

Introducción

Desde hace más de una década, el Centro Cultural del Banco de la República en Santa Marta, con el apoyo de la Universidad del Magdalena, la Caja de Compensación Familiar del Magdalena (Cajamag), Infotep de Ciénaga (actual Institución Universitaria del Caribe – Unicaribe) y otras instituciones locales, han aunado esfuerzos para organizar el Seminario Conexiones Caribe. El objetivo de este evento ha sido socializar los estudios recientes sobre las conexiones económicas, empresariales, culturales o migratorias entre el Caribe colombiano y la Gran Cuenca del Caribe. Desde 2012, se han realizado once seminarios internacionales, con más de cincuenta invitados internacionales de diez países distintos, caracterizados por una alta formación académica, ejercer como profesores-investigadores de reconocidas universidades y contar con una amplia producción bibliográfica.

A partir del año 2023, la organización de estas actividades ha contado con el apoyo del Banco de Desarrollo de América Latina y el Caribe (CAF). Prueba de esta colaboración fue el décimo seminario, el cual se enfocó en la historia, la economía y las perspectivas del café en la Gran Cuenca del Caribe. Este evento produjo la publicación del libro titulado *Café Caribe: Historia y economía de la caficultura en la Gran Cuenca del Caribe, siglos XVIII-XXI*, editado por los profesores Joaquín Vilorio De la Hoz, Jorge Elías Caro y Etna Bayona Velásquez.

El presente libro contribuye a estrechar los lazos regionales en torno a la música del Caribe desde disciplinas como la etnomusicología, la historia cultural y los estudios locales. En otras palabras, se busca el fortalecimiento de la cultura musical en el Gran Caribe, territorio (y maritorio) integrado por las Antillas Mayores y Menores, Centroamérica, el golfo de México, el norte de Suramérica

(Colombia, Venezuela, Guyana, Surinam y Guayana Francesa) y el nordeste de Brasil.

La publicación se compone de dos partes y quince capítulos escritos por igual número de autores, de los cuales ocho son extranjeros originarios de Cuba, Puerto Rico, Curazao, Martinica, México, Panamá, Venezuela y Brasil. En cuanto a género, se destaca que el libro cuenta con cinco textos elaborados por mujeres.

La primera parte de este libro está integrada por ocho capítulos relacionados con la música del Caribe por fuera de Colombia, dedicados a ritmos como el danzón cubano, el *zouk* de Martinica y Guadalupe, la música afroboricua, el son jarocho mexicano, el tambor panameño y la gaita zuliana. Los restantes dos capítulos están dedicados a la música como identidad en Curazao y el concepto de Caribe extendido en la música brasileña.

La segunda parte de esta publicación está relacionada con la música del Caribe colombiano y la integran siete capítulos: inicialmente, se abordan la cumbia, el vallenato y el porro; luego, se reflexiona en torno a la música del Carnaval de Barranquilla y las experiencias musicales con artistas dedicados a la cumbia y al bullerengue moderno (Bullenrap), para finalizar con un estudio sobre la mujer en la música tradicional del Caribe colombiano.

El capítulo que abre la primera parte del libro se titula «La polémica del danzón: baile y sociedad en La Habana del siglo XIX», escrito por el cubano Félix Julio Alfonso. Este texto enfoca la tradición del danzón, baile nacional cubano, desde una perspectiva de historia cultural y social. Los orígenes de este ritmo como género musical coinciden con el momento de afirmación de la nacionalidad cubana posterior a la Guerra de los Diez Años (1968-1878), la aparición de un amplio tejido asociativo y la abolición de la esclavitud (1880-1886).

En un contexto de cambios dentro de la sociedad cubana, y de la habanera en particular, las élites intelectuales blancas trataron de excluir cualquier componente de origen africano en la cultura criolla, pues lo consideraban un retroceso en su proyecto de progreso evolutivo de la Colonia hacia la nación. Así, el danzón fue un territorio

en disputa entre quienes lo censuraban por contener células rítmicas africanas, sin ocultar su pensamiento racista, y los que lo difundían y consumían como un dispositivo cultural de cubanía, que no era africano ni europeo, sino una fusión transculturada de ambas tradiciones. El danzón, un baile de salón en parejas, lento, cadencioso y sensual, devino en un auténtico suceso de la cultura popular en el último tercio del siglo XIX y constituyó un poderoso argumento del nacionalismo insular en sus luchas simbólicas contra el imaginario cultural hispánico.

El segundo capítulo fue escrito por el profesor martiniqueño Gérald Desért y se llama «El *zouk* de Kassav', paradigma de transformación social: conexiones afroesféricas de la cuenca caribeña y del mundo». En este caso se presentan los orígenes, las características, la trayectoria y el contexto de la música *zouk* y su impacto internacional en el marco francés poscolonial de los territorios de Guadalupe y Martinica, antiguas colonias de Francia en el Caribe.

Con este texto, Desért trata de mostrar cómo el grupo Kassav', fundador del *zouk*, música heredada de las convulsiones de la esclavitud, de la colonialidad del poder francés y del mestizaje cultural, logra operar conexiones transnacionales para ascender como el mejor conjunto francés reconocido a nivel internacional en términos comerciales. Es interesante ver, a la luz de este estudio, cómo el compromiso de los fundadores, desde la escritura de las letras en lengua criolla hasta la estructura de la clave de los tambores de Guadalupe y Martinica, proyecta a esta banda y da sus frutos en términos de recepción, revelando así una reapropiación rítmica en las músicas populares del mundo. Si bien el *zouk* resalta el poder creativo de los pueblos oriundos de Guadalupe y de Martinica, no es menos cierto que el punto débil estriba en la voluntad de reconstrucción de la identidad y la capacidad de superar el no reconocimiento nacional.

En el siguiente capítulo, «Músicas borinkeñas en clave afrocaribeña», la boricua Bárbara Abadía-Rexach explora la música como un proyecto político decolonial en el Caribe y su impacto en la derogación de retóricas vinculadas a múltiples matrices de opresión, como

racismo antinegro, xenofobia, sexismo, entre otras. A la autora le interesa auscultar las conexiones alrededor de la música y su contribución en la transformación social de la Gran Cuenca del Caribe. También plantea la música como un modelo pancaribeño antirracista.

En este acercamiento, la autora utiliza una selección musical del cancionero popular puertorriqueño para repasar momentos históricos importantes acaecidos en el archipiélago de Borikén. Vale la pena destacar que el enfoque en Puerto Rico es un intento consciente por insertar a la isla en las conversaciones sobre el Caribe.

El cuarto capítulo, «El renacimiento del son jarocho en Veracruz», fue escrito por el profesor mexicano Bernardo García Díaz. Este autor nos dice que el son jarocho, género musical que había nacido en las postrimerías de la época colonial y que se había propagado por el Sotavento veracruzano en la segunda mitad del XVIII, entró en un serio periodo de languidecimiento en las décadas de los sesenta y los setenta del siglo XX.

No obstante, en el último cuarto del siglo anterior tuvo lugar un fenómeno de reanimación de la música tradicional y de la fiesta comunitaria del fandango: el movimiento jaranero, una práctica de promoción y gestión del son desarrollada por el Grupo Mono Blanco que abrió el camino hacia la revalorización de la música jarocho. Este proceso se generalizó entre los músicos veteranos y los jóvenes de la nueva generación, y entre los grupos y promotores culturales de Veracruz, quienes contaron con el apoyo de diversas instancias culturales estatales y federales. El gran éxito del movimiento ha logrado que el sonido de las cuerdas de las jaranas y el golpeteo de las tarimas trascienda las fronteras del estado y que se escuche en diversas ciudades de México y del mundo.

En el siguiente capítulo, titulado «Raíces y ritmos: la gaita zuliana, patrimonio cultural del Caribe», la educadora venezolana Dalimar Medina Chaverra sostiene que la proclamación de la gaita como patrimonio nacional de Venezuela constituye un homenaje a la riqueza cultural y musical del país, y un compromiso que preserva y promueve esta expresión artística para las generaciones venideras.

De acuerdo con la autora, la gaita zuliana es un género folclórico típico del estado venezolano del Zulia y se constituye en un ejemplo paradigmático de la diversidad cultural de la región Caribe. En el capítulo, esta docente explora la importancia de dicho ritmo como patrimonio musical del Caribe, analizando su riqueza cultural y detallando su historia, instrumentos, exponentes más relevantes y su significancia social, entre otros aspectos.

Por otra parte, en «La ritmología del tambor panameño en la provincia de Colón», el profesor panameño Ricaurte Villarreal hace una reflexión etnomusicológica con el objetivo de documentar de forma sistemática las diferentes variantes y patrones rítmicos que se derivan de la ejecución de los tambores tradicionales. De igual forma, el autor expone cómo los diversos ritmos y golpes han contribuido significativamente en la construcción una identidad musical regional.

El capítulo aborda los antecedentes históricos de la provincia de Colón, lo cual permite conocer el origen y el contexto sociocultural de dicho territorio. Luego hace una descripción del juego ritual de los congos, expresión de la comunidad que ha sido importante para el surgimiento de manifestaciones musicales donde el tambor es parte fundamental. También se aborda la descripción fisiológica del instrumento y de la musicalidad que se deriva de su ejecución. Al final, el autor hace una reflexión de cómo esa producción cultural ha contribuido en la construcción de un nuevo paisaje sonoro que recrea el legado ancestral de la diáspora africana en América.

El capítulo escrito por la antropóloga holandesa radicada en Curazao, Ieteke «Inchi» Witteveen, se titula «La música: llave para la identidad de Curazao». Esta autora señala que, hasta principios del siglo XX, la música de Curazao reflejaba una sociedad colonial y jerarquizada. Por un lado, la élite blanca, compuesta por protestantes europeos, judíos sefarditas y católicos adinerados, se identificaba con la música clásica y ritmos de baile de origen europeo como el vals, la mazurca, la danza y la polca. Al otro lado de la jerarquía sociorracial estaba la gran mayoría de la población de origen africano, que se expresaba en combinaciones de canto, ritmo y danza muy diferentes

a los europeos. Hasta las últimas décadas del siglo XX, esta música fue menospreciada y reprimida.

Ahora bien, de la rica tradición musical de la población de origen africano se conservan canciones de trabajo, de lamento y de *tambú*. Este último es una de las expresiones culturales más antiguas de Curazao y consiste en una celebración con música, danza y canto, donde el instrumento central es el *tambú* o tambor de parche.

El siguiente capítulo se titula «El Caribe extendido en Brasil: veredas de la etnomusicología dialógica» y fue escrito por Edwin Pitre-Vásquez, profesor panameño radicado en Brasil. En este texto el autor presenta los conceptos de ubuntu y lo colectivo para situarnos como seres musicales que nos conectamos para alcanzar objetivos que se reflejan en diferentes comunidades como la del Caribe y sus maneras de expresión musical y dancística. Según Pitre-Vásquez, el Caribe nos demuestra su diversidad, que puede estar forjada y analizada desde una perspectiva de la etnomusicología dialógica.

Este capítulo final de la primera parte aborda también las conexiones que se han establecido entre cinco regiones brasileñas (norte, noreste, centro-oeste, sureste y sur) y diferentes territorios culturales del Caribe. Para ello, recoge los hallazgos de una investigación fundamentada en material audiovisual, documentos, etnografías sonoras, análisis *in situ* de canciones y composiciones recopiladas, y entrevistas a grupos musicales urbanos y rurales. Esta información será única y contribuirá a comprender cómo Brasil adaptó su preferencia por los géneros latinos.

La segunda parte del libro, dedicada a la música colombiana del Caribe, comienza con un capítulo escrito por el sociólogo e historiador Edgar Rey Sinning y titulado «La cumbia, el alma de la nación colombiana». Allí se discute la hipótesis del origen nativo de la cumbia, aire musical que a través del tiempo fue considerado el alma de la nación. Este análisis se sustenta en una indagación entre los informes de las autoridades virreinales que, al ingresar por el río Magdalena (Cariguano, como le llamaban los chimilas), describieron las danzas y ceremonias rituales que los nativos celebraban en

días especiales. Estos bailes se ejecutaban interpretando instrumentos musicales tradicionales como las gaitas y el tambor aborígen.

De acuerdo con el autor, esas descripciones fueron apreciadas por los viajeros del siglo XIX. Las narraciones consignadas en los «diarios» de esos viajeros europeos o estadounidenses comprueban que los bailes que observaban a orillas del río Magdalena es el mismo que los cronistas describieron en los tiempos de la Conquista y la Colonia de este territorio. Rey Sinning destaca que ya a mediados del siglo XVIII se dio la integración con los instrumentos musicales llegados de África, consolidándose como expresión de esa fusión musical y cultural de la región Caribe neogranadina.

El siguiente capítulo, titulado «Cumbiamba y acordeones en el Caribe colombiano: los inicios de la música vallenata», fue escrito por el economista e historiador Joaquín Viloría De la Hoz. El autor encontró que en las décadas finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el departamento del Magdalena se les llamó cumbiamba a todos los bailes callejeros, los mismos que en Bolívar se denominaron fandango. Las influencias de estas danzas costeñas circulaban a través de los ríos, las ciénagas y los caños, mientras que las influencias externas llegaban a los puertos a través del mar Caribe.

Según Viloría, en las primeras dos décadas del siglo XXI la música vallenata ganó un amplio reconocimiento a nivel nacional y más allá de las fronteras patrias. Por esta razón, en su capítulo analiza el contexto cultural, económico y político que se vivía en el departamento del Magdalena desde la llegada del acordeón y durante su consolidación como el instrumento líder de la cumbiamba, la cumbia y, principalmente, el vallenato. Para efectos de este estudio se ha tomado como delimitación geográfica la región del Magdalena Grande, actuales departamentos del Cesar, La Guajira y Magdalena.

A continuación, en el capítulo «Narrativas vallenatas: arquetipos literarios en la música de acordeón del Caribe colombiano», Carlos Luis Liñán-Pitre sostiene que la música vallenata emerge como un universo literario. Este género musical, arraigado en el Caribe colombiano, fue declarado por la Organización de las Naciones Unidas

para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) patrimonio inmaterial de la humanidad en 2015.

Para Liñán, el vallenato no solo posee una riqueza melódica y rítmica, sino también todo un caudal narrativo. Los juglares del valle del Magdalena, con sus viejos acordeones y sus canciones sencillas, fueron capaces de abordar cuestiones de la literatura sin darse cuenta, a partir de la intuición. Gabriel García Márquez reconoció este valor artístico al afirmar que su famosa novela, *Cien años de soledad*, no era más que un vallenato de trescientas cincuenta páginas. Sin embargo, nos dice el autor, esta expresión folclórica en sí no es un género literario, sino una manifestación cultural que oscila entre varios géneros.

Sigue el capítulo del musicólogo Javier Jiménez García, titulado «Carnaval de Barranquilla, escenario sonoro de tradiciones: cumbias, congos y garabatos». Este autor estudia dicho evento, sus músicas y sus danzas más representativas, que toman como escena una ciudad que ha permitido que la celebración se desarrolle como un componente importante de su identidad y cultura. Una característica que identifica a este carnaval es la riqueza cultural y estética, que se refleja en la diversidad de sus bailes y ritmos distintivos de las tradiciones del Caribe colombiano.

Según el autor, el de Barranquilla es un carnaval que refleja la pluralidad étnica que constituye el árbol genealógico del ser Caribe, con unas manifestaciones artísticas que se muestran como sello distintivo de esa cultura triétnica del mestizaje: lo aborigen, lo europeo y lo africano. Este capítulo, desde una perspectiva etnomusicológica, sitúa como tema central el estudio de las músicas de tres danzas emblemáticas representativas del evento: la *cumbia*, el *congo* y el *garabato*, las cuales son examinadas en su contexto histórico, social y cultural. Asimismo, Jiménez aplica un análisis musical que describe las características de sus músicas, sus sonoridades, su organología y los textos de sus canciones.

El capítulo «Los viajes del porro: raíces, evolución y transmisión en la región del Sinú, Caribe colombiano» fue escrito por el musicólogo

William «Liam» Puche Barraza. El autor argumenta que, en las primeras décadas del siglo XX, el fandango y la cumbiamba funcionaban como dispositivos de sociabilidad y transmisión cultural, articulando redes de significado a través del sonido y la danza. Mientras los conjuntos de gaitas y tambores constituían el núcleo sonoro tradicional, las bandas de viento comenzaron a insertarse en el ámbito festivo-popular. El surgimiento de estos grupos favoreció la consolidación del porro palitiao como una manifestación musical representativa de la región.

El capítulo de Puche se enfoca en el porro palitiao por su arraigo en el Sinú, pero también reconoce la relación entre los dos estilos de este ritmo (palitiao y tapao) dentro de la evolución de la música tradicional en la región. De acuerdo con el autor, a lo largo del siglo XX el porro palitiao trascendió su contexto local para consolidarse como un emblema del Caribe colombiano, expandiéndose a nivel nacional e internacional. Luego, en el siglo XXI, tanto el porro palitiao como el tapao han sido recontextualizados por músicos contemporáneos, quienes han explorado su plasticidad sonora en diálogo con nuevas estéticas. Estos procesos han garantizado su continuidad en la tradición oral y escrita, ampliando sus posibilidades expresivas.

Patricia Iriarte Diazgranados escribió el siguiente capítulo, titulado «Formas de musicar la vida: dos formas y un espacio», en el que propone una reflexión sobre dos experiencias musicales distanciadas entre sí por el tiempo, pero unidas por un mismo devenir histórico, un mismo territorio y un *ethos* cultural en el que se reconocen como miembros de una comunidad. Se trata de las vivencias (o formas de musicar la vida) de la cantadora Sonia Bazanta Vides, más conocida como Totó La Momposina, y del joven Luis Miguel Caraballo, creador de un proyecto musical llamado Bullenrap, en el que se fusionan los bailes cantados y los ritmos urbanos para denunciar la violencia ejercida contra las poblaciones de los Montes de María.

Adicionalmente, la autora hace referencia a la Fundación Nacional Batuta y a los procesos de formación musical que despliega en todo el país, como ejemplo de los esfuerzos que es posible hacer desde estos espacios institucionales. Dese allí se pueden acompañar,

potenciar y fortalecer los procesos individuales y colectivos que se están dando en los territorios. En palabras de Iriarte, son escenarios en donde la población busca musicar la vida para hacerla más vivible, más amable y más empática con los desafíos de este tiempo.

El libro cierra con el capítulo «Presencia de la mujer en la música tradicional del Caribe colombiano», escrito por Alba Pupo García. Dice la autora que, históricamente, el panorama de las músicas tradicionales en el Caribe colombiano ha sido dominado por hombres, de manera que todos los oficios y géneros de la música se han desarrollado como una práctica machista. Sin embargo, este texto destaca cómo las mujeres han irrumpido en esa dinámica, asumiendo un papel protagónico en las últimas décadas hasta la actualidad, en la que han brillado por su talento y por atreverse a romper con el paradigma en cuanto a los roles de género.

La autora reconoce que las cantadoras que han adquirido protagonismo y sonoridades innovadoras han contribuido al posicionamiento y a la nacionalización de las músicas tradicionales autóctonas del Caribe colombiano. Así, hace referencia al posicionamiento femenino en este ámbito cultural: desde las viejas matronas del canto ancestral hasta las nuevas intérpretes de la tradición que la soportan y proyectan a través de las nuevas voces. Por lo tanto, esta investigación etnográfica y documental presenta algunos avances y análisis en torno a los cambios de mentalidad sobre el lugar de la mujer en los ritmos de esta región.

Primera parte

La música de la Gran Cuenca del Caribe (sin Colombia)



La polémica del danzón: baile y sociedad en La Habana del siglo XIX

Félix Julio Alfonso López

«Te invito en esta ocasión
a gozar de los placeres
entre hombres y mujeres
que saben darle al danzón» (Estribillo danzonero, c. 1880).

La Habana colonial fue una ciudad musical por excelencia. Así lo confirman testimonios de diverso origen, desde los científicos Felipe Poey y José Antonio Saco y escritores costumbristas del fuste de Cirilo Villaverde, Luis Victoriano Betancourt y Anselmo Suárez y Romero hasta viajeros como la criolla Condesa de Merlín, la sueca Fredrika Bremer, los españoles José García de Arboleya y Antonio de las Barras y Prado, los estadounidenses Samuel Hazard y John Wurde-man o el colombiano Nicolás Tanco Armero. Una gráfica expresión de este último autor resume la atmósfera danzante de la ciudad:

La pasión dominante, desde luego, es el baile: todo el mundo baila en La Habana sin reparar en edad, clase o condición; desde el niño que apenas puede dar un paso, hasta las viejas, desde el capitán general hasta el último empleado (Pérez de la Riva, 1964, p. 61).

La desmedida afición bailable en el tejido social habanero fue motivo de severas críticas por el discurso civilizatorio criollo, en

una representación letrada que se extiende a lo largo del siglo XIX y llega hasta la polémica del danzón en la década de 1880. En estas advertencias subyace el rechazo de las élites ilustradas a aceptar las manifestaciones de la cultura popular en bailadores de ambos sexos, de orígenes humildes y piel negra o mestiza en muchos casos.

En 1837, el escritor abolicionista de origen neogranadino Félix Tanco Bosmeniel escribió al mecenas literario Domingo del Monte una nota en que discurría sobre la influencia africana en el idioma y los bailes de las «sociedades de ambos sexos que se llaman cultas y finas». En sus palabras, se efectuaba de esta manera una especie de desquite cultural de los negros esclavizados frente al maltrato de que eran víctimas por sus amos blancos:

La misma influencia se advierte en nros. bailes, y en nuestra música. ¿Quién no ve en los movimientos de nuestros mozos y muchachas cuando bailan contradanzas y valsos, una imitación de la mímica de los negros en sus *cabildos*? ¿Quién no sabe que los *bajos de los dansistas del país* son el eco del tambor de los *Tangos*? Todo es africano, y los inocentes y pobres negros, sin pretenderlo, y sin otra fuerza que la que nace de la vida de relación en que están ellos con nosotros, se vengan de nuestro cruel tratamiento inficionándonos con los usos y maneras inocentes, propias de los salvajes de África (Del Monte, 2002, pp. 107-108).

Alrededor de 1850, Joaquín García de la Huerta se mofaba de las academias de baile llamadas «escuelitas», a las que flagelaba pues eran las encargadas de estimular «la innata y creciente afición al baile o a la danza que nos distingue, a nosotros los cubanos». La prevención del escritor satírico se fundaba en la creencia de que el baile, avivado en demasía, provocaba un delirio colectivo «que frecuentemente distrae nuestra imaginación de más de un pensamiento saludable, lo creo nocivo, y como tal exceso, vicioso» (García de la Huerta, 1852, p. 202).

El abogado y poeta Luis Victoriano Betancourt compartía parecidos recelos frente al baile, sobre todo entre las mujeres y los jóvenes, y se burlaba de los nombres prosaicos con que se bautizaban ciertas danzas, que recuerdan los títulos de no pocos danzones de la década de 1880:

Ah! y ¿qué te diré de los nombres sandungueros y picantes con que son bautizados dichos ejercicios? Oye esas notas suaves, pero abrasadoras: esa es una danza, se llama la *Remeneona*. Y quiéres saber quiénes la bailan? La bailan... pero no, no te lo digo, que peor es meneallo. El que tenga ojos para ver, vea; el que tenga oídos para oír, oiga, y después calle. Y esas otras danzas cuyos compases tan marcados y tan melodiosos infiltran la voluptuosidad hasta la médula de los huesos? *La Sabrosa*, *La Revolcona*, *Toma chinito*, *Otra mulata*, y otras mil y otras mil que hacen mover el cuerpo de diversos modos (Betancourt, 1867, p. 87).

El danzón fue creación del músico matancero Miguel Faílde¹, mestizo de padre español y madre criolla libre que concibió dicha expresión como un baile de parejas enlazadas en un proceso evolutivo de las antiguas danzas, que eran bailes de cuadros o figuras emparentados con la contradanza (Orovio, 1992). La aparición de la palabra «danzón» es mucho más antigua, como ha demostrado la investigadora Zoila Lapique, y es posible encontrar referencias de bailes en las décadas de 1840 y 1850 en la ciudad de Matanzas, donde

los jóvenes negros y mulatos comenzaron a interpretar una pieza de cuadros a la que llamaron danzón porque su coreografía estaba basada en una danza, aumentada con nuevos pasos y figuras

1. Miguel Faílde (1852-1921), compositor, cornetista y director de orquesta reconocido como el creador musical del danzón, fue autor de numerosos danzones, danzas, valsos, pasodobles y marchas. Entre sus danzones destacan «La bollera», «Los tirabuzones», «Para La Habana me voy», «El delirio» y otros muchos.