba de beber al medio día, y una o dos veces por semana se les reanimaba con un poco de aguardiente. Cuando el tiempo era favorable, a los esclavos se les permitía que comieran sobre el puente del barco. Cuando no era así, los víveres se distribuían en el entrepuente. En muchas ocasiones las riñas eran frecuentes, y más aún cuando los esclavos recibían raciones pequeñas. En esas disputas los débiles siempre tenían que aceptar lo que les dieran, por poco que fuese.⁸²

En aquellos episodios de nostalgia, de los que hablábamos, y ante ciertas circunstancias durante la travesía, los negreros subían a los esclavos a la plataforma o puente y los obligaban a bailar y a cantar; si se resistían, el látigo los forzaba como en los barracones. Al respecto el barón alemán Alejandro de Humboldt retoma el comentario de un testigo de la sumaria del parlamento de 1779 que a propósito comenta:

*Si se azota a los esclavos para hacerlos danzar sobre el puente de un buque negrero, y si se les fuerza a cantar a coro “mese, mese, malkerida (qué alegremente se vive entre los blancos)”, esto sólo prueba los cuidados que nos tomamos por la salud de los hombres. Cuidados tan delicados me recuerdan que en la descripción de un auto de fe que tengo yo, se pondera la prodigalidad con que se distribuían refrescos a los condenados y la escalera que los familiares de la inquisición habían hecho ejecutar en el interior de la hoguera para la comodidad de los relajados.*⁸³

Pero si esa es la visión del viajero europeo, los descendientes de esos negros también tienen sus recuerdos y nos cuentan musicalmente cómo fueron tratados sus ancestros. En este caso, es el mulato cubano Miguelito Valdés acompañado por la orquesta del catalán Xavier Cugat:

⁸² Ortiz, Fernando. *Los negros esclavos*, p. 95

⁸³ Humboldt, Alexander von. *Ensayo político sobre la isla de Cuba*. Casa de Jules Renouard. París, Francia. 1827. p, 264.

*Por eso mismo
ahora mismo yo ta llorá
porque me esta recordá
que con ellos me traen de África*

*en la maregrande nunca sangrante la mar
ay dios, ay dios
y pega a tocar la tamboooooor
monona trae mi taro
cabildo ta guele milongo*

*Así yo ta cantá
y cuando yo ta pone contento
a questa bailá
a questa gozá
he dicho la mundele (el blanco)
a drumi (a dormir)*

*entonces toda mi cara vela
dice llorando ¿adónde yo va?
y ellos contesta a trambaja
quema los pie que tengo yo
Quema los pie que tengo yo
Quema los pie que tengo yo*

*Ya son las horas
escucha, cuento
por eso mismo
Quema los pie que tengo yo
Quema los pie que tengo yo
Por eso mismo marramoslos
por eso mismo marramoslos
por eso mismo leka leka nunca llega*

*Por eso mismo que arriba palo no se juega
por eso mismo que arriba palo ya no hay mar
Quema los pie que tengo yo
Quema los pie que tengo yo
Quema los pie que tengo yo⁸⁴*

Es en la década de 1940, cuando Miguelito Valdés ingresa a la orquesta de

⁸⁴ *Adios África*. Canta Miguelito Valdés con la Orquesta de Xavier Cugat. Discos Tumbao. .CD 023. Suiza. 1992. La primera grabación de esta canción se realizó en La Habana, Cuba en 1941 y fue reeditada en 1992 por discos Tumbao de España.

Cugat. La canción nos habla metafóricamente de la situación que sufrían los afrodescendientes en la Cuba de esos años *Por eso mismo yo ya ta recondando que con ellos me traen de África*, y se pregunta *¿a donde va yo?* Y ellos contestan *a trambaja*. Pero si a sus ancestros, además de pegarles cuando tocan el tambor, los amarran y les queman los pies, a los descendientes de los africanos no les va mejor, puesto que son discriminados en su propia tierra, sometidos a las leyes de los mundeles (como les llamaban a los blancos).

Ante las condiciones de opresión que se vivían en el traslado de los esclavos, las rebeliones estallaban, ahí mismo, a bordo de las naves. Para sofocarlas se implementaban todos los mecanismos de control posibles; la represión sin piedad y sin freno hacia los amotinados se hacía presente en todos los rincones del barco. La voluntad del negrero, única ley de la trata a bordo, se manifestaba entonces con toda su fiereza: a los alzados se les mataba sin

ninguna consideración; los que quedaban vivos (había que tomar en cuenta las pérdidas materiales) se les torturaba horriblemente hasta quebrantar su valentía.

A propósito del tema Fernando Ortiz nos dice que:

Un negrero en 1792, sospechando una rebelión a bordo condenó a dos esclavos a muerte, uno de ellos fue decapitado y cortado sus entrañas en 300 pedazos que luego hizo comer a los demás cautivos, aterrorizados por el castigo. La otra era una mujer; a ésta se le azotó hasta echar sangre, y después se le fueron cortando sus muslos hasta que los huesos quedaron al descubierto, y así murió esta infeliz⁸⁵

Cuando los barcos llegaban a su destino, a los esclavos, generalmente se les marcaba con un hierro candente. Esa marca consistía en una letra o un signo cualquiera que identificara a su dueño. La marca, era la señal de su propietario,

⁸⁵ Ortiz, Fernando. *Los negros esclavos*, p. 97

como la marca que se le aplica en la actualidad al ganado. Se les herraba en el estómago, en los brazos, la espalda y en algunos casos en la misma cara. Los esclavistas argumentaban que la marcación no causaba ningún daño y cuando por alguna razón apreciaban cierto dolor en los marcados, el sufrimiento era mitigado con un vaso de aguardiente y así, según su punto de vista, el dolor desaparecía al instante. Pero aquí también tenemos la otra mirada que nos dice:

*El negro Carimbo marcado fue
con un hierro candente sí señor
allá en los tiempos de la esclavitud
el negro Carimbo marcado fue*

*Cuando su cuerpo lacerado fue
el negro Carimbo gritaba asíiii
el blanco que me hiere sin piedad
no tiene sentimientos ni valor
la ira de mis dioses les caerá
y más nunca tendrá la salvación*

*Carimbo, Belem
pero maldigo al verdugo del mayoral*

*Yimboró (recuerdos) que allá en los tiempos de la esclavitud
Carimbo marcado fue
te digo con hacha y hierro candente
pero maldigo al verdugo del mayoral
pobre negrito Carimbo.*

*Pero los tiempos ya están cambiando bastante
Que así que puede descansar en paz
de lo escrito de la marca infame que te
inflinge el mayoral.⁸⁶*

⁸⁶ *Carimbo*. Ismael Rivera. Titanes de la salsa 96. Discos Musart. México. 2000. Track 11.

Este son proviene de Puerto Rico y lo canta uno de los mejores exponentes del canto boricua, el mulato Ismael Rivera y su conjunto Los Cachimbos. La lírica nos narra cómo fue marcado el negro “carimbo”. El calificativo de “carimbo”, calimbo o carimba es el nombre dado por los españoles al hierro candente con el que herraban a los esclavos, el término proviene del portugués donde carimbo quiere decir sello. En cuanto al nombre del conjunto Los Cachimbos, hace referencia a algunos de los utensilios utilizados en el ingenio para procesar el azúcar; y el mayoral es el encargado de cuidar o vigilar que los esclavos realicen el trabajo en la plantación. Pero la vida en la plantación nos conduce a otros caminos por transitar.

III-2 *Junto a un cañaveral* (La plantación y la mina)

*Y aunque mi amo me mate a la mina no voy
en la mina brilla el oro al fondo del socabón
el amo se lleva todo al negro deja el dolor*

Leonor González Mina

Para poder comercializar mejor con la metrópoli, los españoles instrumentan en la región el comercio agrícola forjado bajo un patrón de organización económica y social llamado “de plantación”. Ese modelo agrícola se dividía – como hemos expuesto con anterioridad-, en cinco ramas productivas fundamentales: el azúcar, el café, el tabaco, el algodón y el arroz.

Obviamente, para hacerlas productivas fue necesaria la importación de esclavos. Si tomamos en cuenta las investigaciones de Manuel Moreno Fraginals, en el lapso comprendido entre los años de 1515 y 1873 llegaron a América alrededor de 9.5 millones de africanos,⁸⁷ y con su trabajo cimientan y acrecientan la riqueza europea, principalmente la ibérica. A diferencia de la producción agrícola de autoconsumo gestada durante toda la etapa colonial en los países continentales, la producción de las plantaciones caribeñas se canalizó exclusivamente para un mercado de exportación.

La plantación se especializaba generalmente en uno solo de aquellos cultivos y utilizaba los beneficios de la exportación para importar aquellos bienes y servicios que tenían precios prohibitivos a nivel local. El principal cultivo de estas plantaciones fue el azúcar. Aunque existen muchos testimonios sobre las

⁸⁷ Moreno Fraginals, Manuel. *África en América*, p, 13

demás áreas productivas, para los fines de este trabajo sólo nos referiremos a la plantación azucarera.

Se sabe que la caña de azúcar fue traída al “Nuevo mundo” por Cristóbal Colón en su segundo viaje, en 1493. La trajo de las islas Canarias, y es el propio almirante quien siembra algunas matas de caña en la isla La Española, desde ahí se embarcó de regreso a Europa hacia 1516.

En Santo Domingo ya trabajaban esclavos africanos para la industria primigenia del azúcar, desde la siembra de la caña. De esa manera España se convierte en la pionera de la industrialización de la caña de azúcar con manufactura esclava africana iniciando el modelo de plantación en América.⁸⁸ Pero realmente el ingenio azucarero (como negocio) es implementado primero por los portugueses en las islas de San Tome y posteriormente en las Islas Canarias; más tarde fue trasplantado al Brasil, de donde los españoles retoman algunas técnicas de cultivo que son adaptadas al Caribe.

Con respecto a la plantación existe hoy en día mucha información de los descendientes de los esclavos africanos. Ellos nos cuentan y nos cantan lo que saben sobre la plantación. Mediante el tema *En la plantación*, cantado a ritmo de son cubano por Adalberto Santiago con la orquesta de Ray Barreto, nos cuentan mediante la lírica sobre la realidad de los esclavos boricuas. Cabe señalar que ambos personajes pertenecen a la segunda generación de puertorriqueños nacidos en New York. La composición es de otro mulato boricua, Tite (Catalino) Curet Alonso y nos dice:

En la hacienda cuanta amargura hay todavía

⁸⁸ Mintz, Sidney W. *Dulzura y poder el lugar del azúcar en la historia moderna*. Siglo XXI, Primera edición en español, México, 1996, p. 63-64

en la plantación.

*En la plantación
y en el ingenio, noche tras día luchando fuerte
eso no es si o no*

*Eso no es si o no
Caso de negros, tumbando la caña
y el mayoral agita con maña
negro se salva o negro se daña
pero que negro se salva o negro se daña*

*En la hacienda cuanta amargura hay todavía
En la plantación*

*En la plantación
Amargura, la caña y la plantación
Amargura, la caña y la plantación
Amargura, la caña y la plantación
Amargura hay en la hacienda
y agitando, agitando se encuentra el patrón
Amargura, la caña y la plantación
Esclavo, esclavo, esclavo del mayoral
y ni una opinión puede dar*

*Amargura, la caña y la plantación
Con el machete en la mano
se levanta bien temprano*

*Amargura, la caña y la plantación
Corta la caña, recoge la caña
trabajando de sol a sol*

*Amargura la caña y la plantación
Ahiiiiii
y el mayoral agita con maña*

*Amargura, la caña y la plantación
Amargura, la caña y la plantación
y en el ingenio noche tras día
luchando fuerte sin solución*

*Amargura la caña y la plantación
Amargura, la caña y la plantación
Tumbala que tumbala, tumbala que tumbala
que tumba la caña sin compasión*

*Amargura, la caña y la plantación
Quien dice así, yo so' carabali
pobre de mí*

*Ey, ey, ey, ey
Ey, ey, ey, ey
Ey, ey, ey, ey
hay, hay, hay cuanta amargura
La caña y la plantación*

trabaja, trabaja, trabaja fuerte
La caña y la plantación
que así lo ordena el patrón
*La caña y la plantación*⁸⁹

Para los esclavos, la plantación no era el simple lugar de trabajo sino que se convertía en un verdadero infierno pues los recuerdos son expresados con mucha amargura, tristeza y resignación. En comparación con el cultivo del café, la vida del esclavo en las plantaciones de azúcar siempre se caracterizó por un ritmo desmesurado de trabajo. La cosecha del cafeto representaba una operación tranquila y en muchas ocasiones servía más de distracción que de molestia ya que cuando no se encontraban en tiempos de cosecha se dedicaban a la poda de los árboles del café, la plantación de la semilla para la siguiente siembra o a chapear (limpiar) la tierra y los caminos por donde transitarían las bestias cargadas con el grano.

En los ingenios el trabajo es más pesado aún que la cosecha de la caña: hay que molerla, mover las pailas, hervir el guarapo y cristalizar el azúcar a fuego lento. Los cronistas de la época describen la vida del esclavo dentro de la plantación azucarera como un martirio:

Los negros se levantan mucho antes de rayar la aurora, y luego no tienen ni lindas guardarrayas, ni frescas arboledas, ni olorosas jardines donde trabajar a la sombra. Cortar caña si es tiempo de molienda, al resisterio del sol durante el día, meterla en el trapiche, andar con los tachos y las pailas, atizar las fornallas, juntar (la) caña, acarrearla hasta el burro, cargar el bagazo; y por la noche hacer estos trabajos en los cuartos de prima, y de madrugada al frío y al sereno, muriéndose de sueño, porque para diez y nueve horas de fatiga sólo hay cinco de descanso; y acabada la zafra, sembrar caña y chapear los cañaverales que es de las faenas más recias de un ingenio por la postura del cuerpo inclinado hacia la tierra no permitiendo enderezarse los machetes, los instrumentos que regularmente se usa para el efecto, y todo

⁸⁹ *En la plantación*. Celia, Ray & Adalberto. Tremendo Trío. Fania. JM. 623. EUA. 1983

aguantando las copiosísimas lluvias de la estación de las aguas, entre el fango y la humedad; he aquí la pintura, aunque por encima de la clase de labores que hay en estas fincas.⁹⁰

Ahora escuchemos el punto de vista de los negros descendientes de aquellos esclavos que laboraban en los ingenios en Cuba en los tiempos de la colonia mediante la siguiente melodía llamada *En el ingenio*, obra de otro mulato, esta vez cubano, Miguel Matamoros e interpretada por su trío; grabada en La Habana en 1949 y digitalizada en 1991 en los Estados Unidos.

*No hagas ruido, déjalo que duerma
tal vez sueña con un mundo de ilusión
pobre negro, lleva su alma enferma
sin más salarios que su aflicción*

*déjalo que duerma hasta mañana
que la campanada le ordenará
ir al trabajo en hora temprana
o el látigo fiero lo llevará*

*y así van los negros muy temprano
pa'l batey*

*Laborando, siempre laborando
Laborando, siempre laborando
Laborando, siempre laborando*

*Ese negro Rafael que dice va a trabajar
Ese negro Rafael que dice va a trabajar
Mentira no hace na, no ma' sirve pa come*

*Laborando, siempre laborando
laborando, siempre laborando
laborando, siempre laborando*

*Cuando venga el mayoral
Te va amarrar como un buey
Cuando venga el mayoral
Te va amarrar como un buey*

⁹⁰ Ortiz, Fernando. *Los negros esclavos*, p. 98

*Aquí mismo en el batey
Qué fuetiza te va a dar*

*Laborando, siempre laborando
Laborando, siempre laborando
Laborando, siempre laborando*

*En tu pellejo va unta
sal, aguardiente y ají
en tu pellejo va unta
sal, aguardiente y ají
y luego va a pregunta
¡Negro!
Que es lo que hace tu ahí
¡limpia!*

*Y así endulzaba su paladar
El mundo entero que se embriagó
Con trago dulce sin apurar
que era un suplicio lo que bebió*

*Laborando siempre el pobre negro
Sucumbió.*

*Laborando, siempre laborando
Laborando, siempre laborando
Laborando siempre laborando⁹¹*

En esta canción encontramos tres elementos importantes, por un lado está el ingenio, por otro el batey y finalmente el Mayoral. En cuanto al primero sabemos que, en todo el Caribe y principalmente en Cuba, el ingenio representaba la mayor institución para el comercio de exportación. Dentro se encontraban tanto el batey como las actividades del mayoral. Miguel Arboleya en su manual de la isla de Cuba describe cómo era un ingenio cubano de principios del siglo XIX:

El ingenio de azúcar es la finca más importante de la isla y la mayor de cuantas se destinan al cultivo. Es más bien un pequeño pueblo con grandes

⁹¹ *El ingenio*. Miguel Matamoros y su trío. Ansonia Recors. CD-251. EUA 1991.

límites jurisdiccionales, que una hacienda campestre, por la numerosa población, extensos edificios y costosos aparatos empleados en la elaboración del azúcar [...] los ingenios tienen generalmente una buena casa de vivienda que a veces merece el nombre de palacio, con capilla u oratorio para celebrar la misa; casa del mayoral y del maquinista; enfermería u hospital; cocina, casa de purga, casa de calderas y trapiche. Todos estos edificios, inmediatos entre sí, forman una anchurosa plaza que lleva el nombre de Batey. A él van a parar las principales guardarrayas o caminos que en distintas direcciones recorren la finca, siendo la principal la que conduce a la talanquera (tranquera) o puerta de entrada en la cerca exterior. Un poco separados del Batey se hallan los bohíos o habitaciones de los negros, formando calles que se cortan en ángulos rectos como una pequeña aldea. Los bohíos se van sustituyendo por el barracón, vasto paralelogramo con tantas habitaciones como ciervos, las cuales dan al patio interior; cerrada la puerta de esa especie de cuartel, quedan aquellos en completa seguridad durante las horas de sueño: el barracón y los bohíos son generalmente de mampostería. Más adelante se halla el tejar, grande edificio con hornos de alfarería destinado a la fabricación de objetos de esa clase, y también las casas de bagazo, el alambique, la herrería, la carpintería, la caballeriza, corral de vacas, chiqueros y hornos de cal.⁹²

Manuel Moreno Fragnals nos señala que el batey, por su parte, era el área industrial del ingenio incluidas las edificaciones de carácter productivo y las de carácter “social” como el trapiche y el barracón. De éstos, el primero era el molino que se utilizaba para extraer el jugo de la caña de azúcar o guarapo. Hasta finales del siglo XVIII el batey consistió en una estructura de madera en cuyo centro descansaban tres grandes cilindros verticales giratorios, denominados mazas, colocados tangencialmente en línea recta. Las dimensiones de los trapiches y la capacidad de producción de cada ingenio variaron con el transcurso del tiempo.

En cuanto al barracón es un término dado a los grandes edificios de ciertos

ingenios en los cuales se albergaban a los esclavos negros que trabajaban en el mismo ingenio. El típico barracón fue una especie de gran habitación cuadrada

⁹² Citado por Fernando Ortiz. *Los negros esclavos*, p, 114-115

con dimensiones variables (llegaban a ser hasta de cien metros por lado). Una sola puerta al frente daba acceso al patio central donde estaba el pozo que lo proveía de agua. Las naves laterales estaban divididas en pequeñas habitaciones independientes denominadas bohíos, cada una con su puerta al patio central y una pequeña ventana enrejada que daba al exterior. Al fondo del barracón estaban las letrinas, cuartos para enfermos y las celdas de castigo

Este tipo de construcciones permitía subdividir a los esclavos, aislándolos en grupos pequeños dentro de las celdas o bohíos, cuyas puertas se cerraban por el exterior. En conclusión se trata de un edificio diseñado por un régimen carcelario en la época de máxima barbarie esclavista.⁹³

Para ejemplificar musicalmente al barracón, tenemos el tema *Ven Bernabé*, cantado por Celia Cruz, acompañada por la Sonora Matancera editado en 1967 por el sello SEECO de Nueva York e inicia con el coro:

*Bernabé ven pal' barracón
Bernabé ven pal' barracón*

*Por culpa de ti Bernabé
la fiesta ya se echó a perder
tú no quieres bailar, ni quieres gozar
ni dejas que los negros bailen el son*

*Acuérdate bien Bernabé la fiesta en casa Manuel
tú te fuiste a pelear no quisiste bailar
y toda la gente se fue del rumbón*

*Bernabé ven pal' barracón
Bernabé ven pal' barracón*

Acuérdate bien Bernabé

*Bernabé ven pal' barracón
Bernabé ven pal' barracón*

⁹³Moreno Friginals. *El ingenio*, p. 604-605

*Raza jarocho que el sol quemó
a los que sufren, a los que lloran
a los que esperan les canto yo*

*Alma de jarocho que nació morena
talle que se mueve con vaivén de hamaca
carne perfumada con besos de arena
tardes que semejan paisajes de laca*

*Boca donde gime la queja doliente
de toda una raza llena de amargura
alma de jarocho que nació valiente
para sufrir toda su desventura⁹⁴*

Como podemos observar, el tema se compone de dos canciones, la primera de la inspiración del cubano Santiago Ortega, canción que nos habla del negro Bernabé –un negro pendenciero-, un ser resentido hasta con sus semejantes, quienes lo conminan a volver al barracón, pues ahí estará más seguro él y los otros negros que asisten a la tradicional fiesta de bembé. La otra canción, el *Lamento Jarocho*, es obra del mexicano Agustín Lara, quien la compuso para la cantante María Antonieta Peregrino (Toña, la Negra) y en la que el autor describe a la raza jarocho como gente llena de sufrimiento, a pesar de ser un sector social valiente.

Pero para investigadores como Antonio García de León “lo jarocho” se convierte en un modo de ser, de actuar y de pensar de la región, es en ese lugar, donde vive y convive una buena parte de la población de origen africano. Lo jarocho era un término despectivo utilizado por la élite colonialista para definir a los afrodescendientes de la región. Con el tiempo el concepto cambió hasta convertirse en motivo de orgullo para los habitantes del lugar.

⁹⁴ *Ven Bernabé*. Celia Cruz- Cuban's Foremost Rhythm Singer With SONORA MATANCERA. SEECO. CELP-432. Nueva York. 1967.

Dado que en el siglo XVIII en la región que ocupa el estado de Veracruz se dio una mezcla de tres orígenes étnicos –españoles, negros e indios generalmente asociados a la ganadería-, se constituyeron nichos culturales con características muy específicas y con fuerte mestizaje, tal y como sucedió en el Caribe hispano. Un ejemplo de este fenómeno es que a los originarios de Veracruz (es decir, jarochos), se les asocia con los guajiros de Cuba, con los jíbaros de Puerto Rico y República Dominicana, con los llaneros de Colombia y Venezuela y con los criollos de Panamá. Así, “lo jarocho” no sólo se concibe como un gentilicio, sino como toda una forma de sentir y de vivir; es decir, es “toda una propuesta cultural” como bien lo señala García de León:

“...en 1570 la población aproximada de reses era de 467, 950, pero hacia 1630 esta cantidad se había quintuplicado (casi dos millones y medio de cabezas) en este nicho ganadero de colonización andaluza e importación de esclavos africanos se generó una de las culturas mestizas más originales de México, la cultura jarocho. En el rígido esquema de las “castas” el jarocho era la mezcla de negro e india y en su nombre se fundía la referencia al uso de las garrochas o jaras, y el vocablo que según el “Diccionario Ladino” de 1522 significa en morisco “puerco de monte”⁹⁵

Ahora bien, en el primer tercio del siglo XIX en Cuba, el mayoral era el administrador y máximo responsable del ingenio, tanto en el aspecto agrícola como fabril. Jerárquicamente, por encima del mayoral, sólo se encontraba el dueño tanto del ingenio como de la plantación. Bajo las órdenes del mayoral, quedaba el maestro del azúcar, el administrador, el mayordomo y los boyeros; tenía un poder jurisdiccional sobre los esclavos, casi ilimitado. De ahí que continuamente portase el látigo para castigarlos, como quedó descrito en una de las canciones que ya revisamos.

⁹⁵ Antonio García de León. *Revista Anales del Caribe*. Vol.12. México 1992, p. 49. 50.

En cada ingenio había más de un mayoral, aunque siempre supeditados a uno que era el superior. Los otros mayorales gobernaban sólo un sector del ingenio y se les conocía como el mayoral de dicho sector; por ejemplo, el mayoral de sitio, de viandas, del batey, etcétera.⁹⁶

Para ampliar el ejemplo sobre las actividades del Mayoral abordaremos sus tareas cotidianas y para esto veamos otra canción, ahora proveniente de Puerto Rico, titulada *Plantación adentro* del mulato Tite Curet Alonso quien en 1980 la dio a grabar a Willy Colón y Rubén Blades, cuando ninguno de los dos músicos disfrutaba aún de gran fama:

*Es el año de 1745
en la América Latina
el indio trabaja en las plantaciones
bajo el palo implacable del Mayoral
ja ja ja ja ja ja Sombras son la gente. A la la la la
 Sombras son la gente. A la la la la*

*Plantación adentro camará
es donde se sabe la verdad
es donde se aprende la verdad
dentro del follaje y de la espesura
donde todo viaje lleva a la amargura
 Es donde se sabe la verdad
 Es donde se aprende la verdad*

*Camilo Manrique falleció
por golpes que daba el mayoral
y fue sepultado sin llorar
una cruz de palo y nada más
 Camilo Manrique falleció
 Plantación adentro camará
Plantación adentro camará
sombras son la gente y nada ma'*

*Se murió el indio Camilo
por palos que daba el Mayoral
 Camilo Manrique falleció*

⁹⁶ Moreno Fraginalls. *El Ingenio*, p. 637-638

Plantación adentro camará

*Y el médico de turno dijo así:
muerte por causa natural
claro después de una tunda de palos
que te mueras es normal*

*Camilo Manrique falleció
Plantación adentro camará*

*A acostarse tarde y despertar temprano
rumbo pal cañaverál*

*Camilo Manrique falleció
Plantación adentro camará*

*Tierra, selva, sol y viento
indio, palo y Mayoral*

*Camilo Manrique falleció
Plantación adentro camará*

*Recoge el café y coge pa' llá
si no te pega el mayoral*

*Camilo Manrique falleció
Plantación adentro camará*

*Camilo Manrique falleció
y lo enterraron sin llorar*

*Camilo Manrique falleció
Plantación adentro camará⁹⁷*

Tite, como se le conoce en el Caribe al autor, nos habla de que en 1745, en toda la América Latina, el indio trabaja en las plantaciones, bajo el palo implacable del mayoral. Pero si tomamos en cuenta las investigaciones históricas, en los dominios españoles –principalmente en el Caribe-, la población autóctona⁹⁸ fue exterminada; por lo tanto, el indígena en ese espacio desapareció y en su lugar fue puesta la impronta africana para el desarrollo de las plantaciones. A diferencia del Caribe, en el macizo continental hispano, las plantaciones no tuvieron la atención necesaria, puesto que se privilegiaron las riquezas mineras por encima de las ganancias agrícolas: “Nosotros tenemos

⁹⁷ *Plantación adentro*. Metiendo mano. Willy Colón presenta a Rubén Blades. Fania Records. SLP-000. New York. EUA. 1997.

⁹⁸ Los grupos indígenas que se encontraban en el Caribe en el momento de la llegada de los europeos fueron, entre otros, los arauacos, macorijes, ciguayos, ciboneyes, tainos y los caribes. Gómez García, Zoila y Elí Rodríguez, Victoria. *Música latinoamericana y caribeña*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, Cuba, 1995, p. 201

una rara enfermedad que sólo se puede curar con el oro”, decía Hernán Cortés a los indígenas vencidos.

La fuerza africana fue canalizada a las minas de México, Colombia y Perú. Y de eso, también hay memoria como lo recuerda “La negra grande de Colombia” Ester González Mina quien al respecto, canta:

*Aunque mi amo me mate
a la mina no voy
yo no quiero morirme en un socabón
yo no quiero morirme en un socabón*

*Don Pedro es tu amo, él te compro
Don Pedro es tu amo, él te compro
se compran las cosas a los hombres no
Aunque mi amo me mate a la mina no voy
Tú eres su esclavo, no mi señor
y aunque me ate en cadenas esclavo no soy*

*Y aunque mi amo me mate a la mina no voy
En la mina brilla el oro, al fondo del socabón
El amo se lleva todo, al negro deja el dolor*

*El blanco vive en su casa de madera con balcón
El negro en rancho de paja con un sólo paredón*

*Cuando vuelvo de la mina cansado del barretón
encuentro a mi negra triste abandonada de Dios
y a mis negritos con hambre, ¿por qué esto pregunto yo?*

Y aunque el amo me mate a la mina no voy⁹⁹

Esta canción nos describe algunas de las condiciones cotidianas de los esclavos en la mina colombianas, aunque esto no quiere decir que en el archipiélago antillano no hubiesen minerales valiosos, pues se encontraron minas de oro en Cuba y Santo Domingo, pero el mineral extraído de las entrañas de las tierras

⁹⁹ *A la mina*. Leonor González Mina. La Negra Grande de Colombia. Sonolux. Industria Electrosonora. Doble Platino 01-01-79-02707. Colombia. 2000

*al mayoral lo maté yo
si el mayoral cuero me dio
si a éste lo matan
lo maté yo.¹⁰⁰*

Como podemos ver el mayoral nunca fue bien visto por los africanos y sus descendientes, ya que siempre representaba la violencia y el castigo; era el portador del mal y siempre mantuvo cierto paralelismo con el demonio y la mentira. En muchas ocasiones para que los esclavos rindieran más horas laborales el mayoral prometía liberarlos de la esclavitud, como lo dice el “*Negro Muñanga*” un esclavo que se describe a sí mismo y cuenta las mentiras del mayoral:

*Aquí viene el negro Muñanga
Que tira caña en el batey
Y que trabaja como buey
Y come choco de malanga
Y agua bebe de curajey*

*Todito los días ta diciendo
Cuando ancaba de trambaja
Año que viene el mayoral
Cuando el ingenio ta molienda
Yo va compra tu libertá*

*Je, je, je, je
Ay mayoral yo no traga
Mentiras que uté ta diciendo*

*Negro Muñanga ta riendo
Tóito que dice mayoral*

*Negro Muñanga ta riendo
Tóito que dice mayoral*

Cuanto que tanto trambaja

¹⁰⁰ *Látigo cruel*. Viene en un casete comprado en el barrio de Tepito en la ciudad de México en 1996. No tiene más información que el título.

*Cuando el ingenio esta moliendo
Negro Muñanga morirá*

*Negro Muñanga ta rei
Tóito que dice mayoral
Ese negro Muñanga ta rei
De las mentiras que dice mayoral
Negro Muñanga ta rei
Tóito que dice mayoral*

*Je, je, je, je,
Ay mayoral yo no traga mentiras
Que uté me dice
No puede ser de ninguna manera mayoral
No.*

*Negro Muñanga ta rei
Tóito que dice mayoral
E son mentiras que dice mayoral
E son mentiras que dice mayoral
Negro Muñanga ta rei
Tóito que dice mayoral*

*Ay mayoral no me engaña
No puede ser de ninguna manera
Yo no puedo tragar mentiras
Que usted me dice
No señor.*

*Negro Muñanga ta rei
Tóito que dice mayoral¹⁰¹*

También en el cancionero caribeño aparecen críticas jocosas o irónicas al mayoral pero siempre tratando de evitar o minimizar el castigo que vendría de su parte. En el siguiente ejemplo titulado “El demonio del batey” vemos cómo el mayoral es descrito como el mensajero del infierno. De origen puertorriqueño, el intérprete es otro de los máximos exponentes del canto caribeño Daniel Santos acompañado por la cubana Sonora Matancera. El tema originalmente fue grabado en la década de los años cuarenta, pero se reeditó en 1995 en el sello Berteismann.

¹⁰¹*Negro Muñanga*. Casete comprado en el barrio de Tepito en la Ciudad de México en 1996. No tiene más información que el título.

El demonio esta paseando en el batey
El batey
Y en su lista tiene a tantos como a seis
Como a seis
Tiene a Juan, tiene a Pedro
Clodomiro y Juan José
De los otros de su lista yo no sé
Yo no sé
Yo no sé
Yo no sé, yo no sé, yo no sé
Donde ha ido Juan José
Donde ha ido Juan José
El demonio está buscando en el batey
Pecadores como el negro Juan José
Juan José
Si lo encuentran, si lo encuentran, si lo encuentran
Yo no sé
Yo no sé si puedan convertirlo con su ley
Oh señor sálvame, sálvame
Oh señor sálvame, sálvame
Si bailé, si tomé, si robé y así pequé
Es la última, mi última esta vez

El demonio se encontró con Juan José
Juan José
Y lo quiso incriminar, pero él no fue
El no fue
Porque vino en su rescate,
cuando estaba a su mercé
el señor, el padre nuestro
y nuestra fe

nuestra fe
oh señor sálvame, sálvame
oh señor mírame, mírame

ya dejé la blasfemia y la mentira de la fe
yo soy siervo, yo soy siervo de la fe¹⁰².

Parece que el protagonista de esta canción no es más que un esclavo que recibiría un castigo por su comportamiento, “*si tomé, si robé y así pequé es la*

¹⁰²*El demonio del Batey. La época de oro de Daniel Santos con la Sonora Matancera. Vol. II (1950). Berteismann de México, S.A. de C.V. México 1995. PECD-390*

última, la última esta vez”, y toma el recurso de la religión para poder salir del problema y evitar la pena corporal. Este recurso se adquiere siempre que se tratan de confrontar las imposiciones legales de las autoridades, como sucedió en el siglo XVIII cuando la Santa Inquisición de la Nueva España prohibió el canto de las coplas obscenas del son del chuchumbé; el documento que así lo informaba decía: “Así, el 26 de enero de 1777: (el) Inquisidor: Juan de Amestoy le preguntó Juan Luís Soler, zaragozano, soltero, de 21 años, cocinero en casa de don Joseph de Castro, que vive en la calle de Santa Teresa, si había cantado unas coplas del chuchumbé. Respondió que... hallándose en el ejercicio de la cocina cantó la canción del chuchumbé, hará como quince días, con las coplas siguientes:

*Sabe vuestra merced
Que tengo un deseo
Que me lleves a La Habana,
Encinta del Morro,
Me cantas a la Prusiana.*

*El día 6 de junio
La centinela
Avisaron que venían
Distintas velas.*

*Prevegan la Granada
Los granaderos
Que ya el enemigo
Cerca tenemos.*

*Avanzar habaneros
A la cabaña
¡muera Inglaterra!
¡Que viva España!
Adiós Habana triste
De ti me ausento
Pero con la esperanza
De verte presto*

Avanzar habaneros

*A la cabaña
¡muera la Inglaterra!
¡que viva España!*

Estas coplas del chuchumbé, sin saber otras, las repitió dos veces, y que siendo oído por una india que estaba labrando chocolate, cuyo nombre y apellido ignora, le dijo: *Señor don Juan, no cante vuestra Merced eso que está prohibido por la Santa Inquisición. A que el declarante le respondió: Si es que está prohibido, serán los cantares malos, pero no lo que yo canté*".¹⁰³

Así, cambiando la letra del famoso son del chuchumbé y fingiendo ignorancia respecto a su prohibición, el mulato Juan Luis Soler logró evadir el castigo de la Santa Inquisición.

¹⁰³ Baudot, Georges / Méndez, María Águeda. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*, Siglo XXI, Primera edición, México 1997, p. 39-40

III-3- *Me voy pa' l monte* (El cimarronaje)

*Cuando trajeron al negro del África madre tierra
lo trajeron como esclavo a laborar minas y tierras
y los que no nos callamos nos unimos en palenques
defendimos nuestra raza nos volvimos cimarrones*

Yuri Buenaventura

Si bien la esclavitud europea logró imponer su condición de fuerza a millones de seres humanos, sobre todo a los de origen africano, también es cierto que estos individuos lograron crear una serie de mecanismos de resistencia, los cuales fueron la constante durante los más de trescientos años de la era colonial en América Latina.

Esas formas de resistencia fueron desde las más sutiles hasta las más desgarradoras. Los castigos eran infligidos por un sinnúmero de conductas, el mal desempeño de sus actividades dentro del ingenio y otros lugares de servicio; llevar una vida un tanto ociosa; el aborto voluntario; el infanticidio, el suicidio personal o colectivo; buscar el castigo de muerte al cometer conscientemente una falta grave como el asesinato; el ejercicio del miedo y la brujería; o esconder lo propio detrás de lo dominante como fueron las deidades de origen africano en los santos católicos, etcétera. Es decir, una resistencia pasiva, aunque también la hubo más radical, más activa, como fue la rebelión y la fuga de los ingenios y minas para formar pequeños asentamientos o lugares de refugio llamados “palenques”.

La fuga fue conocida por los conquistadores españoles como “cimarronaje”, ese constante huir de las plantaciones, originó el surgimiento de sociedades

cimarronas en todo el territorio colonizado. Los asentamientos de esclavos negros recibieron diferentes nombres según el lugar en el que se establecían. Además del ya mencionado “palenque” como se le conoció en México y Colombia, en Argentina recibió el apelativo de quilombo, mientras que en Brasil se le llamó mocambos o ladeiras, en Venezuela eran los cumbes y en Cuba mambises.¹⁰⁴

La palabra “cimarrón” proviene del siglo XV y estaba inspirada por los animales salvajes ya domesticados que huían de las aldeas y recobraban su condición anterior de libertad, en especial un puerco llamado cimarrón. Por su parte, el término “palenque” proviene del latín *pallanca* que quiere decir palo o estaca y es aplicado a una valla de madera o estaca construida para la defensa de un puesto o para cerrar y cercar un terreno.¹⁰⁵ En este caso, se utilizó para nombrar la valla de defensa contra el asentamiento rebelde.

Para organizarse en estos palenques, los fugitivos designaban a un jefe o líder que hacía las veces de capitán y al que se le subordinaban todos los integrantes. El personaje electo actuaba como dueño y señor del mismo y era elegido por ser el más valiente, el más astuto y el que mejor conocía la zona. Este líder se encargaba de seleccionar el lugar y la defensa. Una vez que el palenque estaba constituido totalmente, de entre las primeras acciones del jefe elegido era seleccionar a sus principales colaboradores y con ellos formar su cuadrilla para la protección del espacio seleccionado y la planeación de las acciones a desarrollar.

A lo largo de todo el Caribe, los esclavos fugitivos desarrollaron

¹⁰⁴ Polo Gaytán. *Al son de los negros*. Bembé. N° 1. febrero-marzo de 1997, México, p. 19

¹⁰⁵ Francisco Pérez de la Riva. *Sociedades cimarronas*. p. 55.

extraordinarias habilidades para lo que hoy se conocería como una “guerra de guerrillas”; tomaron todas las ventajas proporcionadas por el terreno elegido, atacaban y se retiraban con gran rapidez, emboscando con éxito, en muchas ocasiones, a sus adversarios y peleando sólo en el lugar y el momento que ellos determinaban y formando redes de inteligencia confiables las cuales eran tejidas aun entre los no cimarrones, fuesen esclavos o colonos blancos, y frecuentemente usando cuernos y tambores como medios de comunicación.¹⁰⁶

En un principio, el palenque estaba formado por pequeños grupos de cimarrones. Si tenían cierto éxito al ocultarse y resistir se les sumaban nuevos miembros, como por ejemplo, los liberados en los asaltos a las haciendas o ingenios, o los llegados por cuenta propia. A éstos nuevos miembros, se les apartaba y se les mantenía en vigilancia constante. Además se les sometía a ciertas pruebas que demandaban su lealtad para con el palenque y sus habitantes, pues en muchas ocasiones resultaban ser espías de los hacendados o de las autoridades coloniales. Debían, por fuerza, permanecer por lo menos dos años dentro del lugar.

En caso de querer desertar o desobedecer las normas establecidas eran pasados por las armas, pues su inconformidad ponía en peligro a todo el palenque; las normas eran tan estrictas, que inclusive si el palenque estaba en peligro de ser descubierto mataban a sus propios hijos pequeños, pues con su llanto podían atraer la atención de los rancheadores, como se les llamaba a los cazadores de cimarrones.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Price, Richard. *Sociedades cimarronas*. p. 17

¹⁰⁷ Francisco Pérez de la Riva. *Sociedades cimarronas*. p. 59

Esta radicalidad de los negros cimarrones obedecía a la respuesta dada por las autoridades europeas a los que huían de las plantaciones: la crueldad de los castigos recibidos en caso de ser recapturados rayaba en la locura, por ejemplo, se tienen informes que *“en el Caribe a principios del siglo XVIII, si un esclavo huye hacia el bosque con el fin de evitar el trabajo por algunas semanas, después de que ha sido capturado se le remueve el tendón de Aquiles como respuesta a su primera ofensa; mientras que en caso de una segunda se le amputa la pierna derecha con el fin de detener su huida [...] y también se tienen noticias de castigos similares para el cimarronaje que van desde la castración o ser asados lentamente hasta su muerte”*.¹⁰⁸

Tal crueldad obedecía a que los amos querían mostrar temor a los esclavos dentro de la hacienda, como un escarmiento al delito de robo, concepto conformado por el simple hecho de huir ya que el “amo” consideraba que se le robaban las tierras y las almas: *“El fugitivo desde que se pone fuera del alcance del amo esclavista comete un delito gravemente penalizado por la jurisprudencia colonial, el del hurto de persona, de su propia persona que no le pertenece sino al amo, quien ha pagado por ella”*.¹⁰⁹

El sentido y significado del cimarronaje no fue asimilado igual por todos los esclavos; dependía de las diferentes posiciones sociales en las que se encontraban y también de su propia percepción de la situación, y a su vez estas estimaciones fueron influidas por varios factores como lo podían ser la etnia africana de procedencia; el tiempo de estancia en el “Nuevo Mundo”; las tareas asignadas en el lugar de trabajo; el trato recibido por parte de los capataces o amos; y la proporción numérica entre negros y blancos en los

¹⁰⁸ Price, Richard. *Sociedades cimarronas* p. 13

¹⁰⁹ Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El negro esclavo en la Nueva España*. p. 180.

espacios de trabajo. Tomando en cuenta lo anterior, los estudios sobre el cimarronaje¹¹⁰ han planteado que los esclavos con menor aculturación general estaban entre los más propensos a la huida; casi siempre se escapaban en las primeras horas o días de haber pisado suelo americano. Los que habían nacido en África y llevaban algún tiempo en tierras americanas presentaban cierto conformismo con la esclavitud, por lo tanto no tenían el deseo de huir y cuando raramente lo hacían era temporalmente.

De esa manera podemos deducir que las primeras comunidades cimarronas estuvieron compuestas por africanos literalmente recién desembarcados, esclavos de plantaciones no calificados y nacidos en África y algunos criollos o africanos que no eran todavía deculturizados¹¹¹ dentro de las normas coloniales.

Las crónicas señalan que la primera manifestación de cimarronaje dada en el Nuevo Mundo ocurre cuando la flota del gobernador Francisco de Ovando se dirige a la Isla La Española en 1502 para reforzar la vacilante colonia abandonada por Cristóbal Colón el año anterior. Algunos negros traídos a esta isla huyeron hacia los montes. Entre ellos estaba el primer cimarrón afroamericano, un esclavo anónimo que se ocultó entre los indios en la montaña.¹¹²

Durante los más de tres siglos que se prolongó la colonia, el cimarronaje fue

¹¹⁰Price, Richard. *Sociedades cimarronas*, p. 14

¹¹¹ Compartimos el concepto de deculturación que maneja Manuel Moreno Fragnals quien señala que es “*el proceso consciente mediante el cual, con fines de explotación económica se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales del territorio en que está asentado y/o para utilizarlo como fuerza de trabajo barata no calificada. El proceso de deculturación, es inherente a toda forma de explotación colonial o neocolonial. En el caso de la esclavitud de los africanos en el nuevo mundo la deculturación puede ser vista como un recurso tecnológico aplicado a la optimización del trabajo*”. *África en América*. Siglo XXI. México. 1996, p. 14.

¹¹² Price, Richard. *Sociedades cimarronas*. p. 11.

una constante en toda Latinoamérica y el Caribe. Incluso en muchas ocasiones los cimarrones fueron determinantes para lograr la victoria de los enemigos de España, pues muchos de ellos se unieron a los ejércitos que combatían a sus antiguos amos, como fue el caso de los negros jamaquinos quienes en 1655 se unieron a las tropas inglesas y combatieron contra el ejército español hasta lograr la expulsión de la isla de todo patrimonio ibérico, obteniendo con ello su libertad.¹¹³

La libertad, era una de las principales demandas del movimiento cimarrón. Más tarde aparecerían otras demandas, las cuales se convertirían en verdaderos lemas de combate como bien se puede constatar en el periódico inglés *Morning Chronicle* que publicó el 20 de septiembre de 1819 que “Según noticias de La Habana, se puede afirmar que 320 negros se habían reunido y pedido su libertad y la posición de cierta extensión de terreno y que el gobernador ha consentido en ello” y agrega que el lema de los sublevados era “*Tierra y Libertad*”¹¹⁴. Lema que noventa y dos años después retomaría el campesino mexicano Emiliano Zapata en su lucha contra los hacendados morelenses, agregando la frase “La tierra es de quien la trabaja.”

En muchas ocasiones y a lo largo de toda América Latina, los amos blancos se vieron forzados a pedir, mediante tratados, un armisticio a sus antiguos esclavos. En estas instancias, los hacendados ofrecían a las comunidades cimarronas su libertad, reconocían su integridad territorial y hacían algunas provisiones para satisfacer sus necesidades económicas a cambio de poner fin a las hostilidades de los negros alzados contra las plantaciones. Durante toda la tutela colonial, las poblaciones cimarronas se organizaron gracias a muchos

¹¹³ Price, Richard. *Sociedades cimarronas*. p. 24.

¹¹⁴ Price, Richard. *Sociedades cimarronas*. p.. 48

líderes; entre los más conocidos figuran los nombres de Ganga Zumba (Gran Señor) del palenque de Palmares en Brasil; el Rey Miguel y Andresote en Venezuela; Ñanga o Yanga del palenque de San Lorenzo de los Negros en México; Ventura Sánchez (Coba) en Cuba; Lemba en Santo Domingo; Benkos Bioho o Domingo Bioho (Rey del Arcaburo) del palenque de San Basilio en Colombia; Bayano (Rey Bayano) en Panamá y muchos otros.

Estos dirigentes no fueron los únicos cimarrones que se opusieron a la esclavitud, pero representan a los dirigentes de los miles de pequeños y grandes palenques distribuidos por todo el Caribe y Latinoamérica. Desgraciadamente sus acciones no fueron recopiladas ni por las crónicas ni por los documentos coloniales.

Al respecto, en nuestra antología musical encontramos que la memoria colectiva afrocaribeña no ha olvidado a estos dirigentes. Desde Colombia llegó una canción sobre el famoso dirigente colombiano Benkos Bioho quien fundó el más famoso palenque de Nueva Granada (nombre dado a Colombia durante la Colonia) conocido como San Basilio. Este palenque fundado en 1600, en las cercanías de Cartagena, era comandado por Domingo (nombre castellanizado por las autoridades españolas) Bioho (autonombrado Benkos Bioho “Gran Señor o Rey Bencos”). Sus seguidores lo llamaron Rey del Arabuco y era originario de Guinea. Benkos organizó a los cimarrones desde los pantanos de Matuana, al sur de Cartagena hasta los Montes de María, al norte de la misma ciudad; sus incursiones punitivas desestabilizaron la economía de la región. Ante ello, las autoridades decidieron pactar con él: así el 18 de julio de 1605 se firmó un acuerdo de no agresión entre las autoridades virreinales y las huestes de Benkos.

El acuerdo comprometía a las autoridades españolas a aceptar la condición de libres a los “apalencados”; a darles licencia para entrar y salir de la ciudad amurallada armados con su capitán al frente y a permitirle a Benkos vestir como español¹¹⁵. Por su parte los cimarrones se comprometían a no aceptar en sus palenques, a partir de la fecha del acuerdo, ningún cimarrón más. Tras su muerte ocurrida el 16 de marzo de 1621, su estafeta de líder la retoma Domingo Padilla, un criollo cimarrón que logró ampliar los espacios libertarios de Cartagena.

Para las nuevas generaciones de afrocolombianos, Benkos Bioho representa el mayor referente en la lucha por la libertad; musicalmente se le conoce de la siguiente manera:

*Quiero que sepan la historia del cimarrón
cuánto sufrió cuando a América llegó.
saber por qué se rebelizó.*

*Quiero que sepan la historia del cimarrón
cuánto sufrió cuando a América llegó
saber por qué se rebelizó*

*Corrían los años de 1590 cuando a Cartagena llegó
un negro llamado Benkos Bioho
corrían los años de 1590.*

*Quiero que sepan la historia del cimarrón
cuánto sufrió cuando a América llegó
saber por qué se rebelizó.*

*Corrían los años de 1590 cuando sin familia se vio
el camino del monte escogió
y comenzaron los palenques, comenzó su rebelión*

¹¹⁵ En los tiempos coloniales, en toda América Latina y el Caribe, las autoridades virreinales prohíben a los indígenas y castas (los negros y sus descendientes) vestir como blancos, las clases bajas sólo tenían derecho a las prendas de algodón de hechura local. Prieto Hernández, Ana María. p. 70.

*con palo hacha y machete, el negro también se hartó.
Domingo nombre castellano, lo que nunca él aceptó
y el origen de su raza hasta la muerte defendió*

*Zulúes, bantúes, mandingas y yorubás.
fueron 150 años de maltratos y adversidades
fueron más de 150 años para saber de su libertad.*

*Tengo que hacer lo del cimarrón cuando buscó su liberación
cuando sintió el yugo opresor monte adentro se volvió un león*

*Tengo que hacer lo del cimarrón cuando buscó su liberación
cuando sintió el yugo opresor monte adentro se volvió un león*

*Con palo y machete en mano hasta el monte se metió
y emulado la leyenda digo de nuevo aquí estoy yo
salseros y montuneros aquí mi bomba sonó.
tengo que hacer los del cimarrón.
yo soy la rumba que el otro gozó*

*Tengo que hacer lo del cimarrón
tengo que hacer lo del cimarrón*

*Puntillita que rumbita, puntillita
quisiera sacar fuerzas y volverme Sansón
y ponerme la bandera de la emancipación
Con mi salsa, con mi rumba que bonita*

*Tengo que hacer lo de cimarrón cuando buscó su liberación
cuando sintió el yugo opresor monte adentro se volvió un león¹¹⁶.*

La canción tiene por nombre “El cimarrón” y la interpreta el Grupo Niche,¹¹⁷ el conjunto colombiano de salsa más reconocido. Como anteriormente señalamos, la salsa no es un ritmo en sí mismo, sino una yuxtaposición de muchos de ellos, todos de origen latinoamericano. En esta canción, la introducción viene a ritmo de son cubano; se van agregando otros, como el guaguancó (también de origen cubano), la cumbia (colombiana) y hasta aparece por ahí una bomba puertorriqueña.

¹¹⁶El *cimarrón*. A prueba de fuego. Grupo Niche. Sony.1997. Cali, Colombia.

¹¹⁷ En todo el Caribe hispano, los cantantes y músicos de origen afrocaribeño, no se definen a sí mismos como negros sino como niches.

También nos habla de la llegada de Benkos a Cartagena, quien efectivamente según cédulas reales sobre el desembarco de negros, llegó en 1590 proveniente de Guinea. Además, la canción hace énfasis en el origen étnico del ejército cimarrón que comandaba Benkos: zulúes, bantúes, mandingas y yorubás.

Otro famoso rebelde de origen africano que combatió a las tropas españolas en territorio de la Nueva España fue Gaspar Ñyanga o Yanga (en idioma bantú Ñyanga quiere decir el cazador) quien a principios del siglo XVII comandó un movimiento libertario emancipando a su grupo de negros cimarrones por vez primera en ese territorio. El problema del cimarronaje en la Nueva España, parece ocurrir tempranamente, de acuerdo con un documento del Archivo General de la Ciudad de México el cual señala que durante los primeros diez años de la conquista española de Tenochtitlán, es decir antes de 1531, ya las autoridades empleaban alguaciles para la recaptura de negros fugitivos:

El Ayuntamiento de la ciudad contó con dos alguaciles, el Alguacil del

Tianguis y el Alguacil de campo. El primer cargo existió en el siglo XVI, tenía Vara de Justicia y, al parecer fue el antecesor del Alguacil de vagabundos y amparador de indios, oficio que apareció más tarde; el segundo también tenía Vara de justicia cuando se estableció, pues debía atrapar negros o esclavos huidos y regresarlos a sus dueños; esta atribución la perdió en 1531 y a partir de entonces se ocupó de velar porque no hubiera robos de agua, ni daños a los ganados ni a las huertas.¹¹⁸

En algún lugar de lo que hoy es el estado de Veracruz, se gestó a principios del siglo XVII un movimiento libertario acaudillado por un negro africano comprometido en alcanzar la libertad, los derechos de los esclavos a la tierra, su autogestión de gobierno, a la igualdad ante la ley y su honra como seres

¹¹⁸ *Guía General del Archivo Histórico del Distrito Federal*. México D.F. 2000. p. 37

humanos:

*Este Yanga era un negro de la nación Bron [] del cual se dice que si no lo hubieran capturado habría sido rey en su propia tierra... Fue el primer cimarrón que huyó de su amo y durante 30 años vagó libre por las montañas y se unió a otros que lo eligieron como jefe”.*¹¹⁹

La lucha de Yanga y sus cimarrones¹²⁰ se dio durante un poco menos de 60 años, desde su fuga de la hacienda de La Concepción en 1570 hasta la fundación de la población de San Lorenzo de los negros en 1630.¹²¹ Debido a los constantes ataques que la cuadrilla de los cimarrones asestaba a la tropa virreinal y a la población, así como a la mínima probabilidad de triunfo del ejército español el virrey, Luis de Velasco hijo, entró en pláticas con el grupo de alzados quienes plantearon once condiciones a las autoridades para deponer las armas:

- 1.- Todos los cimarrones de su grupo huidos antes de septiembre de 1608 fuesen liberados
- 2.- Se le diera a su palenque el estatus de pueblo libre
- 3.- Les dieran tierras para siembra
- 4.- Les proporcionarán animales de crianza
- 5.- Tuviese su propio cabildo.
- 6.- Tuvieran un alguacil de vigilancia español.
- 7.- Ningún otro español viviría dentro del pueblo (podían visitarlo el día de mercado)
- 8.- Yanga fuese nombrado gobernador del poblado
- 9.- Sus descendientes lo sucedieran en el cargo.
- 10.- Sólo atendieran lo concerniente a la Iglesia, frailes franciscanos.

¹¹⁹ Davison. M. David. *Sociedades cimarronas*. pag. 90. En cuanto a la nación Bron, probablemente se refiera a la Brong o Abron, un subgrupo de la cultura Akan que vivía en el noroeste de Ashanti en lo que hoy en día es la república de Ghana.

¹²⁰ Se dice que ya viejo Yanga delegó el mando militar en otro negro africano Francisco de la Matosa de nación Angola, dejando para sí solamente la administración civil del palenque.

¹²¹ Desde 1932 esa población fue rebautizada con el nombre de su libertador Yanga. Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El negro esclavo en la Nueva España*. FCE. México. 1999. p..184.

11.- *La corona financiara la ornamentación de la Iglesia.*¹²²

A cambio de estas demandas, los cimarrones prometían que por una cuota la población palenquera ayudaría al virrey y a la corona a la recaptura de otros negros evadidos de las fincas, así como la defensa del territorio cuando fuese atacado por las tropas de los reinos enemigos de España. Después de analizar las demandas el Virrey aceptó firmar el acuerdo en 1609 para fundar la población de San Lorenzo de los Negros. Los descendientes de esos cimarrones comentan el recuerdo que tienen del viejo caudillo:

*La piel morena es oro y brilla
brilla la luna en tu color
oh negra hermosa mueve tu cuerpo
y prende fuego a mi corazón.*

*Engalerados del sol vinieron
África negra pulió su don
sembraron caña, tabaco oscuro
plátano macho y el algodón*

*Trópico caliente, sierra de los Tuxtlas
húmeda y ardiente como mujer
como mujer, como mujer,
como mujer*

*Algunos niegan su continente
su negra ausencia nunca existió
en San Juan Sugar, Lerdo, Cabada,
en Mozamba, se oye su voz*

*Muele que muele el trapiche jira
su magia hizo el son bembón
ojo de tigre, ojo de toro
la caña fue en su mano ron*

*Trópico caliente, sierra de los Tuxtlas
húmeda y caliente como mujer*

¹²² Davison, M. David. *Sociedades Cimarronas*. p. 93.

*como mujer, como mujer
como mujer.*

*Trajo consigo la Santería
la bambá negra y el cuchumbé
y cuando el amo quiso engrillarlo
libre como antes, cimarrón fue*

*En Yanga el grito fue rebeldía
por Coyolillo aún es danzón
Cujla, Matamba y Cabo Verde
despiden fuerte aún su olor*

*Trópico caliente sierra de los Tuxtlas
húmeda y ardiente como mujer
como mujer, como mujer
como mujer¹²³*

El tema se llama “Matamba”, está hecha a ritmo de danzón y la letra hace referencia a la región veracruzana que le da título; se encuentra enclavada en la sierra de Los Tuxtlas (San Andrés, Santiago, Catemaco). También nos habla

de otras poblaciones del estado como San Juan Sugar, Lerdo de Tejada, Cabada, Mozamba, Coyolillo, Cabo Verde y Cujla (Cuajinicuilapa), población, esta última del estado de Guerrero en el pacífico mexicano. Todos estos lugares están habitados hoy en día por una mayoría de población de origen africano. Otra referencia de la canción es que los pobladores originales llegaron engalerados (presos) en la ruta del sol, de oriente a poniente. Fue en África donde adquirieron cualidades como la siembra del algodón, la caña y el plátano macho; llegaron con su magia a cuevas donde el ojo de tigre y el toro fueron sus amuletos de protección y con ellos su práctica religiosa que en América se convirtió en la santería. Junto a esta fe, traían también su música en forma de

¹²³ *Matamba*. Música, letra e interpretación de Armando Chacha. Discos Pentagrama. México D. F. s/f. PCD377, track 9 .

coplas de la bambá y el chuchumbé. Dice que “en esos lugares muchos de esos africanos fueron vendidos como esclavos y cuando el amo quiso engrillarlos, huyeron de las plantaciones y las haciendas, y libre como antes, cimarrón fue”.

Un ejemplo más de la tradición oral de los negros caribeños sobre el cimarronaje lo encontramos ahora en Panamá, donde surgieron varios líderes negros entre los que destacan Luís de Mozambique, Pedro Casanga, Juan Angola, Juan Dioso; pero sin duda los más representativos son Felipillo, Antón Mandinga y Bayano. Éste último al mando de un grupo de 500 esclavos se escapa en 1548 de un barco que había naufragado en la costa de San Blas en el Atlántico panameño. El grupo eligió a Bayano como su líder, quien funda, junto con otros cimarrones, varios palenques por todo Camino Real, Nombre de Dios y Portobelo. Esta es una descripción física de Bayano en los versos de Juan de Miramontes Zuázola:

*Su capitán llamábase Bayano
que fue de quien tomó la tierra el nombre,*

*cuyo valiente pecho y diestra mano
hazañas intentó de inmortal hombres;
pues hizo en Panamá que el castellano,
de su atrevido osar tal vez se asombre;*

*Era de formidable aspecto fiero,
corpulento, feroz, basto, membrudo,
de traza, talle y hábito grosero,
de lenguaje bozal, de ingenio rudo;
pero de esfuerzo y ánimo guerrero,
tan ágil, denodado, pronto, agudo,
que, al claro día ni a la noche oscura,
no estaba en parte de él cosa segura.*

A Bayano se le recuerda, principalmente por ser uno de los primeros dirigentes

cimarrones en pactar, con las autoridades virreinales de Nueva Granada, la libertad de los palenques comandados por él. Ese pacto incluía que el ejército español al mando del capitán Pedro de Ursúa visitara continuamente los enclaves negros para supervisarlos. Es en una fiesta ofrecida por el capitán Ursúa donde Bayano y su ejército se confían y son hechos prisioneros. Tras ser aprehendido, Bayano es enviado primeramente al virreinato del Perú y más tarde es embarcado a España donde no tendría ninguna posibilidad de continuar su lucha pero su ejemplo sirvió para que los panameños tuvieran un símbolo de libertad como lo dice el siguiente tema:

Ale,ale, ale alelelele

*Caminante apura el paso
cuando cruces con tus mulas
por el caminito real
no te olvides que Bayano
junto con Antón Mandinga
por el monte alzaos están*

*El negro le dijo basta al yugo español
y en el monte sólo el grito del rebelde cimarrón*

*Caminante apura el paso
por ese Camino Real
que Antón Mandinga y Bayano
ya no son esclavos más
 cimarrón no se queda
 cimarrón que se va*

*Hoy niche va buscando, hoy su libertad
lucumí reclama, tierra va a temblar*

*Antón Mandinga y Bayano salen a pelear
orgullo del negro de mi Panamá
para acabar el abuso del corral
por la selva se oye el golpe del bata*

*Felipillo grita del cañaveral
ya, ya ya estoy cansado
del palo del mayoral*

*La espada de fuego blade Obatalá
abasiliquique en la oscuridad
guardanos sambique reino de África
la tribu yoruba ya salió a pelar*

*Lucumí comienza el golpe del tambor bata
vuela, vuela mariposa negra y colora
busca la preciosa y bella libertad
Bayano rebelde ya no aguanta más
retumba en la selva sobrenatural
y canta la lluvia y ruge el jaguar.¹²⁴*

El tema es de la autoría del panameño Rubén Blades con el acompañamiento musical del boricua Willy Colón. En la canción además de Bayano, de quien ya dimos referencias, Blades hace mención de Antón Mandinga y Felipillo, otros negros insurrectos. El primero logra, tras fuertes combates en 1582, pactar con las autoridades coloniales la entrega de tierras, semillas y animales de crianza. A cambio él y sus tropas permitirían el libre tráfico de oro, plata y otras mercancías que transitaban de Perú a España y viceversa. La tierra entregada a Antón Mandinga y su grupo, fueron el antecedente fundacional del actual pueblo de Pacora. Asimismo, nos habla del golpe del bata, es un toque especial dado al tambor sagrado llamado Bata. En cuanto a Felipillo, es otro negro cimarrón que en 1549 huye del archipiélago de Las Perlas y establece un palenque en el golfo de San Miguel, en el pacífico panameño.

Más adelante hace mención de Obbatalá, Dios africano encargado de restablecer la paz entre las comunidades africanas y dar alivio al enfermo y

¹²⁴ *El cimarrón*. The Last Fight, Willy Colón y Rubén Blades. Música Latina. JM.616. Nueva York, EUA. 1982.

desvalido, con el sincretismo religioso el Obatalá africano pasa a ser la virgen cristiana de las Mercedes, la cual curiosamente es patrona de los reclusos y de los enfermos. Blades, menciona también a algunas etnias negras que llegaron a Panamá como los yorubas, los mandingas y los lucumíes.

El título de la canción es “El cimarrón”; tiene la introducción a ritmo de un oleloday –género musical cultivado en Puerto Rico y Venezuela, muy cercano al aguinaldo-, posteriormente pasa al son cubano y en el coro introduce la conga cubana para continuar con el tamborito panameño y cerrar nuevamente con el son cubano.

III- 4 *Soy todo* (La religión como refugio cultural)

*Pintor nacido en mi tierra
con el pincel extranjero,
pintor que sigues el rumbo
de tantos pintores viejos
Aunque la virgen sea blanca
píntame angelitos negros
que también se van al cielo
todos los negritos buenos.*

Andrés Eloy Blanco¹²⁵

¹²⁵ El autor del tema es el poeta venezolano Andrés Eloy Blanco, Pedro Infante es el intérprete, la canción fue grabada en 1952 y reeditada en 1995 por la disquera Peerless, en el CD “*Boleros de Oro*” CDM-003.

Otro espacio en donde la negritud caribeña se refugió fue en la religión. Desde ese terreno, el negro africano y sus descendientes lograron mediante un sincretismo religioso preservar parte de su cultura. Arrancados de su contexto social y cultural, necesitaron asirse a todo elemento a su alcance para, de esa manera, no perderse como seres humanos. La negritud se apropió de elementos de culturas diferentes a la suya como la europea en el Caribe insular, más la indígena dentro del macizo continental. También se aferró a aquello que no pudieron arrancarle los conquistadores, sus recuerdos y sus sueños. Los africanos y sus descendientes tomaron prestado de los habitantes originales y de los conquistadores europeos algunos de sus elementos y los amalgamaron con sus recuerdos formando así, sus propias manifestaciones.

De esa manera, adoptan y adaptan los ingredientes culturales de los otros y bajo esas reglas ingresan a lo único que permite el poder: la religión y la música. Estos dos elementos son los únicos a los que el negro africano tuvo acceso abierto y gracias a este proceso pudieron preservar su pasado, su historia y su integridad como ser humano.

Como la religión de los blancos, (la de los vencedores), es concebida como la religión verdadera, es el único credo público permitido; mientras las religiones vencidas son calificadas -desde la óptica del poder- como prácticas profanas, casi siempre, ubicadas en los límites de la brujería, la magia, la superstición, el fetichismo o el animismo, negando con ello, todo el carácter religioso que ellas poseen. Por esto, los africanos y sus descendientes se vieron en la necesidad de recurrir y aceptar la “verdadera religión”, la católica profesada por el sector dominante, para poder subsistir y mantener su propia religión. Este proceso permitió a los agrupamientos y comunidades africanas constituirse como

centros organizadores de la resistencia cultural.

Esa aceptación se dio a partir de un sincretismo muy particular, pues sin negar su propia religión. La negritud retoma públicamente a los santos católicos y transfiere las cualidades de su orisha a la respectiva deidad europea. Mediante esa fusión, la negritud, tanto esclava como libre, logró mantener latente sus propias prácticas religiosas y seguir manteniendo el culto africano a su Orisha.¹²⁶

De esa manera Olodumare, Dios supremo de la cultura lucumí-yoruba¹²⁷ pasa a ser el dios omnipresente dentro de la cultura católica; Obbatalá, Dios de la paz se convierte en la Virgen de las Mercedes; Elegguá, Dios de los caminos y la suerte, se transforma en el Santo Niño de Atocha; Shangó, Dios del trueno, del fuego, de la belleza masculina, de la música y el baile, se convierte en Santa Bárbara; Yemayá, patrona de los mares es ahora la Virgen de Regla; Ochún dueña de la riqueza, y del amor pasa a ser la virgen de la Caridad; Oyá, señora del inframundo, es la virgen de la Candelaria; Oggún, Dios del hierro y de la guerra, es una deidad doble pues es San Pedro y San Pablo; y Ochosi, el protector de los cazadores, es San Norberto patrono de las cárceles.

La cosmogonía religiosa afrocaribeña se divide tres planos, el primero es el

¹²⁶ Los Orishas son parte de las seis categorías de la religión de origen africano que se practica en Cuba, ese orden corresponde gerárquicamente, en primer lugar a: Olodumare como el dios supremo, después se encuentran los Orishas hijos directos de Odumare, luego los Eggún que son los ancestros directos de cada familia, después se encuentran los seres humanos que son las personas vivas o los que están por nacer y son los mensajeros de los Orishas. En esta religión también se incluyen las plantas y los animales pues son fuente de curación y de sacrificio, finalmente se encuentran las otras cosas como son las piedras, las nubes, los ríos y los metales ya que son considerados como seres con voluntad que ayudan a los Orishas a realizar sus designios. Los Orishas, en sí mismos son una fuerza pura, inmaterial e imperceptible a los seres humanos, que sólo se manifiesta cuando toma posesión de uno de ellos. *Los orishas en Cuba*. Natalia Bolívar. Editorial. Ediciones Unión. La Habana, Cuba, 1994. p. 23

¹²⁷ Yoruba es el término que identifica a todas las tribus que hablaban la misma lengua, aunque no estuvieran unidas ni centralizadas políticamente. Durante toda la etapa de la trata, las tribus con un origen lingüístico común fueron las llamadas carabalís- yoruba, porque provenían principalmente de la región del Calabar y fueron las de mayor influencia cultural en Cuba. Natalia Bolívar. p. 20.

referente al ser supremo, el Olodumare, el segundo tiene que ver con todos los seres vivos (la naturaleza y el hombre) y finalmente el de los espíritus, genios y deidades que actúan en la vida cotidiana de los seres humanos, sirviendo de mensajeros entre los hombres y el ser supremo. En este universo cada deidad tiene su culto, sus ofrendas o sacrificios, sus bailes y sus toques de tambor. Durante las ceremonias los iniciados experimentan el trance con el cual sirven de receptáculo a las divinidades para que por su voz se expresen ante los humanos¹²⁸.

Para ejemplificar un poco mejor, presentamos el siguiente cuadro, el cual ubica la jerarquía religiosa de origen africano con respecto al sincretismo religioso católico:

Olodumare	Es el creador y único Dios. De él proviene la energía que sostiene el universo entero, y que se llama Ashé (comparable al Chi o al Tao en religiones orientales). Olodumare nunca puede representarse pictóricamente y no tiene atributos humanos. Sin embargo, otro nombre más humanizado de Olodumare es Olorún, figura masculina cuyo nombre significa "dueño de los cielos"
Los Orishas	Directamente emanados de Olodumare, los y las Orishas son guardianes e intérpretes del destino universal. Algunos fueron humanos en un remoto pasado, y por su vida extraordinaria llegaron a la dignidad espiritual de los Orishas. Son venerados con rituales, música, comidas especiales y oraciones, y se manifiestan a través de sacerdotes y/o sacerdotisas que poseen o habitan temporalmente. Ofrecen ayuda y consejo en todos los campos de la vida
Los Egungún	Son los ancestros o antepasados directos de cada familia, venerados en sus propios altares familiares o comunitarios. Su misión es asegurar la continuación de la sociedad Yoruba y de la justicia social a todos los niveles. Son también, en general, los espíritus de personas fallecidas
Los seres humanos	Esta categoría incluye tanto a las personas que están vivas como a quienes están por nacer. Su poder es fundamental, porque sólo los seres humanos pueden realizar las intenciones y deseos de los Orishas. Sin embargo, son libres de hacer el bien o el mal

¹²⁸ Martínez Montiel, Luz María. *La oralidad como vía de refugio religioso-cultural en el Caribe*. Texto inédito.

Las plantas y los animales	Son mutuamente dependientes de los humanos, quienes a su vez los necesitan para su supervivencia y alimentación. Son fuente de curación, alimento y sacrificio. Plantas, animales y humanos dependen todos de la tierra.
Las otras cosas	Piedras, nubes, ríos y metales se consideran seres con voluntad, poder e intención. Los astros son la residencia de los Orishas, los Eggún y de Olorún.

ORISHAS	QUE REPRESENTAN	EQUIVALENTE CATÓLICO
Elegguá	Es el mensajero entre los seres humanos y los otros Orishas. Tiene numerosos aspectos, y puede hacer bromas pesadas para enseñar lecciones, pero abre nuevas oportunidades y muestra los caminos para llegar a diferentes metas. Los santeros lo consideran el guardián de las casas, y mantienen una imagen suya detrás de la puerta. Sus regalos favoritos son los dulces, el ron, los cigarros y las velas.	San Martín Caballero (porque viaja a caballo), San Antonio de Padua (porque encuentra personas y cosas desaparecidas), San Miguel Arcángel (porque es mensajero de Dios), Santo Niño de Atocha
Obbatalá	Padre/madre de la humanidad, trae paz y armonía. Representa creatividad, claridad, justicia y sabiduría. Su color es el blanco: la nieve, las nubes, la plata, los huesos y el cerebro le pertenecen. A veces se manifiesta con atributos femeninos, pues representa las fuerzas de la tierra, y a veces con atributos masculinos, al representar las fuerzas del cielo. Por eso algunas personas lo consideran andrógino	La Virgen de la Merced (asociada con la misericordia).
Yemayá	Señora del mar y de la luna, espíritu de la maternidad, la fertilidad y la riqueza. Es la figura femenina por excelencia, pues regula los jugos vitales de la vida. Es muy generosa, pero puede ser implacable, como la madre que ofrece amor pero no renuncia a su poder. Conoce el inconsciente colectivo y los secretos del mar. Color: Azul celeste	Nuestra Señora de la Regla (Asociada con la menstruación).
Oyá	Guerrera, señora del viento, del fuego. Representa el poder de las mujeres. Es fuerte, decidida, valiente e independiente, siempre dispuesta a correr riesgos. Es la guardiana de las puertas del cementerio, favorece las transformaciones con el poder de la magia. Es invocada en caso de enfermedades graves o cuando se necesitan cambios radicales.	Nuestra Señora de la Candelaria. Santa Teresa. (Asociadas con el valor y el fuego).
Ochún	Es la señora del amor, la sexualidad, la belleza y la diplomacia, la reina de los ríos y las aguas dulces. Protege la región abdominal y enseña el placer y la felicidad. Es generosa, pero difícil de calmar cuando está furiosa. El pavo real es uno de sus regalos favoritos, por la belleza de sus plumas. Color: amarillo.	Nuestra Señora de la Caridad del Cobre (asociada con la generosidad), Nuestra Señora de la Concepción (maternidad).
Changó	Fue un antiguo rey yoruba, inmortalizado como espíritu de la guerra y el trueno, del fuego y de los tambores. Es uno de los Orishas más conocidos en Cuba. Colores: rojo y blanco.	Santa Bárbara (asociada con los truenos y la artillería).

Ogún	Dueño de los metales, del hierro y de la guerra, es una figura fundamental en las luchas de los esclavos por la libertad en el Caribe. Colores: Rojo y verde.	San Jorge (guerrero).
Babalú Ayé	Espíritu de la enfermedad y las epidemias.	San Lázaro (el leproso).

En la práctica los cultos afroamericanos deben interpretarse como una vía de reemigración, en el trance el negro regresa a su patria africana, entra en ella hablando su propio idioma, su lengua original, la lengua de sus ancestros, con ella invoca a sus deidades y es poseído por ellas. En la ceremonia se da paso a los orishas, se recupera el espacio sagrado y se produce el retorno, todo dentro de un estado de alteración de la conciencia.

Musicalmente los afrodescendientes caribeños manifiestan ese sincretismo de la siguiente manera:

*Desde el África vinieron
y entre nosotros quedaron
todo aquellos guerreros
y a mi cultura pasaron.
Obatalá las Mercedes,
Ochúm es la caridad
Santa Bárbara Shangó
la de Regla Yemayá*

*Vamos a ser ceremonia
Vamos a ser caridad*

*Mi casa esta repleta ya no caben más
y todos se preguntan que dirá Elleguá
él abre los caminos esa es la verdad
vamos a darle coco a ver que les da*

*La gente sale, la gente viene y todos
le piden lo que les conviene*

Voy a pedirle un ruego para mi mamá

*y para mi familia la tranquilidad
que todo el mundo en esta tierra
se porte bien y se acabe la guerra*

*y tú que quieres que te den
y tú que quieres que te den
yo voy a pedir pa' ti
lo mismo que tú pa' mi¹²⁹*

La letra de la primera octeta nos habla de la transferencia de los orishas africanos a los santos católicos. El ritmo es de son cubano, pero a partir de la intervención del coro cambia a ritmo de *rap* lo que le da una fresca rítmica que logra mantener la melodía durante toda la canción. Dado el carácter proscrito endilgado a la religión africana, se obliga a los fieles a practicar sus ritos en locales o casas particulares debidamente consagrados por los iniciados. Después, son trasladados a espacios más permisibles como los cabildos y las cofradías, pero siempre bajo la supervisión de las autoridades.

El cabildo era la agrupación de negros por origen de nación,¹³⁰ ya fuesen libres o esclavos. Fernando Ortiz, citando el diccionario de Esteban T. Pichardo señala que el cabildo era “*Una reunión de negros y negras bozales en casas destinadas al efecto en los días festivos, en que tocan sus atabales o tambores y demás instrumentos nacionales, cantan y bailan en confusión y desorden con un ritmo infernal y eterno, sin intermisión. Reúnen fondos y forman una especie de sociedad de pura diversión y socorro con su caja [con] Capataz,*

¹²⁹ ¿Y qué tú quieres que te den? Adalberto Álvarez y su Son Cuba now. HEMISPHERE. 724349315624.EUA. 1998

¹³⁰ Según Fernando Ortiz se llamaba negro de nación al negro nacido en África, en contraposición al nativo de América al que llamaban criollo. Generalmente se hacía referencia al país de origen, así se decía Antón de Mozambique, de Guinea, del Calabar, etc. En cuanto al negro bozal se refiere al africano recién llegado que aun no ha sido aculturado.

Mayordomo, Rey, Reinas".¹³¹

El espacio del cabildo fue, para los africanos y sus descendientes, el único lugar donde lograron preservar el culto a sus dioses que ahora metamorfoseados en santos católicos brindaban protección a sus integrantes. En el cabildo lograron mantener cierta cohesión de grupo dado que estaba integrado principalmente por miembros de una misma etnia, originando con ello la conservación de su lengua materna. Además, dentro de este espacio religioso se mantenía una conciencia crítica de su situación como lo describe el tema "Congo Real":

*Hay Dios desde que yo nací
en la tierra África,
yo no he pasado tanto trabajo,
como yo estoy pasando aquí,
tierra blanca.*

*Pero que vamo a se
Yo voy a cantar un poquito
pa' divetí mi corazón.*

*Yo soy negro que vení
yo soy negro de nación
yo llega en la dotación
pa' pansar trambajo aquí
Pobre mengron, congo real
Pobre mengron, congo real*

*Neme ma barracon lo sepo
porque ellos son cimarrón
la campana suena booom
la cuatro la mandruga
allaman mengron pa' trambaja
allaman mengron pa' trambaja
Yao, yao, yao.
Yo quiero mori*

¹³¹ Ortiz, Fernando. *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del día de reyes*. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, p.1

*Hay pobre negro
yo soy lucumi
Yao, yao, yao.
Yo quiero mori
Adios mi tierra dajomi
Yao, yao, yao
Yo quiero mori.*¹³²

Fernando Ortiz asevera que “*la finalidad de los cabildos de africanos en Cuba era la organización de [una] clase social sobre la base de una mutualidad benéfica y religiosa.*”¹³³ Los cabildos de negros ejercían entre sus actividades actos humanitarios y piadosos, ofreciendo la manumisión de aquellos asociados que por su moralidad y buen comportamiento consideraban dignos de conseguirla a costa de los fondos de la organización, la cual se nutría de pequeñas limosnas que se recogían cuando sus miembros, y público en general, concurren a los bailes y toque de tambores.

Solían también, hacerse cargo de curar a sus paisanos enfermos y en algunas ocasiones lograban comprar la libertad de algún miembro del cabildo que aún se encontraba en la condición de esclavo.

En un principio, las autoridades virreinales permitían a los cabildos asentarse en lugares fijos. Por ejemplo, en La Habana el cabildo *Arará* se encontraba en la calle de Compostela; el *Apapá* en la de Bernaza; el *Congo Real* en la calle la Florida; el *Mandinga* en la de Habana casi esquina con Merced. Pero, para 1792 el Bando de Buen Gobierno y Policía, en su artículo 39 los echa a las orillas de la ciudad, el citado bando señalaba que:

¹³² Esta canción viene en un casete pirata conseguido en el mercado Tepito en el mes de mayo de 1999, después del título “*Congo real*” no tiene ningún otro dato adicional, no sabemos quien canta, quien toca, ni cuando, ni país de origen. Musicalmente viene en ritmo de son cubano.

¹³³ Ortiz, Fernando. p. 6

Atendiendo que algunos Cabildos se hallan en calles habitadas de vecinos honrados que justamente reclaman la incomodidad que causan con el bronco y desagradable sonido de sus instrumentos, y a que los solares ocupados con ellos merecen ser fabricados de modo que adornen, o completen la población, mando que dentro de un año contando desde el día de hoy, todos los citados Cabildos se pasen a las orillas de la ciudad desde la puerta antigua de la Tenaza, hasta la de la Punta, excepto el frente de la tierra. Para 1842 al mencionado Bando se le agrega la prohibición de celebrar sus reuniones solamente los domingos y los días de guardar.¹³⁴

Los cabildos tenían un carácter netamente religioso, por ello en todas las reuniones y comparsas los negros llevaban fetiches o muñecos con la reproducción de alguno de sus orishas. Esta práctica era de suma importancia dentro de la religiosidad africana. Pero, portar esos maniqués religiosos también fue prohibido por considerarlos perjudiciales para la religión católica. Como respuesta, la negritud adopta un ídolo del santoral cristiano como santo patrón el cual fuese afín al africano. Con este intercambio no sólo gana la transmisión del poder religioso del fetiche africano, sino a la vista de las autoridades se alababa y cantaba a las deidades católicas, pero también y en su lenguaje original, oraban a sus propios dioses como líricamente lo describe el siguiente punto cubano:

*Santa Bárbara bendita
para ti surge mi lira
Santa bárbara bendita
para ti surge mi lira
y con emoción se inspira
ante tú imagen bonita
 Que viva Shangó
 que viva Shangó
 que viva Shangó señores
Con voluntad infinita
arrancó del corazón
pidiéndole que desde el cielo
nos envíes tú consuelo*

¹³⁴ Ortiz, Fernando. p. .8

y tu santa bendición

*Qué viva Shangó
qué viva Shangó*

Kabiosile

buenos días papá

*Que viva Shangó
que viva Shangó
que viva Shangó señores*

virgen venerada y pura

Santa Bárbara bendita

virgen venerada y pura

Santa Bárbara bendita

nuestra oración favorita

llevamos hasta tu altura

Que viva Shangó

Aché

qué viva Shangó

Kabiosile

Que viva Shangó señores

con alegría y ternura

quiero llevar mi trovada

allá en tu mansión sagrada

donde lo bueno ilumina

junto a tu copa divina

y a tu santísima espada

Que viva Shangó

buenos días

que viva Shangó

Aché, papá

En nombre de mi nación

Santa Bárbara te pido

que riegues con tu fluido

tu sagrada bendición

Que viva Shangó

Ago, Aché

Que viva Shango señores

Yo también de corazón

te daré mi murmurío

con orgullo y poderío

haré que tu nombre suba

y en el nombre de mi Cuba

este saludo te envió

Que viva Shangó

Kabiosile

que viva Shangó

*que viva Shangó señores*¹³⁵

Como se puede apreciar, la voz solista ofrece una oración para la virgen católica Santa Bárbara dueña de las tormentas eléctricas, el fuego, protectora de los artilleros y los mineros, pero cuando aparece el coro la plegaria es ofrecida a la deidad africana Shangó que es el patrono del rayo, el fuego, el trueno, la virilidad masculina, la música y el baile.¹³⁶ Dentro del saludo aparecen varios vocablos de origen africano, en idioma bantú: *Kabiosile*, *Aché*, sirve para nombrar de otra manera al santo y pedir su permiso para ejecutar el canto; y el segundo es para desear buena suerte a toda la concurrencia. La canción la interpreta una de las mejores cantantes de punto que ha tenido Cuba, Celina González. El ritmo es de punto; la canción es de origen campesino; se practica en la manigua cubana y los intérpretes casi todos son de ese origen. La música está basada en el ritmo y se hace acompañar sólo de cuerdas. En este caso, Celina y Reutilio, su esposo, le han integrado al conjunto de cuerdas, las tumbadoras de la rumba y los bongoes provenientes del son; con ello, la sonoridad es mayor debido a la riqueza polirrítmica de los instrumentos y la voz.

Con la adoración del santo patrono católico, en muchos de los cabildos se adoptan varios santos a la vez. Entonces, los miembros adoradores de los santos católicos son bautizados como miembros de la cofradía del santo que se adopta. Así aparecieron los de la virgen de Regla, Santo niño de Atocha, San

¹³⁵ *Santa Bárbara*. Celina y Reutilio. 14 Grandes éxitos. D16038. Discos Fuentes. Medellín, Colombia. 1994.

¹³⁶ En todo el cancionero afrocaribeño es característico encontrar la voz solista como emisor, que emite una propuesta y el coro que recibe la información y da una respuesta. Ambos siempre apoyados por la música como elemento principal. Es probable que esta forma de canto provenga de la religiosidad de las comunidades africanas, puesto que el sacerdote (Obbá) lleva la voz cantante y la comunidad religiosa responde a coro.

Miguel, San Lázaro, Santa Bárbara. Nuevamente citamos a Fernando Ortiz:

*“las cofradías eran la reunión de los creyentes y adoradores de un determinado santo o ídolo, y dicho se está que ninguna tribu africana fue monoteísta, ni tuvo un patrono divino nacional, por más que la lógica sencilla de los africanos [...] suplió esa diferencia psicológica, africanizando algún personaje del santoral católico o catolizando algunas de las divinidades selváticas y fetichistas. Así fácilmente se adaptaron, allá en ultramar, a la organización político-religiosa hispalense y después siguieron el camino ya trazado, sin dificultad. En 1858 ya se constituyó en La Habana la cofradía de Nuestra Señora de los Remedios por los negros libres de nación zape en la iglesia de Santo Domingo. Después uno a uno [...] los cabildos fueron a la vez cofradías incorporadas a las parroquias”.*¹³⁷

Si bien es cierto que el sincretismo religioso de origen africano, por cuestiones particulares –como el exterminio de la población original y una mayor rotación del tráfico negrero-, se centró más en el Caribe insular, su ámbito fue más allá de las Antillas, y aparte del culto de la santería, la regla de Ocha, la regla de palo o la práctica del ñañiguismo (principalmente en Cuba, Puerto Rico y República Dominicana), su ejercicio se ha sincretizado también en la parte continental con elementos europeos e indígenas como es el caso de Venezuela donde el culto se ha mantenido bajo el influjo de María Lienza; o en Brasil donde el candomblé, la ubanda y la macumba son ritos de uso cotidiano.

Como ejemplo de lo anterior, citemos un tema de Silvestre Méndez que nos habla de los grupos étnicos llegados a Cuba por los años de 1800, con sus respectivas prácticas religiosas como la regla de palo y los ritmos de la columbia y el son:

¹³⁷ Ortiz, Fernando. p. 8

África
África
Etylo bum
Oooetylo bum
África yambao

Cuenta la congo
Que en el 1800
Salieron del África
Tribu gangá

África
África
Etylo bum
Ooi cuele yambao
Etylo bum

África
Etylo bum
Cuenta la congo
Que llegaron a Cuba
Con el lucumí, con el abakuá
Con el kimbice, con el arará
Con el palo mayimbe
Columbia y son pa' goza
Con el palo mayimbe
Columbia y son pa' goza
África

Etylo bm
Ecueya yambaoooo
Elle, elle yambao elle, elle baila en caman
En África
Ee yecojiun, querenque hua
África
Yocojiun querenquere hua
África
Acarambeyeri cogiobora
África
Acarambeyeri
África
Etimonite siembo kijion
África
Lleleye sombeo kijion
África
Salieron del África tribu gangá¹³⁸.

¹³⁸ *África*. Silvestre Méndez y su orquesta. Discos Peerless. México 1991.

En el caso de México, la practica ritual del sincretismo negro ocurre desde la llegada de los primeros contingentes de africanos al país, quienes amalgamaron su religión con la de los indígenas y pese al estricto control ejercido por el tribunal del Santo Oficio, ese sincretismo logró mantenerse vigente. Al respecto Gonzalo Aguirre Beltrán comenta:

“En un documento sin fecha encontrado entre varios más correspondientes al año de 1629, denuncia que los indios huastecos realizan ceremonias tenidas por supersticiosas, en honor del dios Paya, representado por 'un cantarillo hecho de diversas plumas de colores de cuya boca salen flores de lo mismo'. En aquellas un negro del área cultural guineocongolesa de nombre Lucas Olala, funge como médico-sacerdote de un dios orisha huasteco 'revistiéndose con el traje de los dichos indios usado para el dicho baile'. En la danza la música acompañante proviene de un huehuetl y un teponaztle, instrumentos de percusión mesoamericanos; la música de ritmo vivo basta a Lucas Olala para producir la bajada del espíritu del dios nativo quien monta sobre su cabeza y se desata la crisis. El documento lo describe brevemente así:finge que se eleva mostrándose amortecido, y como tal se deja caer, y está sin sentido por mucho tiempo, echando espumarajos por la boca y luego se levanta con notable furia y dice le vino ya su espíritu, y penetra las paredes y entra y sale por ellas en las casas y en todo viene a parar en que le tengan por divino y poderoso¹³⁹”.

En la actualidad, este sincretismo se manifiesta de diferentes maneras, desde la santería cubana, que a partir de la llegada del nuevo milenio ha tomado cartas de naturalización en México, como la gran aceptación del culto a La Santa Muerte, considerada la patrona espiritual de los grupos marginados del México urbano, el cual contiene diversos elementos de identidad donde se entretejen las raíces prehispánicas con el catolicismo barroco español y trazos de la santería caribeña. El culto a la Santa Muerte es en la actualidad un fenómeno social heterogéneo y ambiguo porque refleja y es expresión de los grupos

¹³⁹ Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El negro esclavo en la Nueva España*. p.106-107.

excluidos (como antaño lo fueron los esclavos) por la sociedad: narcotraficantes, vendedores ambulantes, taxistas, vendedores de mercancías pirata, niños de la calle, prostitutas, homosexuales, es decir actores sociales que viven al margen de la ley, excluidos de los mercados de la economía formal, de la seguridad social, del sistema jurídico y del acceso a la educación.

Otro ejemplo musical lo encontramos ahora en el conjunto de Los Van Van agrupación surgida en Cuba en 1960, que toca y canta el largo tema del título de este capítulo, “Soy todo”:

Sere re re le le le

*Yo soy el poeta de la rumba
soy danzón el eco de mi tambor
soy la misión de mi raíz
la historia de mi solar
soy la vida que se va, ay que se va*

Soy los colores

*Del mazo de collares
para que mi raíz no muera
yo soy ají, yo soy picante
te digo*

Soy los colores

*Del mazo de collares
para que mi raíz no muera
yo soy ají, yo soy picante*

*Soy el paso de Shangó y el vaso de Obbatalá
la risa de Yemayá, la valentía de Ogúm
la ola o el tropo de Elegguá
yo soy, Oba, soy Cire Cire soy añañaberizu
soy la razón del crucigrama
el hombre que le dio la luz a Obeli el cazador de la duda*

*Soy la mano de la verdad
soy arere, soy conciencia, soy Orula
¿dime quién soy yo?*

Soy arere, soy conciencia soy Orula

Repítelo otra vez

Mira eso soy yo *Soy arere, soy conciencia, soy Orula*

Soy arere, soy conciencia, soy Orula
Dale trombón

Soy arere, soy conciencia, soy Orula
Soy arere soy conciencia, soy Orula

Mira ha llegado la hora que analices bien tu ley
tú dices que eres el rey, enséñame la corona
Soy arere, soy conciencia soy Orula

Enséñamela.
Soy arere, soy conciencia, soy Orula

A través de mis canciones siempre digo la verdad
soy el paso de Elegguá por eso tengo fortuna
Soy arere, soy conciencia, soy Orula

Y soy de la timbalaye, el tremendo guaguancó
Orula no se equivoca, el opachoco soy yo
Soy arere, soy conciencia, soy Orula

¡Yo soy!
Soy arere, soy conciencia, soy Orula
soy los tambores batá, soy la clave
soy el quinto y el pregón,
yo soy Van Van, yo soy Cuba
soy arere, soy conciencia, soy Orula

Y tengo un amigo santero y otro que es abakuá
son más hombres y más amigos
que muchos que no son na'
soy arere, soy conciencia, soy Orula
y se hacen en cantidad

soy arere, soy conciencia, soy Orula
y si tú tienes problemas
porque no estás y vete corriendo a ver a Orula
se valiente y cuéntale
cuéntaselo todo a Orula
Dilo

Arere, eeee, orusa negra ampárame
Ampárame, que si mañana yo me muero
en el cielo siempre te seguiré
Eeeee, eeee, Orusa negra, ampárame
Y en el día de tu santo no te prometo
una ceremonia bonita con tanto lujo y cache
eeee, eeee, Orusa negra ampárame
No, no hace falta

*mira, tal vez sólo te prenda dos velas
para todos los cubanos santeros te pediré
Orusa negra ampárame
Porque tú tienes la llave, tu tablero todo lo sabe
Por favor ayúdame, ayúdame dios mío
Ampárame, ampárame*

*Dice
Ampárame, ampárame
Tú dominas en la tierra, tú dominas en el cielo
Ampárame
Orula yo lo que quiero es que me des la licencia
Para cantar como es
Ampárame
Y todo lo que me digas yo te juro que lo haré
Ampárame
Dame tú la bendición mi Orula, arráncame el corazón
Ampárame*

*Te prometo que la esencia del yoruba
Yo siempre la defenderé
ampárame
Ampárame, protégeme, ayúdame
ampárame
Mira me voy arrodillar otra vez
Ay dios
¡cómo!
ampárame
y lete llero, escúchame
Ay dios, ampárame
Y con la mano pa'arriba, que todo el mundo le pida a él
Ay dios ampárame*

*Cómo no
Arrodíllate conmigo, tú tienes fe
Ay dios ampárame
Orula dime que tengo que hacer
Ampárame, ay dios ampárame*

*Como
Ay dios, ampárame
Ay dios, ampárame
Ay dios, ampárame
Que todo el mundo lo diga, repítelo otra vez
Ay dios, ampárame
Vaya que dice ¿cómo?
Ay dios, ampárame
Y ampara a todas las personas que confiamos en usted
Ampara a todos los latinoamericanos
Que estamos llenos de fe*

Ay dios ampárame
Y ampara a los cubanos también
Que merecemos mucho aché
Ay dios, ampárame
Has que mañana por la mañana
Orula llueva café,
Ay dios, ampárame
repito pa' que
Mañana por la mañana empiece a llover el café
Ay dios ampárame

Tú tienes la llave, tu tablero todo lo sabe
Por favor ayúdame
Ay dios ampárame
Eres tú mi única confianza
Tu eres mi esperanza sálvame
Ay dios ampárame

No pida nada para mí
Yo pido que le des a Cuba
La confianza que le es
Ay dios, ampárame
Para quererte no necesito un motivo
Yo tengo fe
Ay dios ampárame

Mira, y creo en ti porque creo en dios
Que eres tú,
Ay dios, ampárame
Tú, tú y sólo tú y nadie más que tú
puedes decirme que es lo tengo que hacer
Ay dios, ampárame
Tú me estás escuchando, tú me estas mirando
Por favor ayúdame
Ay dios, ayúdame
dale a la música cubana
Fuerza que eso es la que es
Ay dios ampárame
Cubano defiende bien tu religión
Que esa es tu razón de ser
Ay dios, ampárame
Mira, y por Ulipoya y Pocheche
Ay dios, ampárame
Ahora voy hacerte una pregunta
Contéstame
Ay dios
Contéstame

	<i>ampárame</i> <i>¿somo, o no somo?</i>
<i>Dime</i>	
	<i>Ay dios, ampárame</i>
<i>Dilo</i>	
	<i>¿somo, o no somo?</i> <i>Ay dios</i>
<i>Contéstame</i>	
	<i>ampárame</i> <i>¿somo, no somo?</i>
<i>Dilo</i>	
<i>Como ves</i>	
	<i>Ay dios, Ampárame</i>
<i>Si</i>	
	<i>¿somo no somo?</i>
<i>Dilo cubano</i>	
	<i>¿Somo, o no somo?¹⁴⁰</i>

Este excelente número de ocho y medio minutos de duración es toda una alegoría a los orishas africanos y un homenaje a los grupos étnicos que llegaron a Cuba y a toda América Latina. A excepción de los números *Congo real*, del que no tenemos los datos suficientes, y *África*, un CD grabado en la Ciudad de México, los demás ejemplos musicales expuestos en este apartado, provienen de la isla cubana y fueron escritos después del triunfo de la revolución. Es decir, tal práctica religiosa, con la llegada de una nueva mirada del poder, donde la instauración del pensamiento socialista en áreas de la cultura tuvo una gran apertura, la religión de origen africano fue permitida fuera de los recintos exclusivos de las casas y sitios semiocultos, a los cuales sólo los iniciados tenían acceso, y se permitió practicarla pública y abiertamente en lugares propios para dicho fin.

Pero, en la mayoría de los países latinoamericanos, ese culto sigue siendo negado, incluso en algunos lugares, como en nuestro país, aún es prohibido por

¹⁴⁰ *Soy todo*. Van Van. Cuba Now. Hemisphere. EUA. 1998.

las altas esferas del poder religioso imperante, para él su práctica es simplemente una manifestación profana o de hechicería. Jamás se toman en cuenta todos los atributos curativo-advinatorios de esas religiones paralelas, al contrario son calificadas desde la óptica del poder religioso católico como simples artificios mágico-religiosos que se nutren de la ignorancia.

Aun hoy, y a pesar de ello, o tal vez por lo mismo, esas religiones afroamericanas representan un discurso irreverente y desafiante, pero también

gozoso, pues no olvidemos que la propuesta religiosa de origen africano es un todo en sí mismo. En ella no se puede separar el culto religioso de la música y la danza (el baile): Es un todo que convoca, evoca y provoca la sensualidad y el erotismo. Es un discurso religioso-musical-dancístico. No olvidemos que esa raíz africana, en muchas ocasiones negada, nos ha heredado a los pueblos latinoamericanos parte de nuestra forma de ser y a más de quinientos años de su llegada y pese a todas las presiones padecidas y soportadas, los afrocaribeños siguen aferrados al mito y al rito religioso de la danza y el canto, al sonido percutido de los tambores, el cual se convierte en una alabanza llena de tradición religiosa, dedicada a los orishas de origen africano, aunque para ello, tengan que seguir utilizando las figuras de los santos católicos.

III-5 LA ABOLICIÓN (El negro en la independencia)

*De la parte de este continente
yo fui brazo fuerte y piedra angular
y aunque con látigo y sudor en la frente
pude conquistar mi libertad.*

Yuri Buenaventura

En toda Latinoamérica y atendiendo más a factores económicos que políticos o jurídicos, la esclavitud fue abolida paulatinamente a partir de 1804. Ocurre cuando los mercaderes calcularon económicamente que resultaba más redituable mantener a personal asalariado que continuar manteniendo un régimen esclavista. Además, con una marcada ambición comercial los hijos de los españoles nacidos en América, -criollos relegados por los españoles peninsulares en las cuestiones comerciales en los territorios de las Indias Occidentales-, deciden tomar el ejemplo de las acciones emprendidas por los independentistas estadounidenses y haitianos y toman como bandera las ideas propuestas por los enciclopedistas europeos: libertad, fraternidad e igualdad, para poder insertarse dentro de las actividades mercantiles de las colonias europeas.

En el plano económico, Adam Smith plantea que “la esclavitud es el sistema económico más costoso del mundo” y propone “se pague un penique al día a trabajadores libres en lugar de los costosos trabajadores esclavizados”.¹⁴¹ De esa manera en toda Europa se inician acciones para, primeramente, suprimir la trata negrera y después abolir la esclavitud en sus colonias. Así, muchos reinos

¹⁴¹ Arciniegas, Germán *Biografía del Caribe*. Porrúa. Colección: Sepan Cuantos. Núm. 4 06. México. 1983. p. 223

Europeos suprimen la trata esclavista por incosteable. Dinamarca lo hace en 1802; Inglaterra en 1808; Suecia en 1813; Holanda y Francia en 1814; España en 1820; y Portugal en 1860.¹⁴² En teoría todo caminaba bien. Los decretos firmados por los monarcas de esos reinos europeos estipulaban que el comercio de la trata esclavista había finalizado y la abolición venía en camino, pero en los territorios americanos los decretos no funcionaban de igual manera. Los hacendados dueños de las plantaciones no pensaban de manera similar a los políticos metropolitanos y se niegan a dejar de percibir las jugosas ganancias proporcionadas por el trabajo de los esclavos.

En ese choque de intereses y en una España ocupada en 1808 por Francia, los criollos de los territorios americanos bajo tutela hispánica, deciden aprovechar las circunstancias y cada región emprende de manera particular su independencia con respecto a España.

Con excepción de Cuba y Puerto Rico —en donde la primera consigue su independencia hasta 1898 y la segunda sólo cambia de verdugo—, todos los demás pueblos logran su independencia a partir de 1810 y hasta 1898. Pero esa libertad no se logró de manera fácil sino que fue necesario pasar por los momentos dramáticos de la lucha armada. En toda la región hoy conocida como Latinoamérica, se desarrollaron luchas sangrientas donde la participación de los afrodescendientes jugó un destacado papel para lograr, primeramente, su propia emancipación y, posteriormente, la independencia de lo que más tarde sería su patria. Escuchemos lo que había en el ambiente y lo

que opinaban estos descendientes de africanos sobre esos momentos:

¹⁴² *África en América*. p. 386

*Yo soy carabali, negro de nación
sin la libertad no puedo vivir
on de le caba con mi corazón
tanto maltrata cuerpo tan guirioooo*

*Umbele con baciocile
siempre tan garrucha
esta con mucho que los ningas (capataces)
siempre ta maltrata
ya ne ve caba labios tanguiriooo*

*Abre cusco quirindinga
bruca manigua
Ae chen che le
bruca manigua*

*Jiramiento sualo sualo bruca manigua
cogienfunda bericucho bruca manigua
ya yo vine con mandengo
bruca manigua*

*Ae chen che le
bruca manigua*

*Poco tiene perendenge
bruca manigua*

*Ae chen che le
bruca manigua¹⁴³*

El tema es de Arsenio Rodríguez, un mulato descendiente de esclavos congoleños nacido en 1911 en la población de Güira de Macurije en la provincia de Matanzas, Cuba. Arsenio compone el tema en la década de los treinta, basado en las narraciones que sobre la esclavitud le contaba su abuelo. El primero en grabarlo en 1937 es Miguelito Valdés, otro mulato de padre cubano y madre yucateca. El ejemplo presentado es interpretado por la

mexicana María Antonieta Peregrino, Toña la Negra quien lo graba en 1950

¹⁴³*Bruca Manigua*, Toña, la Negra, Época de oro de la radio, Instituto de Conservación y Recuperación Musical, S.C. ICREM-005, México 1999

pero cuatro décadas después, es decir en 1997 el conjunto Buenavista Social Club lo vuelve a imprimir en un disco compacto con la voz de Ibrahím Ferrer, producido por Ry Cooder logrando con ello ganar un Grammy el año de 1998.

Quizá, lo relevante del número es que cada uno de los cantantes que lo ha grabado es de diferente nacionalidad, pero eso sí, todos de origen africano. Otra particularidad es la inclusión de palabras de origen congo y cada uno de los intérpretes le agrega o le quita palabras al texto según las necesidades del evento. Estos cantantes descendientes de africanos, parece ser, entienden el significado y el mensaje transmitido en esas palabras.

En cuanto a la lucha independentista muchos de los esclavos sólo siguieron a sus amos, los dueños de las haciendas. Tal es el caso del propio Simón Bolívar quien libera a los esclavos de su finca y se le unen en la lucha. Pero el caso de Bolívar no es el único en América Latina y el Caribe. Anteriormente en la misma Venezuela, el zambo libre (su madre fue una india y por la libertad de vientres obtiene la libertad) José Leonardo Chirino, casado con una esclava de Don José Tellería, dueño de la casa donde vivía y a quien prestaba sus servicios, dirige en mayo de 1795, junto con los negros Cristóbal Acosta, Juan Bernardo Chiquito y José Caridad González, una insurrección de negros esclavos en las haciendas de Curinagua, Macanillas, el Socorro, Varón, La Magdalena y Sábana Redonda, en la región de Coro, departamento de Falcón, proclamando los principios franceses de libertad, igualdad y fraternidad.

A pesar de estar prohibida por las autoridades coloniales venezolanas, el texto fue conocido por Chirino y José Caridad González, mediante un viaje comercial que hizo Chirino a Haití y por la literatura liberal que circulaba

clandestinamente por toda la región, la cual fue consultada por Caridad González, pues era uno de los pocos negros esclavos que sabía leer.

La revuelta fue sofocada y tres meses después, en agosto del mismo año, Chirino es hecho prisionero, enviado a Caracas, y condenado a muerte, el 10 de diciembre de 1796 muere en la horca, es decapitado y su cabeza depositada en una pequeña jaula, la cual es colgada en la entrada principal del ayuntamiento del pueblo. También le cortan las manos para ser colocadas en astas en la entrada del pueblo de Coro, como escarmiento para los esclavos inconformes¹⁴⁴.

El movimiento como tal fue reprimido y controlado, pero sirvió como ejemplo precursor de la lucha para acciones posteriores. En toda la etapa de la lucha independentista, los esclavos lucharon junto a los criollos, en un bando o en otro, pues ambos prometían, en caso de triunfar otorgarles su libertad. Generalmente, fue mayor el contingente de apoyo al grupo independentista, pues los esclavos conocían las actitudes de los amos y éstos, casi siempre apoyaron la lucha realista y, en caso de ganar, los volverían a su condición anterior.

Pero no sólo en Venezuela los esclavos negros fueron los protagonistas, también ocurre en Cuba, en Panamá o Colombia. En el caso de México, varios de los grupos o protagonistas de la historia independentista tienen un origen africano como “El rayo del sur” José María Morelos y Pavón; su lugarteniente, Vicente Guerrero, quien posteriormente sería el primer presidente de origen negro en México. Juan Álvarez y su grupo de pintos¹⁴⁵. También las tropas de Hermenegildo Galeana, Nicolás y Leonardo Bravo

¹⁴⁴ www.ucab.edu.ve/estudiantes/venezuela.

¹⁴⁵ Krauze, Enrique. *Los ancestros de Memín*. Periódico Reforma. México 3 de julio de 2005, p. 14

(padre e hijo), se conformaban mayoritariamente por miembros de ese origen. Sobre la independencia de México encontramos el tema La bamba independentista, un son veracruzano referente a la lucha fraguada entre independentistas y monárquicos a principios del siglo XIX, el cual dice:

*Con Hidalgo y Allende
Con Hidalgo y Allende
Voy salir a coger gachupines
A coger gachupines de 10 de a mil
ay arriba y arriba
ay arriba y arriba
y arriba iré*

*Yo no soy guerrillero
Yo no soy guerrillero
Por ti seré, por ti seré, por ti seré*

*Ay con doña Josefa
Ay con doña Josefa
Voy a bailar este son de la bambá
Este son de la bambá de inspiración
Porque soy insurgente
Porque soy insurgente de corazón
y arriba y arriba
ay arriba y arriba
y arriba iré*

*Contra los españoles
Contra los españoles
Voy a pelear, voy a pelear, voy apelar*

*Abasolo y Camargo
Abasolo y Camargo
Van a decirle al intendente Riaño
Al intendente Riaño
Que se les rinda
ay arriba y arriba
ay arriba y arriba
y arriba fue*

*Pero no se rendía
Pero no se rendía
Les contare, les contare, les contare*

Con una loza encima

*Con una loza encima me arrastrare
Para prender la puerta
Para prender la puerta de Granaditas
ay arriba y arriba
ay arriba y arriba
y arriba iré*

*Con el fuego que traigo
Con el fuego que traigo
Los quemare, los quemare,
Los quemare*

*Si me trata de hereje
Si me trata de hereje la Inquisición
Que se vayan al diablo
Que se vayan al diablo
Con su sermón*

*y arriba y arriba
ay arriba y arriba
y arriba iré*

*Mientras jalo la cola
Mientras jalo la cola de un gachupín
De un gachupín, de u gachupin*

*Bambá bambá, bambá bambá
Bamba, bambá, bambá bambá
Bambá¹⁴⁶*

En toda Latinoamérica existen muchos actores del movimiento independentista de procedencia africana, lamentablemente la historia escrita, la de los vencedores, no logró registrarlos, más sin en cambio, en el imaginario popular regional persisten las leyendas, los cuentos y las canciones que hablan de los participantes negros anónimos:

*Oigan caballeros,
Oigánlo bien
Ya se acabó el cuento
los palitos, las maracas y el bongó*

Ahora marcharemos

¹⁴⁶ *La bambá independentista*. 20 Éxitos de Guillermo Zapata. El caudillo del son. Disco pirata sin datos. Comprado en el metro de la Ciudad de México el 19 de julio del 2008.

*a defender la nación
con el paso de la conga
con el rifle y sin bongó
 Con el paso de la conga
 con el rifle y sin bongó
Oigan caballeros
óiganlo bien
ya se acabó el cuento
los palitos, las maracas y el bongó*

*Ahora marcharemos
a defender la nación
con el paso de la conga
con el rifle y sin bongó
 Con el paso de la conga
 con el rifle y sin bongó¹⁴⁷*

Exceptuando a Puerto Rico, uno a uno, todos los países de la cuenca caribeña lograron su independencia con respecto a España a partir de 1812. Venezuela lo hace ese mismo año, Colombia en 1819, México y Centro América en 1821, República Dominicana en 1844, Cuba en 1902, Panamá la obtiene en 1903, pero no de España sino de Colombia, con la que se encontraba unida.

En el caso de Puerto Rico, su historia es diferente: si bien la esclavitud fue abolida tras la guerra de España contra Los Estados Unidos, ocurrida entre 1898 y 1902, y tras el triunfo de los norteamericanos, amparados por el Tratado de París. Se determina que España cede Puerto Rico a los Estados Unidos como botín de guerra. De esa manera, desde 1508, cuando Colón desembarca en Borinquén, el territorio se convierte en un enclave colonial, primero de España y ahora de los Estados Unidos. De entonces a la fecha su situación jurídica no ha cambiado.

¹⁴⁷ El tema se llama “*La conga militar*”. Quien canta es el boricua Boby Capó, acompañado por el Cuarteto Caney. El número hace referencia a la lucha independentista que libraron Cuba y Puerto Rico contra España en 1898.

Con la independencia de la mayoría de las antiguas colonias españolas, la abolición de la esclavitud y la creación de los Estados- Nación¹⁴⁸, el negro adquiere un nuevo estatus jurídico: deja de ser negro, esclavo o miembro de una casta¹⁴⁹ para pasar a ser ciudadano perteneciente a una nación. Lo que en términos políticos equivale a tener todos los derechos y las obligaciones ofrecidas por la constitución de la nación de pertenencia. Con ese nuevo estatus, al nuevo ciudadano se le plantean una serie de dificultades, que limitan su desarrollo como grupo étnico, pues en opinión de Pablo González Casanova:

*“Con la independencia política y la declaración formal de la igualdad de razas ante la ley, aumentan las dificultades para la organización de las luchas colectivas de las comunidades o corporaciones negras. La inserción de la población negra en la economía de mercado merma su cohesión. El negro ‘libre’ es atomizado. La libertad formal y la igualdad formal revelan, en suma, que enmarcado en la esclavitud, el negro tenía una capacidad de presión social que pierde con la libertad. En la sociedad ‘libre’ no pasa de ser un paria abrumado por el peso de la deculturación y la servidumbre”.*¹⁵⁰

Ahora, ¿cuál es el punto de vista de algunos habitantes caribeños sobre el

¹⁴⁸Según Norberto Bobio, El Estado “es un ordenamiento jurídico que tiene como finalidad general ejercer el poder soberano sobre un determinado territorio y al que están subordinados de manera necesaria los individuos que le pertenecen”; debido a ello, El Estado trata de homogeneizar las diferentes manifestaciones que se plantean en ese territorio llámense políticas, económicas, sociales o culturales, en beneficio propio, marginando con ello las propuestas de los diferentes grupos sociales que comparten el territorio de una nación. Para mayor información al respecto, véase *Etnia, Estado y Nación*, de Enrique Florescano. Tauros. México. 2002.

¹⁴⁹ Durante el primer siglo de la dominación española, en el caso de México, la administración colonial hizo una distinción entre las diferentes poblaciones que integraban Nueva España, basándose en la diferencia de razas: Españoles, indígenas y negros, posteriormente, y con el cruzamiento de estas tres poblaciones se presentó el problema de colocar a los productos mezclados en alguno de los tres casilleros, pero la corona siempre trató de mantener lejos a los que no poseían la sangre española, de esa manera nació la necesidad de verificar una rígida separación de grupos sociales, basada en las diferencias raciales, la cual condujo a la formación de una sociedad dividida en castas. Ver “*La población negra en México*” de Gonzalo Aguirre Beltrán.

¹⁵⁰ González Casanova, Pablo. *Indios y Negros en América Latina*. Latinoamérica, Cuadernos de Cultura Latinoamericana. Núm. 97. UNAM. México 1979, p.11.

asunto de la abolición esclavista? Respecto del tema de la abolición, el boricua Pete “El conde” Rodríguez canta con Estrellas de Fania agrupación radicada en Nueva York y liderada por el dominicano Jonhny Pacheco el siguiente número titulado: La abolición.

*Con una gran esperanza
Hace tiempo que llegó
Entre coros y alabanzas
La abolición, la abolición
 La abolición
 La abolición
Pero todavía el negro camina
Buscando la meta que no se avecina
Levanta bandera y cruza frontera
Su lucha que es fuerte y no tiene suerte*

*Con una gran esperanza
Hace tiempo que llegó
Caballero si que es falsa
La abolición, la abolición*

*Si la abolición llegó
 El negro no la gozó
No la gozó, no la gozó
Su libertad nunca llegó*

*Si la abolición llegó
 El negro no la gozó
Se levanta tempranito
Pa’ ganarse el único pan que consiguió*

*Si la abolición llegó
 El negro no la gozó*

*Hay negro en el cañaveral
Machete que macheteo
 Si la abolición llegó
 El negro no la gozó*

*Y que pasa caballero, la ley de la abolición
Hay, tantas promesas que ofrecieron
Y nada se resolvió
 Si la abolición llegó*

El negro no la gozó

Pobrecito del niche
No la gozó, no la gozó
El negro no la gozó
Oye que ya no baila su guaguancó
El negro no la gozó
Vamos a acabar con la discriminación
El negro no la gozó
Donde quiera que se mete es un empujón
El negro no la gozó
Ya no tienen para mi consideración
El negro no la gozó
Cosa rica, cosa buena mi guaguancó
El negro no la gozó
Bonco, bonco, bonco
El negro no la gozó
Bonco se interrumpió
Oye como toca mi tambó
Tambó, tambó, tambó que se rompió
El negro no la gozó
Vamos a acabar con la discriminación
El negro no la gozó
Hace falta una revolución
No la gozó, no la gozó, no la gozó
El negro no la gozó
Caballero que rico mi guaguancó
El negro no la gozó

El tema viene a ritmo de guaguancó, originario de la isla cubana, variante de la rumba¹⁵¹, el guaguancó tiene como características principales, que es un género eminentementeailable de pareja, en especial de varón-hembra, pues en su forma dancística se asemeja el cortejo de posesión sexual del vacunao (vacunar a la hembra, tratar de penetrar sexualmente en el baile a la hembra), en cuanto a la lírica, es netamente narrativa y tiene semejanza con el corrido mexicano, el vallenato colombiano, la plena puertorriqueña y el merengue dominicano

¹⁵¹ La rumba esta integrada por tres variantes: el guaguancó, que es un baile para parejas con ritmo rápido, el yambú que es un ritmo semilento, especial para personas de edad avanzada y la columbia que es para varones, en un ritmo rápido, pero sólo para un hombre, donde el tumbador mantiene un duelo con el bailador, es decir, mientras el tumbador toca el tambor buscando romper rítmicamente el baile del danzante, este a su vez quiere hacer que el tocador de tambor pierda un tiempo de toque y con ello romper la dinámica del sonido percutado del tambor.

géneros musicales narrativos que cuentan hechos de la vida cotidiana de los habitantes de la región. Estos géneros musicales difunden la información generada en los espacios habituales del Caribe donde la palabra impresa no penetra, en el caso de la *plena* puertorriqueña, el nombre de “plena” es una deformación de la palabra plana que hace referencia a la plana periodística.

La canción nos habla del pensamiento de los caribeños con respecto a la abolición de la esclavitud, pues *si la abolición llegó el negro no la gozó*, y si todos en un principio la esperaban con una gran esperanza, la abolición fue una farsa y en primera persona el cantante negro antillano nos dice que hace falta una revolución, pues la libertad nunca llegó.

Y es que tras la independencia política de España y la abolición de la esclavitud, el negro deja de ser esclavo, para convertirse en ciudadano, hijo de una nación, pero en esta nueva categoría, el negro contrae nuevos y diferentes problemas, si bien es cierto que es un ciudadano políticamente libre, económicamente, vive en una sociedad eminentemente capitalista, y sin una identidad cultural plena o ya culturizada, el negro vuelve a esclavizarse y pauperizarse impidiéndole incorporarse plenamente a la sociedad, y sólo puede ser integrado como simple trabajador; solamente de esa manera puede incorporar las demandas propias a las de otros grupos, es decir, para poder luchar como grupo debe identificarse no como negro, pues el negro no existe como identidad política, sino como trabajador asalariado, pues la mayoría de las veces es su única salida.

Así en los Estados-nación el negro pierde toda presencia de actor activo como negro, cuando mucho forma pequeñas poblaciones, colonias o grupos, pero, en

la mayoría de los casos, por no decir siempre, se encuentran excluidos de los beneficios sociales que otorga el Estado a “todos” sus ciudadanos.

Un ejemplo dramático que podemos retomar para clarificar un poco lo anterior y ver la situación actual de los negros, son los hechos ocurridos recientemente en el sur de los Estados Unidos, donde los daños que causó el huracán Katrina, el lunes 29 de agosto del 2005 en la ciudad de Nueva Orleans nos brindan una visión ejemplar sobre la situación actual de los descendientes de los esclavos que viven en un Estado libre, donde las supuestas barreras de raza han quedado superadas y en su lugar se encuentran las del ciudadano.

Aunque, Nueva Orleans no es el Caribe hispano, sino anglosajón ahora, y anteriormente franco. Eso sí, desde su fundación en 1718, en cuanto a población se refiere, es mayoritariamente de origen afro, peculiaridad que le ha proporcionado un rico mestizaje no sólo racial sino también musical. Es en ese espacio, crisol de razas y culturas donde no sólo se combinaron la belleza de los cuerpos de las mulatas y la rudeza de los hombres del mar; también aparecieron los primeros acordes de lo que más tarde se conocería como *jazz*. En esa tierra fértil emergió el *blues*, el *cajun*, el *zydeco*. Asimismo, en ese profundo sur estadounidense y norte caribeño retumbó el sonido de los *reels* y los *yigs* escoceses que amalgamó con los cantos espirituales de la polifonía africana. Igualmente, ahí arribaron muchos de los exesclavos negros provenientes de la guerra civil norteamericana con sus *shouts* y *hoolers* representantes de un proletariado sin recursos, ahí están las raíces del *fox trot*, el *buggie woogie*, el *swing*, el *rythm and blues*, el *soul*, el *rock and roll* y el *rap*.¹⁵²

¹⁵² Rosa, Raúl de la. *Cuando los Santos salieron marchando II*. La Jornada. 5 de septiembre de 2005, p. 14-A

No vayamos más lejos: los damnificados del huracán, son otra vez, los más pobres, y de entre ellos, los más afectados son en su mayoría los afroamericanos quienes no tuvieron los medios para abandonar sus hogares y poder salvarse. Ellos son símbolo del desequilibrio social y económico existente no sólo en los Estados Unidos, sino también en el Caribe y en toda Latinoamérica. Espacios donde, como vimos anteriormente, han surgido infinidad de propuestas musicales realizadas por los afrodescendientes, y es que el discurso musical ha sido tal vez el único elemento permitido por el poder, en donde los afrodescendientes encuentran un espacio de identidad étnica, al que apelan desde diferente perspectiva, unos lo ven de manera pesimista, como lo describe el siguiente bolero, el cual por momentos cambia a ritmo de danzón:

*Ay Dios
Ay Dios*

*En África, en el Brasil
igual en Cuba como en Haití
igual el sur que en Nueva York
el negro canta su dolor*

*Ay dios
Ay Dios*

*En la Argentina fue su pesar
en México poquito más
en Venezuela se burlan ya
mirando que todo está igual
y para mí ya está peor*

Eeeeeaaa

*En África, en el Brasil
igual en Cuba como en Haití
igual el sur que en Nueva York
el negro canta su dolor*

*Ay Dios
Ay Dios
Cantan los negros su dolor*

*Ya están mirando
Cantan los negros su dolor
Ya están llorando
Cantan los negros su dolor
Aquí como allá
Cantan los negros su dolor
Aquí como allá
Cantan los negros su dolor*¹⁵³

El tema nos habla de cómo son tratados los negros en muchos lugares del mundo. Lo mismo le sucede en Nueva York, o en Brasil, en Haití o Argentina; o en México o Cuba. Con respecto a Cuba, valdría la pena hacer notar que esta canción surge antes de los hechos revolucionarios que llevaron al poder a Fidel Castro en 1959, quien instauró un régimen socialista, el cual, en teoría, terminaba con la sociedad dividida en clases sociales y con perspectivas culturales en recuperación. Pero así como se encuentra el discurso de lamento, de pasividad, de conformismo, también aparece la otra visión, la del enfrentamiento, la demandante, la inconforme, la que plantea no sólo ser espectador, sino actor propositivo:

*Sobre las mallas de mi hamaca voy dejando
todo el cansancio de mi diario trajinar
envuelto en la brisa del mar
un canto negro viene a mí
se invade de emoción profunda
mi santa sangre lucumí
que invade de emoción profunda
mi roja sangre lucumí*

Ale, ale, ale, aleeeeeeeaaa

Sobre las olas y en las rocas milenarias

¹⁵³ *Aquí como allá*. El tema tiene como autor a Arsenio Rodríguez, un mulato cubano que a la edad de 6 años queda ciego por la patada de un caballo en 1948, a la edad de 30 años decide viajar a Nueva York para operarse la ceguera, pero no lo consigue, y a pesar de ser un extraordinario compositor, pianista, tresero y arreglista, sólo recibe humillaciones por ser negro, cubano y además ciego. El número es cantado por su hermana Estela. Se graba en Cuba en 1950 en la marca RCA Victor. Nosotros lo conseguimos en una versión remasterizada en España por Discos Tumbao TCD-318 2007.

*se oye el murmullo de plegarias y dolor
y es de mi carne aquella voz
y de mi raza aquel dolor
cuando ligadas con cadenas
a esta tierra un día llegó*

*Tierra de América la patria
la que con su sudor ganó
la que me pregunto, ¿por qué?
hoy se ve raro mi color
si el algodón que yo sembré
jamás tiznado término
si el oro que al suelo arranqué
más rutilante se tornó
¿por queeeeeeeeé? ¿por queeeeeeeeé?*

*Si es el África lejana cuna de mi raza
los dioses de mis mayores Yemayá y Shangó
y al repicar los tambores mi sangre alborota
fue que mecieron mi cuna al son de un tambor*

*Tambó, tambó que la sangre alborota
tambó, tambó que la sangre alborota*

*Tambó, tambó que la sangre alborota
tambó, tambó que la sangre alborota
Tambó, tambó que la sangre alborota
tambó, tambó que la sangre alborota*

*De la parte de este Continente
yo fui brazo fuerte y piedra angular
y aunque con látigo y sudor en la frente
pude conquistar mi libertad*

*Tambó, tambó que la sangre alborota
tambó, tambó que la sangre alborota*

*Cuando mi gente llegó a tierras de Colón
compró su ciudadanía con mucha sangre y sudor
y hoy sufre discriminación
no creas que estás arriba, que arriba sólo está Dios
y en este mundo bendito para todos alumbra el sol*

*Tambó, tambó que la sangre alborota
tambó, tambó que la sangre alborota*

*Privado de libertad, le impusieron otro idioma
se ensañaron con mi raza y hasta su nombre perdió
y aunque te parezca broma, tú sabes que así sucedió
pero el negro está de frente, actor y testigo yo soy*

*De África pa' Colombia
que la sangre alborota*

*De África pa' Colombia
que la sangre alborota.*

*De África pa' Colombia
que la sangre alborota*

*De África pa' Colombia
que la sangre alborota*

*De África pa' Colombia
que la sangre alborota¹⁵⁴*

Este tema viene de Colombia, lo canta el mulato Yuri Buenaventura, cuyo apellido proviene de su lugar de nacimiento. Rítmicamente inicia con un son cubano, pasa a bolero y después aparecen acordes de vallenato colombiano,

para finalmente cerrar nuevamente con un son cubano, muy acorde con la estructura rítmica que se ha dado en llamar salsa. Con respecto a la salsa sólo diremos que es un movimiento musical gestado en a partir de 1967 en la ciudad de Nueva York por los caribeños, principalmente por los puertorriqueños, es un movimiento reivindicativo y panamericanista, lleno de referencias culturales caribeñas, el cual logró fincar, en ese momento, una propuesta musical en territorio estadounidense.

¹⁵⁴ *Nostalgia Africana*. Yuri Buenaventura. Discos Caracol. LC268. Bogotá, Colombia 1996

CONCLUSIONES

Tras lo expuesto en el presente trabajo podemos ver o, para ser más precisos escuchar, que mediante la lírica y la música, la negritud del Caribe hispano presenta y preserva su memoria histórica y social. Llegado en calidad de esclavos, junto a los conquistadores, lo africano se hizo presente y se asentó en las tierras descubiertas, apropiándose desde su llegada de elementos ajenos a los suyos como el lenguaje, los instrumentos musicales y la religión. Mediante estos recursos los esclavos africanos y sus descendientes elaboran un discurso hegemónico con una fuerte carga contestataria, forjada como un escudo simbólico de resistencia e identidad.

Probablemente, ese discurso pase desapercibido por las élites del poder y por el poder mismo, pero no así para los sectores marginados de las sociedades afrodescendientes del Caribe en general y del hispano en particular, quienes mediante sus propios mecanismos y códigos comunes, como son entre otros, el lenguaje del tambor, la rítmica percutiva, el movimiento corporal y demás prácticas musicales, manifiestan aspectos históricos, sociales y culturales de su propio acontecer, así las canciones y la música se convierten en documentos que expresan sucesos inherentes a su condición y mediante ellas patentizan sus demandas, reclamos y propuestas sociales como grupo étnico.

Mediante el discurso lírico y musical, la negritud del Caribe hispano narra y recrea su historia. A través de las canciones el descendiente africano documenta su epopeya pasada, su arraigada tradición oral permite ahora conocer su punto de vista sobre los acontecimientos donde se vieron involucrados, contra su voluntad, sus antepasados. Sabemos que en si misma,

la música es apolítica, neutra, pero siempre y en cualquier sociedad posee connotaciones ideológicas ligadas estrechamente al espacio físico, al momento y a la coyuntura histórica que se vive, y es en esas coyunturas cuando los pueblos generan sus elementos de unidad y cohesión. En este caso, esa ideología se manifiesta de acuerdo a los diferentes códigos que tanto, músicos, compositores, cantantes y sociedad van creando para entenderse y comunicarse. Es así como la música de cada pueblo puede ser esgrimida como símbolo de unidad, de resistencia e identidad nacional o regional, como es el caso de la música latinoamericana y caribeña.

Ahora bien, la música y las canciones aquí presentadas - mediante fonogramas - han sido elaboradas, cantadas y musicalizadas, en su mayoría, por compositores, músicos e intérpretes de un origen étnico común: La negritud, de esa manera, tenemos que muchos de ellos responden al sobrenombre de negros, mulatos o niches, como es el caso de Toña la Negra (María Antonieta Peregrino), La Negra Grande de Colombia (Leonor González Mina), La Negra Celia (Celia Cruz Alonso) El Negro Ismael (Ismael Rivera) El Negro Arsenio (Arsenio Rodríguez) El Mulato Curet (Catalino Curet Alonso) EL Mulato Miguelito (Miguelito Valdés) Daniel Santos, Benny Moré, Yuri Buenaventura, Joe Arroyo, Jonhy Ventura, Juan Luis Guerra, grupos como Niche, Los Latin Brothers, Los van van, El trío Matamoros, entre otros.

Así, los músicos, compositores e intérpretes de las canciones aquí presentadas obedecen a la tradición gregaria del pueblo africano, pues éstos siempre se encuentran al servicio de la vida comunitaria, la fiesta del pueblo, del barrio o del santo. Mediante las canciones hay una resemantización de los procesos

socio-culturales, de esa manera, el pasado se vuelve a actualizar en el presente. A través de la música grabada el discurso étnico de grupo retorna a ponerse en circulación, y con ello, se rompen barreras del tiempo y del espacio, se da un traslape y ruptura de fronteras. Los límites geográficos y políticos son rebasados por el discurso musical grabado, pues los consumidores al encontrar referentes hegemónicos revaloran sus propios procesos culturales e históricos de grupo.

De esa manera, el canto afrocaribeño puede resumirse en palabras del músico dominicano Juan Luis Guerra de la siguiente manera: [...nuestra música] *“Gusta y pega porque es identificación con las experiencias, es un canto a la realidad. Nosotros hacemos denuncias, a veces más fuertes, otras más sublimadas, pero la gente las tararea, las repite, se las aprende y le llega así, dulcemente a la conciencia y muchas veces nos aprovechamos de la ironía, del doble sentido, de la metáfora, para decir las cosas”*.¹⁵⁵

En todo el Caribe, las prácticas y manifestaciones musicales verbalizan la importancia del lenguaje musical en la expresión de las identidades, de la conciencia colectiva, de la solidaridad y del sentido de pertenencia. Al igual que la literatura y el cine, la música caribeña constituye un medio necesario de expresión para un grupo de personas que comparten realidades y circunstancias similares, tanto históricas como cotidianas. De esa manera, por medio de la música, donde resalta la fuerza de sus tradiciones, esas poblaciones redefinen libremente su identidad.

Bibliografía y Hemerografía

Acosta Leonardo. *Música y descolonización.* Presencia Latinoamericana, S.A. México. 1982.

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *El negro esclavo en la Nueva España.* Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

----- *La población negra en México.* FCE, México, 1984.

Arciniegas, Germán. *Biografía del Caribe.* Porrúa. Colección Sepan Cuántos, Núm. 406. México, 1983.

Barbero, Jesús Martín. *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista.* Ediciones G.Gili, S.A. de C.V., Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, México, s/f.

Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón.* [Documento Electrónico] www.cubaliteraria.com, Instituto Cubano del libro. La Habana, Cuba, 2001.

Baudot, Georges / Méndez, María Águeda. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes.* Siglo XXI, México, 1997.

Baum, William. *La historia con micrófono.* Instituto Mora. México, 1999.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Siglo XXI editores. Decimo sexta edición, México 2006

Bolívar, Natalia. *Los Orishas en Cuba.* Ediciones Unión. La Habana, Cuba. 1994

Burke, Peter. *Formas de Historia Cultural.* Alianza editorial, España, 2000

Cesaire, Aimé. *Cuaderno de un retorno al país natal.* ERA, México, 1969.

Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión.* Ed. Lumen. Barcelona, España.

1986.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas.* Gedisa. Barcelona, España, 1997.

Cool, Elizabeth. Artículo: “*Mucha gente ha llevado al Hip hop al grado del abuso*”. Periódico La Jornada. Del 27 de octubre del 2003.

Chartier, Roger. *El presente del pasado. La escritura de la historia, historia de lo escrito.* Universidad Iberoamericana, México 2000

Dávalos Orozco, Federico. *Cronología de la Industria Fonográfica.* Editorial. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. México 1985.

Davison M. David. *Sociedades Cimarronas.* Richard Price (compilador). Editorial Siglo XXI, Colección Nuestra América. Primera edición en español. México 1981

Dueñas Herrero, Pablo. *Historia Documental del Bolero Mexicano.* Editorial Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.

Díaz Ayala, Cristóbal. *Cuando salí de La Habana 1898-1997. Cien años de música cubana por el mundo.* Editorial Musicalia. Tercera Edición. San Juan de Puerto Rico. 1999.

Delanoy, Luc. *¡Caliente! Una historia del jazz latino.* Editorial FCE. Primera edición en español. México 2001

Florescano, Enrique. *Etnia, Estado y Nación.* Editorial Taurus. México, 2000.

Friedemann, Nina S. *Oralidad.* Revista de la UNESCO para América Latina y el Caribe. 1999.

García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, historia y contrapunto.* Editorial Siglo XXI. México. 20

----- *Revista Anales del Caribe.* Vol. 12. México. 1992.

García Canclini, Néstor. (Compilador) **George Yudice.** *La industria de la música en la integración de América Latina. En Las industrias Culturales en la integración Latinoamericana.* Editorial Grijalbo. México. 1999.

Gaytan Apáez, Leopoldo. *El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano.* Tesis de Licenciatura de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. México 1996.

Al son de los negros. La savia africana en el Caribe. Bembé, Revista de información afroamericana. Núm 01. México, agosto de 1997.

Gaztambide Geigel, Antonio. *La invención del Caribe en el siglo XX.* Revista Mexicana del Caribe. Núm. 1. México. 1996

Gómez García, Zoila y Elí Rodríguez, Victoria. *Música Latinoamericana y Caribeña.* Editorial Pueblo y Educación. La Habana, Cuba 1995.

Gómezjara, Francisco y Dios, Delia Celene de. *Sociología del cine.* Editorial Secretaria de Educación Pública. (SEP) México. 1973

González Casanova, Pablo. *Indios y negros en América Latina.* Revista Latinoamericana. Núm. 97. UNAM. México 1979.

Guía General del Archivo Histórico del Distrito Federal. México. 2000.

Gutiérrez Ávila, Miguel Ángel. *Corrido y violencia en los afroestizos de la Costa chica de Guerrero y Oaxaca.* Editorial Universidad Autónoma de Guerrero (UAG). México. 1988.

Hugh, Thomas. *La trata de esclavos.* Editorial Planeta. Barcelona, España. 1998.

Janheinz, John. *Muntu: Las culturas Neoafricanas.* Editorial FCE. 1963.

Krauze, Enrique. Artículo: *Los ancestros de Memín.* Periódico Reforma. México 3 de julio del 2005.

Lachatañarre, Romulo. *El sistema religioso de los afrocubanos.* Editorial Ciencias Sociales. La Habana, Cuba. 2001.

León, Argeliers. *Del canto y del tiempo.* Editorial Pueblo y Educación. La Habana, Cuba. 1974.

León Portilla, Miguel. *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista.* Editorial Universidad Nacional Autónoma de México. 7ª Edición. México. 1996.

Martín Rojo, Luisa. *El orden social de los discursos.* Revista. Discurso. Otoño 1996-primavera 1997. Ed. Cátedra. Madrid, España. 1996

Martínez Montiel, Luz María. *La cultura africana, la tercera raíz, Simbiosis de cultura.* Editorial FCE. México. 1993

----- *La oralidad como vía de refugio religioso – cultural en el Caribe.* Texto inédito.

Mintz, Sidney W. *Dulzura y poder. El lugar del azúcar en la historia moderna.* Editorial Siglo XXI. Primera edición en español. México 1996.

Moreno Friginals, Manuel. *África en América.* Ed. Siglo XXI. México 1996

-----*El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar.* Editorial Crítica, S.L. Barcelona, España 2001.

Oralidad. Revista de la UNESCO para América Latina y el Caribe. 1999.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* Editorial Consejo Nacional de Cultura. La Habana, Cuba. 1963.

----- *Los tambores, los instrumentos de la música afrocubana.* Editorial Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. La Habana, Cuba. 1952.

----- *Los cabildos afrocubanos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes.* Editorial Ciencias Sociales. La Habana, Cuba. 1992.

----- *Los negros esclavos.* Editorial Ciencias Sociales. La Habana, Cuba. 1996.

Padura Fuentes, Leonardo. *Los rostros de la salsa.* Editorial Planeta, México, 1999

Pérez Ruiz, Maya Lorena. *Los Estudios Culturales en México.* Editorial Fondo de Cultura Económica. (FCE). México. 2003.

Price, Richard. *Sociedades Cimarronas.* Editorial Siglo XXI. Colección Nuestra América. Primera edición en español. México. 1981.

Prieto Hernández, Ana María. *Acerca de la pendenciera e indisciplinada vida de los léperos capitalinos.* Editorial CNCA. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. México 2001.

Quintero Rivera, Ángel. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical.* Editorial Siglo XXI. México 1998.

Reding Blase, Sofía. *El Buen salvaje y el caníbal.* Editorial UNAM. México 1992.

Rioux, Jean-Perre y Jean François Sirinelli. *Para una Historia Cultural.* Editorial Tauros, México, 1998

Rondón, César Miguel. *Salsa. Crónica de la música del Caribe Urbano.* Editorial Arte, Caracas, Venezuela. 1980.

Rosa, Raúl de la. Artículo: *Cuando los santos salieron marchando II.* Periódico La Jornada, 5 de septiembre del 2005

Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General.* Ed. Planeta. Barcelona, España. 1985.

Tannenbaum, Frank. *El negro en las Américas, esclavo y ciudadano.* Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina. 1968.

Valenzuela Arce, José Manuel. *Los Estudios Culturales en México.* Editorial FCE. México 2003.

[Www.ucab.edu.ve/estudiantes/Venezuela](http://www.ucab.edu.ve/estudiantes/Venezuela)

Discografía.

- ***Soy todo / Ay Dios ampárame.*** Juan Formell y los Van Van en el malecón de La Habana. Producciones Abdala UN-CD8022. La Habana, Cuba 2000

- ***África.*** Celia Cruz con la Sonora Matancera. Discos Seeco 1252-AB. México 1967

La bambá independentista. 20 Éxitos de Guillermo Zapata. El caudillo del son. Disco pirata sin información. comprado en el metro de la Ciudad de México. 19 de julio del 2008

- ***Rebelión.*** El baile del siglo con Joe Arroyo. Discos Fuentes. E-20002. Colombia. 1999

- ***Caña Quema.*** Familia Varela Miranda. Discos Nimbus Records. N-I17. USA. 1997.

- ***Décimas Patriotas.*** Chanito Isidró. Casete comprado en el barrio de Tepito de la ciudad de México en octubre de 1995. s/f.

- ***Blanco y negro.*** Deja que te cante. Joe Arroyo. Sony-Music / Columbia. CTEC-52-485626. Bogotá, Colombia. 1997.

- ***Cayo la luna.*** Costa negra. Tania Libertad. Mulata Records. AME-008-2. México 20000.

- ***Matamba.*** Armando Chacha. Discos Pentagrama. México s/f.

- ***Y tú que quieres que te den.*** Adalberto Álvarez y su son. Cuba Now. Blue Note- Hemisphere 724349315624. EUA.

- ***Civilización.*** África en América. Tania Libertad. Discos Columbia CDMN 470888. México 1994.

- ***Nostalgia Africana.*** Yuri Buenaventura. Discos Caracol. LC268- Bogotá, Colombia. 1996.

- ***Adiós África.*** Miguelito Valdés con la Orquesta de Xavier Cugat. Discos Tumbao. CD023. La Habana 1941. España 1992.
- ***Carimbo.*** Titanes de la salsa. Ismael Rivera. Discos Musart. México 2000.
- ***El Ingenio.*** Miguel Matamoros y su Trío. Ansonia Records CD-251. Grabaciones realizadas en Cuba en 1949 y convertidas a digital en Nueva York EUA, en 1991.
- ***Bernabé.*** Celia Cruz. Cuban's Foremos Rhythm Singer with Sonora Matancera. Discos Seeco CELP-432. Nueva York. 1967.
- ***Plantación adentro.*** Metiendo mano. Willy Colón presenta a Rubén Blades. Fania Records, SLP-00500. Nueva York, EUA. 1977.
- ***A la mina.*** Leonor González Mina “La negra grande de Colombia”. Discos Sonolux. 01-01-79-02707. Bogotá, Colombia 2000.
- ***Látigo cruel.*** Casete comprado en 1996 en el barrio de Tepito de la ciudad de México en diciembre de 1993. s/f.
- ***Negro Muñanga.*** Casete comprado en el barrio de Tepito de la ciudad de México. En 1996. s/f.
- ***El demonio del Batey.*** La época de oro de Daniel Santos con la Sonora Matancera. Vol. II (1950). Berteismenn de México, S.A. de C.V. México 1995. PCDC-390
- ***El Cimarrón.*** A prueba de fuego. Grupo Niche. Sony Music. CDDE-485581.Cali, Colombia. 1997.
- ***El Cimarrón.*** The Last Fight, Willy Colon y Rubén Blades. Música Latina. JM-616. Nueva York, EUA. 1982.
- ***Angelitos Negros.*** Boleros de oro. Pedro Infante. Discos Peerless-CDM-003. México 1995.
- ***Congo real.*** Casete comprado en el barrio de Tepito de la ciudad de México en 1999.

-**Santa Bárbara / ¡Que viva Shangó!** Celina y Reutilio. Cuban Invocations. Blue Jackel Entertainment Inc. CD5011-2 Nueva York, EUA 1997.

- **África.** Oriza Afro-Cuban Rhythms. Silvestre Méndez y su orquesta. Discos Seeco/ Peerless PCD-200-0 México. 1991.

- **La conga militar.** Machito y el Cuarteto Caney. Grabaciones de 1939 y 1940 realizadas en Cuba y Reeditadas por Discos Tumbao TCD-005. España 1991.

- **La abolición.** Pete, el conde. Este negro sí es sabroso. Fania Records. SLP-CD 00489. Nueva York, EUA. 1976.

- **Aquí como allá.** Arsenio Rodríguez. Discos Tumbao. TCD-318. España 2007.

- **El son del chuchumbé.** La música prohibida por la Inquisición. NESH-KALA. Discos Sonopres. México 1995

- **La caña y la plantación.** Celia, Ray & Adalberto. Fania / Musical Latina International. JM-623. Nueva York, EUA. 1983.

- **Mi Habana cuando te vuelva a ver.** Miguelito Valdés with Machito & his Orchestra Reunión. Discos Tico TRSLP-1098. Originally Released in 1963 Reeditado en 1999. Nueva York, 1999.

- **Caribe soy.** Leo Marini. 50 años de la Sonora Matancera. Discos Peerlees AP-54. México 1978.

- **Somos el son.** Raphy Leavitt y La Selecta. Veteranos de la Salsa. Discos Fuentes D-16133. Medellín, Colombia 1992.

- **Mi libertad.** Joe Arroyo. Sony Music CDDE-473407. México 1996.

- **El que usted conoce no soy yo.** Rey Cane. Sarara. Sonora Matancera. Discos SEECO. 25528. México 1976.

- **El que canta dice mucho y sufre poco.** Daniel Santos y su Conjunto de Sociedad. Discos Ansonia. SM-3015. Grabado en Nueva York, EUA. 1956.

- ***Yo nací del Africa***. Cumbanchando con Arsenio (Fiesta en Harlem). Discos Proarte SMC-1074. Nueva York, EUA. s/f
- ***Siempre viviré***. **Celia Cruz**. Joe's Producción. Around the World. New York, 2000.
- ***Junto a un cañaverol***. La India de Oriente. Desde el Cobre con amor. Guajiro Records ML5196. México 1981.
- ***Vamonos p'al monte***. Lo mejor de Eddie Palmieri. Tico Records CLP-1317. Nueva York 1974.
- ***Pueblo negro***. Celia, Johnny and Pete. ML (Música Latina) Records. JMVS 90. Nueva York, EUA. 1980.
- **Discos Arhoolie**. San Pablo, Avenue s/n. El Cerrito, California. EUA.
- ***Lamento esclavo***. Jorge Negrete. Joyas del cine mexicano. Discos Cubanacan. CUCD-1708. Medellín, Colombia. 1998.
- ***Nosotros los del Caribe***. De Cuba Los Van Van. Discos EGREM. La Habana, Cuba. 1990.
- ***Esclavo Triste***. Cómo se goza en el Barrio. Arsenio Rodríguez y su Conjunto. Grabado en Nueva York en 1953, Reeditado en España por Tumbao Cuban Classic en 1992. TCD-0022. España.
- ***Bruca Manigua***. Toña la Negra. Época de oro de la radio. Instituto de Conservación y Recuperación Musical, S.C. ICREM-005. México, 1999
- ***Soy Antillana***. La Ceiba. Celia Cruz y La Sonora Ponceña. Vaya Records. JMVS-84. Nueva York, EUA. 1979.
- ***De Cuba a México***. Mi diario musical. Celia Cruz con la Sonora Matancera. Discos SEECO / Peerlees M/S-2322-3 México, 1983.
- ***Pongan Atención señores***. La reina y el bárbaro. (Celeste Mendoza y Benny Moré) Discos EGREM. La Habana, Cuba 1992.