GLOBAL

La revista de la Fundación Global Democracia y Desarrollo. Volumen 20 N.º 104 Octubre-Diciembre 2024 RD$ 250 - US$ 6

104

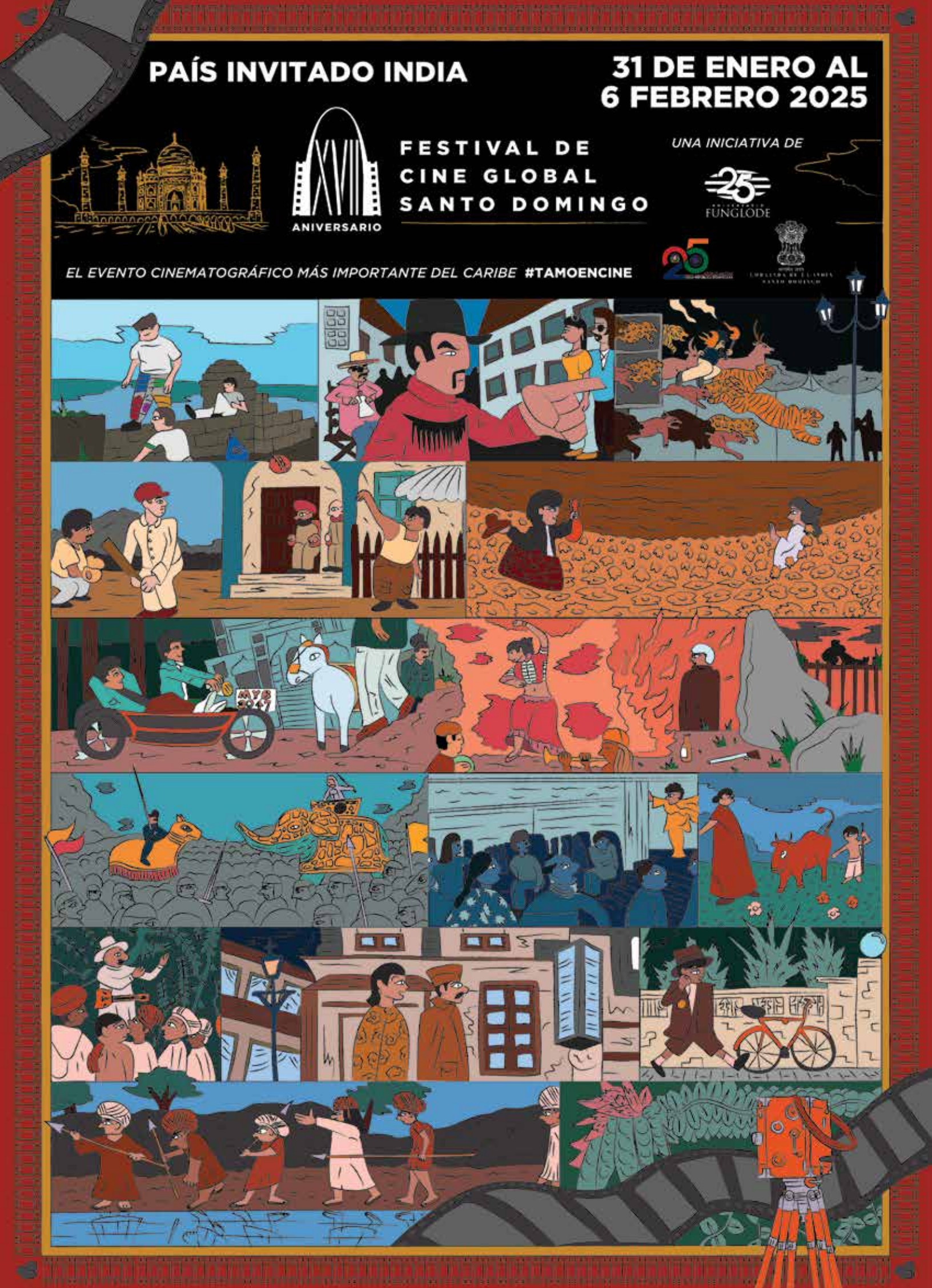
MÚSICA NACIONAL

HISTORIA, VIGENCIA Y DECLIVE

Entrevista

PAUL AUSTERLITZ
A JOSÉ DULUC

República Dominicana - Cuba -
Honduras - Panamá -
Colombia - Argentina


PAÍS INVITADO INDIA
31 DE ENERO AL
6 FEBRERO 2025
XVIII
ANIVERSARIO
FESTIVAL DE
CINE GLOBAL
SANTO DOMINGO
UNA INICIATIVA DE
25
FUNGLODE
EL EVENTO CINEMATOGRÁFICO MÁS IMPORTANTE DEL CARIBE #TAMOENCINE

LETRA DE INICIO

Traducir la música

«Es imposible traducir la poesía. ¿Acaso se puede traducir la música?», decía Voltaire. Tal vez ya hoy sí sea posible traducir la poesía, pero ¿pueden traducirse los sentimientos, las razones, los motivos ocultos, la sensibilidad, la penetración social de la música? ¿Sus composiciones, sus cadencias, sus engarces con las debilidades, los sueños y los avatares humanos?

Un merengue explica y retrata momentos específicos de una realidad histórica y social. El son, la bachata, el xinque, la punta, la plena puertorriqueña, la habanera, el tango, la cumbia, el vallenato, traducen espacios de realidad, instantes de vida, recreando pasiones y delirios, quebrantos, reparos, ternuras, asedios, las emotividades del ánimo, las secuelas de una aflicción, las expresiones de la pasión.

La salsa, el mapalé, la bomba, la música jíbara, los palos, el priprí, el reguetón, ¿acaso no traducen en la envoltura de su ritmo y en la letra jacarandosa y, a veces, invertebrada, la raíz de muchos males sociales, las insignias del deterioro social, las fatigas del crepitar humano?

Seguramente sea imposible traducir todo lo que la música nos anuncia y enseña, pero con toda probabilidad en cada pentagrama se esconde el sentir de una realidad y en cada escritura musical se dibuja la incógnita de una ilusión. El famoso escritor de humor canadiense Stephen Leacock dijo que «los clásicos son solo literatura primitiva. Pertenecen a la misma clase que la maquinaria primitiva o la música primitiva o la medicina primitiva». Global desea dialogar esta vez sobre la música nacional. La de República Dominicana y la de Cuba, principalmente, hurgando además en las de otras naciones como forma presencial y orientadora, para poder discernir sobre los ritmos, bailes o danzas que han identificado nuestro discurrir histórico, en su mayor parte en proceso claro de debilitamiento de la fortaleza que exhibieron en sus años gloriosos, o en definitivo declive.

Un diálogo con nuestros lectores que busca dejar por sentada la consabida certeza de que la música es el alma de los pueblos y, por tanto, una de las mejores pruebas para certificar su pasado y su presente. La música no es sólo divertimento, recreación, filigranas sobre el asfalto o sobre el mosaico, o sobre las ruedas de la vida. Es mucho más. Los textos incluidos en esta Global nos ayudarán, sin duda alguna, a traducir la música y a conocer de ella el comportamiento de sus cuitas, iteraciones, veleidades, suspiros, y, sobre todo, las realidades en que se sustenta su historia y su práctica.

Colaboran en GLOBAL 104:

*Xiomarita Pérez (RD) *Alfonso Quiñones (Cuba-RD) *Rafael Chaljub Mejía (RD) *Máximo Jiménez (RD) *Eugenio Pérez (RD) *Alexis Méndez (RD) *Máximo Vega (RD) *Paul Austerlitz (Estados Unidos) *Antonio Sotolongo (Cuba) *Yarelis Domínguez (Cuba) *Liuba María Hevia (Cuba) *Gloria Torres Lafont (Cuba) *Paul Brito (Colombia) *Hernán Amador Orellana (Honduras) *Arístides Burgos Villarreal (Panamá) * Carlos María Romero Sosa (Argentina)

Las fotografías de la crónica «El Son de Keka» corresponden a la autoría de Henry Arias Abad.

Global agradece las colaboraciones especiales, en funciones de coeditores, de Alfonso Quiñones Machado y Xiomarita Pérez.

GLOBAL

CONTENIDO

FUNGLODE

Presidente-fundador
Leonel Fernández Reyna

Director
José Rafael Lantigua
Diagramación
Elizabeth López Rosario
Mercadeo
Leonessa Méndez

Consejo Editorial
Alejandro Arvelo
David Álvarez Martín
Juan Zafra
Carlos María Romero Sosa
Paul Brito
Bruno Rosario Candelier
León Félix Batista
Manolo Pichardo
Delia Blanco
Laura Faxas
Emilia Pereyra

Global es una publicación de la Fundación Global Democracia y Desarrollo y su Editorial Funglode. Es una revista trimestral de naturaleza multidisciplinaria, que canaliza las reflexiones sociales y culturales, acorde con el pensamiento y la realidad actual, elevando de este modo la calidad del debate.

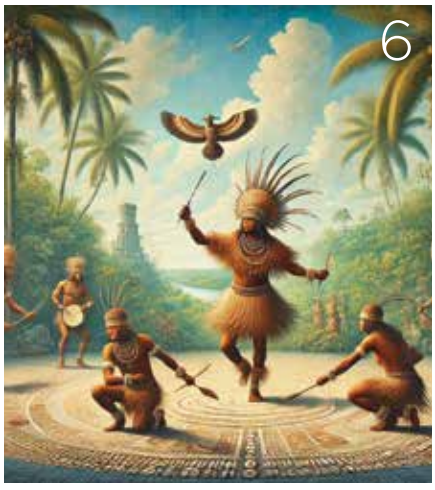
Está prohibida su venta o reproducción total o parcial sin la autorización de sus editores.

Permiso del Ministerio de Interior y Policía número 3213
ISSN 1813-3991
Editorial Funglode
Capitán Eugenio de Marchena 26, La Esperilla, Santo Domingo, República Dominicana
Teléfono: 809-685-9966 ext. 2809
mercadeo@editorialfunglode.org
www.editorialfunglode.com

Edición digital
revistaglobal.org

Impresión
Editora Corripio

Diseño de portada
Elizabeth López Rosario









6 Raíces de la danza y el baile en la República Dominicana
Xiomarita Pérez

30 El merengue típico dominicano
Rafael Chaljub Mejía

20 Radiografía del merengue en la gallera
Alfonso Quiñones

36 Los años dorados del merengue y el arte de sus compositores
Máximo Jiménez













46 Tres tiempos en la salsa: Johnny Pacheco, Cuco Valoy y José Alberto, el Canario
Eugenio Pérez

60 El Son de Keka
Máximo Vega

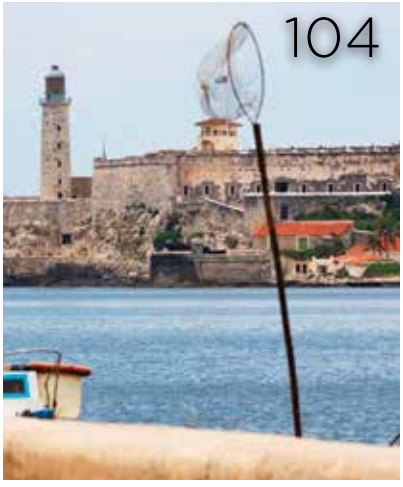
76 «Quítate tú *pa* ponerme yo»
Antonio Gómez Sotolongo

50 Muestra de la presencia del son en la República Dominicana
Alexis Méndez

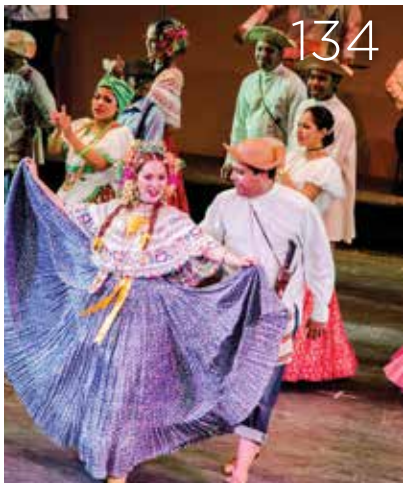
66 Paul Austerlitz entrevista a José Duluc

86 De la guaracha, la rumba y otros demonios
Yarelis Domínguez Benejam

GLOBAL CONTENIDO













104 Habaneras en el tiempo
Liuba María Hevia

118 Los cangrejos del vallenato
Paul Brito

134 Consideraciones en torno al baile y la danza folclórica de Panamá
Arístides Burgos Villarreal

110 Luis *Lilí* Martínez Griñán: el pianismo cubano
Gloria Torres Lafont

126 Honduras: entre el xique y la punta
Hernán Amador Orellana

140 Literatura en el tango y folclore argentinos
Carlos María Romero Sosa





148 El placer de la lectura

158 Noticias Funglode



Xiomarita Pérez

Raíces de la danza y el baile en la República Dominicana

Las danzas y bailes dominicanos reflejan una rica herencia cultural resultante de influencias indígenas, africanas y europeas. Los taínos tenían danzas rituales, pero la colonización española y la llegada de esclavos africanos introdujeron nuevos ritmos y movimientos. A través de los años, han evolucionado, incorporando nuevas influencias y adaptándose a tendencias contemporáneas. Aunque algunas danzas han desaparecido, otras se mantienen vivas, celebrando la diversidad y la historia del país. La autora realiza un recuento pormenorizado de las danzas y bailes de la República Dominicana, resaltando la permanencia de algunos y la vigencia en zonas específicas de otros.



Fotos: Fuente externa, Hoy.com.do

La República Dominicana tiene una rica herencia cultural que se refleja en sus danzas y bailes, los cuales son una fusión de diversas influencias históricas. Desde sus raíces indígenas, pasando por la colonización española y la influencia africana, cada elemento ha contribuido a la creación de un vibrante panorama de expresión artística.

Los taínos, los pueblos indígenas originales, tenían danzas rituales que celebraban la vida y la naturaleza, pero no dejaron remanentes porque fueron exterminados. Con la llegada de los colonizadores españoles en el siglo XV se introdujeron nuevas formas de danza y música que, mezcladas con las tradiciones africanas traídas por los esclavos, dieron lugar a estilos únicos.

El merengue, considerado el baile nacional, tiene sus orígenes en el campo dominicano y refleja la historia de la nación con su ritmo alegre y contagioso. Por otro lado, la bachata, surgida en la región rural en el siglo XX, también condensa el amor y la vida cotidiana a través de letras melancólicas que reflejan sentimientos y emociones. Estos ritmos no solo son entretenimiento, son un medio de identidad y resistencia cultural que celebra la historia y la diversidad de la República Dominicana. Aunque muchos de estos ritmos han desaparecido, otros se mantienen vigentes y otros siguen evolucionando, incorporando nuevas influencias y adaptándose a las tendencias contemporáneas, pero siempre manteniendo sus raíces vibrantes.

Herencia indígena

Forma parte de nuestras raíces históricas, a pesar de la rápida desaparición de los indígenas, ocasionada por el maltrato a que fueron sometidos. Musicalmente, solo existió el areíto, que se ejecutaba en festividades sagradas y recreativas que incorporaban el baile y el canto en colectividad, y en él se narraban las historias legendarias de los héroes ancestrales de la comunidad. Como herencia de esa cultura nos quedan las maracas y el güiro de bangaño.

Según el maestro cubano Fernando Ortiz, en *Danzas y bailes folklóricos dominicanos* de Fradique Lizardo, el areíto era en principio un baile colectivo que asumía diversas formas con algunas características importantes:

«Era un baile canto, guiado por un individuo, que solía ser el jefe en algunas ocasiones, se practicaba en diversas ocasiones y por diferentes motivos, como bodas, nacimientos o festivales, y era además una forma de fortalecer los lazos sociales y culturales entre los miembros de la comunidad. Se acompañaba por un tambor de madera ahuecada y maracas; los cantos eran guiados y el coro respondía en una especie de antífona. Se embriagaban durante el baile con tabacos o con bebidas, siendo en muchas ocasiones, la misma embriaguez, el motivo de finalizar el are*í*to. También podía incluir elementos rituales y espirituales, conectando a los participantes con sus creencias y prácticas ancestrales. Estos are*í*tos también servían como crónicas, ya que en sus letras se iban conservando las memorias de los sucesos, así como de la genealogía de su gente, batallas libradas».

Herencia africana

A partir del siglo XVI, con la llegada de los esclavos africanos, se introdujeron ritmos y movimientos que se entrelazaron con las tradiciones indígena y española. Estas influencias africanas se reflejan en la percusión, el uso del cuerpo y la improvisación que caracterizan a muchos bailes dominicanos. El merengue y la bachata, aunque tienen raíces diversas, incorporan elementos rítmicos y estilísticos de la herencia africana, creando una expresión cultural rica y única.

Herencia europea

Existe más influencia europea en los bailes y en el aspecto coreográfico que en los instrumentos musicales, pues la mayoría son de origen africano. El tres, el cuatro, la guitarra y el acordeón son de origen europeo.

La mayoría de las danzas que se practican en parejas, sueltos de las manos y con sustitución de pareja son de origen africano, a diferencia de los bailes donde las parejas bailan agarradas de las manos y con coreografía circular, que son de origen europeo.

Bailes populares

La bachata, el merengue y el son nacieron y crecieron marginados y poco a poco han sido asimilados y aceptados por la clase social alta, proceso que luego tuvo un significativo aceleramiento.

Bachata (baile)

Aunque el merengue es el baile nacional por excelencia, tuvo presencia en los salones a partir de 1930 y ha sido reconocido Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, la bachata, a pesar de ser más joven, «le ha comido los caramelos» en poco tiempo. El merengue se ha mantenido activo en el gusto del público, principalmente el merengue típico, en la zona que lo vio nacer, en los campos del Cibao y la Línea Noroeste.

La bachata, también Patrimonio Cultural de la Humanidad desde 2019, le ha quitado protagonismo en menos de seis décadas, viajando por todo el mundo y conquistando un público joven y fiel a ese género musical y bailable. En la mayoría de los países de América Latina, sus canciones tienen los mismos elementos que posee nuestra bachata: amor, desamor, traición, tristeza, que se interpreta con el alma.

La música y el baile de la bachata son los que más difusión han tenido, no solo entre los dominicanos que viven dentro y fuera del país, sino también a nivel mundial y en todas las clases sociales. Este género, que en principio fue denominado música de guardia, de patio o de amargue, surgió de manera marginal. En la actualidad, ha despertado inquietudes y creatividad en artistas jóvenes, tiene una diversidad de estilos bailables y las letras van tomando otros giros, matizadas en el amor, lo que ha permitido que el mundo lo haga suyo transformándolo en contenido y baile.

Fue en 1962 cuando se conoció ese bolero, cuando José Manuel Calderón grabó «¿Qué será de mí?» o «Condena», con el Trío Los Juveniles, que se acompañaba con maracas y, según se dice, fue Blas Durán quien sustituyó esas maracas por la güira. La letra de la música de tríos era romántica y de desamor. La instrumentación en la bachata es lo que la hace diferente, cuerdas, güira, bongó, y con el predominio de la cuerda de metal y el bajo eléctrico. En esa época fue una fusión isleña y se formó como nuevo género. La bachata pasó de rural a suburbana y luego a urbana, y dejó de ser música de amargue o de guardia cuando Luis Días, Sonia Silvestre, Víctor Víctor y Juan Luis Guerra pusieron lírica a sus letras, que fueron comercializadas luego nacional e internacionalmente.

> El merengue, considerado el baile nacional, tiene sus orígenes en el campo dominicano y refleja la historia de la nación con su ritmo alegre y contagioso

En nuestro país, la emisora que le dio empuje a la bachata y rompió parámetros en su difusión fue Radio Guarachita, «La emisora del pueblo», a partir del año 1964. Allí también se escuchaban esos ritmos y los intérpretes de países latinos, los cuales aportaron musicalmente; se convirtió esa emisora en la discoteca más grande en contenido musical, folclórico y popular, en la de mayor alcance en la República Dominicana, con amplios seguidores a nivel rural y suburbano. Además, Charlie Charles popularizó la bachata a través de Radio Tricolor, emisora propiedad de Hugo Hernández Llaverías, locutor que se hacía llamar «el Chacho de las Chachas», refiriéndose a las trabajadoras domésticas, que eran quienes escuchaban esa música.

Ya en los años 60 se escuchaban los ecuatorianos Olimpo Cárdenas y Julio Jaramillo, con «Temeridad» y «De cigarro en cigarro», respectivamente. Y Tommy Figueroa con «Sonámbulo», y qué decir de Ivette Pereyra con su «Complejo», de Babín Echavarría. Un tema que hizo escuchar



la bachata a la capa más alta de la sociedad fue «Dos rosas», interpretado por Bernardo Ortiz.

¿Quién la internacionaliza? Los hombres y mujeres que salieron del país a Europa y Estados Unidos buscando mejor vida, con su casete debajo del brazo, como una forma de añoranza, nostalgia, buscando el enlace con su país. Y los resorts turísticos, donde los animadores, en su mayoría provenientes de barrios y aldeas dominicanas, comenzaron a introducir la bachata para divertir a los huéspedes. Posteriormente, llegó su comercialización nacional e internacional.

La bachata antes se bailaba como el bolero «rítmico», pero con movimientos del torso. Lo que ha acontecido posteriormente es que se ha enriquecido con nuevos movimientos. En los años 60 y 70 tenía un matiz más romántico, las parejas bailaban más pegadas, sin «quemarse», balanceando el cuerpo, incluido el torso, era un bolero-son.

En 1975, Ismael Miranda graba «Cipriano Armenteros», que es la historia de un bandolero panameño de 1806, con un contenido de salsa narrativa, que le dio a Rubén Blades su primer éxito como compositor. A partir de ahí cambian los movimientos, y sube la cadera en el cuarto tiempo. En la mencionada salsa, las parejas bailaban hacia delante y hacia atrás, se soltaban, se daban vueltas, luego se enlazaban, sin perder el ritmo en la cadera con sus levantamientos. Además de «Cipriano Armenteros», mencionemos a «El buen pastor», con Raphy Leavitt y La Selecta. Los tres primeros tiempos o pulsaciones (un, dos, tres) se marcan alternando los pies en el piso, y el cuarto se marca levantando las caderas del pie que corresponde. La otra modalidad es haciendo énfasis con el pie en el piso para evitar subir la cadera, bien porque no les gusta, bien porque no les favorece en el aspecto varonil.

A comienzos del siglo XXI la bachata ha dado otro giro en el baile. Ya es de carácter dinámico. Los *car wash*, colmadones y carrandales son el escenario de este baile polirrítmico. Los pies tienen más movimientos; esta bachata barrial la he catalogado como bachata de exhibición, donde el hombre hace figuras con los pies que son propias del son. Cuando agarra a su pareja de ambas manos y se separan un poco y el hombre le da vueltas, son pasos y movimientos de la salsa. Y al marcar con los pies: un, dos…, un, dos, tres, es la calistenia rítmica del chachachá. Citamos a Joe Veras con «Que se mueran de envidia» y «El cuchicheo», y a Teodoro Reyes con «Mis dos estrellas».

El Distrito Nacional y los municipios de la provincia de Santo Domingo, lo que hoy se denomina el Gran Santo Domingo, concentran población de todos los lugares del país, incluyendo la zona rural, por lo que en estas comunidades se pueden observar los diferentes estilos y pasos de las fusiones señaladas.

Lo interesante de esta modalidad bailable es que la mayoría de los ejecutantes no saben que tiene fusionados tres ritmos, porque están bailando de una forma espontánea, su vida es bailar y disfrutar y no les importa saberlo o no; pero, como investigadora, analizo los cambios creativos que sufren estos bailes, y con sobradas razones si es una observación participante.

Merengue (baile)

Es el baile nacional por excelencia, el más comercializado y difundido a nivel nacional e internacional. Consta de tres partes: el paseo, que no se baila; el desarrollo o cuerpo, y el jaleo, el cual marca el final del baile.

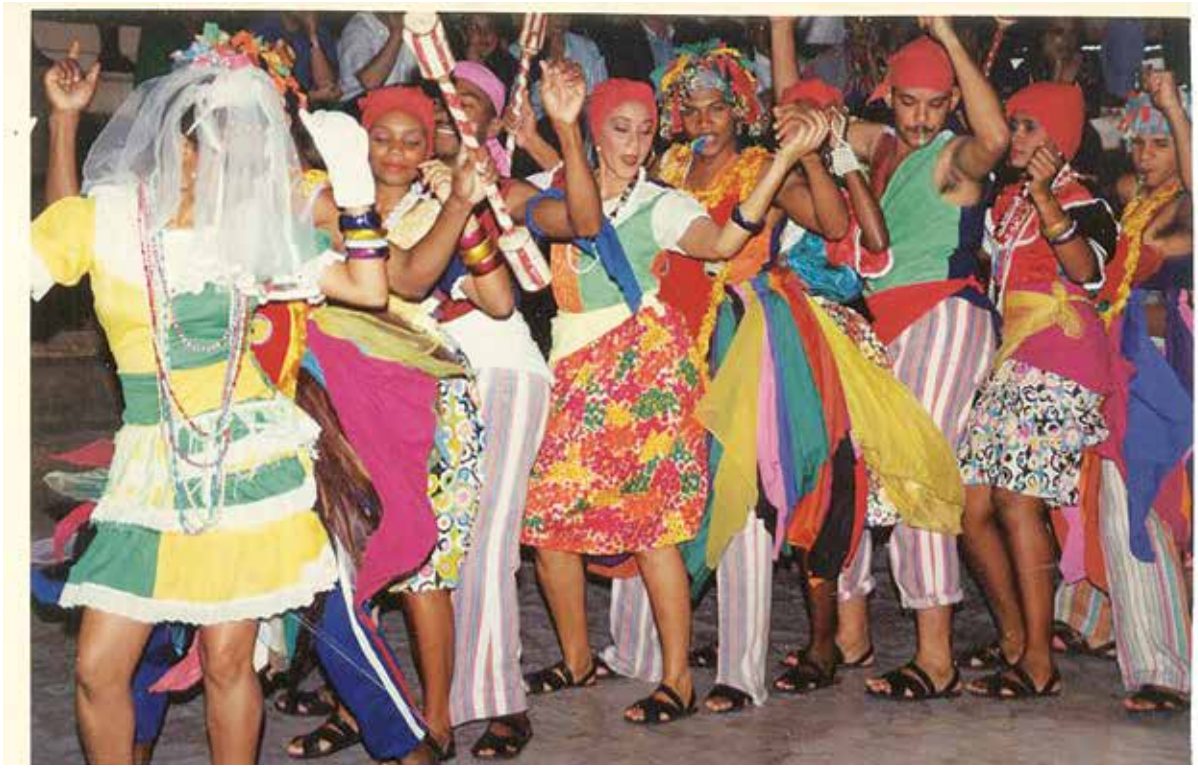
Este género es una mezcla de tres culturas. Nació en los primeros años de la República, de 1844 a 1845, como modalidad de la danza. En sus inicios fue interpretado por un conjunto musical integrado por instrumentos de cuerda traídos de España, como el tiple, el tres, etc., que se encargan de la parte melódica; por la tambora, instrumento rítmico traído de África por los esclavos, y por la güira, que muchos investigadores consideran de origen indígena. La extensión geográfica del merengue típico está en la Línea Noroeste y el Cibao Central y la del merengue popular a nivel nacional. Las modalidades de la música y el baile de este género son el merengue folclórico (perico ripiao), típico, popular, clásico o tradicional y sinfónico.

> El merengue de calle es un subgénero del merengue que surgió en la República Dominicana a finales de la década de 1990 y principios de este siglo

En el merengue folclórico las parejas nunca se sueltan de la mano. Dan vueltas y contravueltas, y al finalizar la pieza musical el hombre gira sobre el eje de la mujer dibujando con los pies alternados una «muliana».

La época dorada del merengue en la República Dominicana, que abarca principalmente las décadas de 1980 y 1990, representó un período de gran auge y popularidad para este género musical. Durante este tiempo, se consolidó no solo como la música nacional del país, sino también como un fenómeno internacional. El merengue se convirtió en un símbolo de identidad nacional, y surgieron figuras icónicas como Juan Luis Guerra, Wilfrido Vargas, Johnny Ventura y Fernando Villalona, quienes llevaron el merengue a audiencias internacionales y contribuyeron a su evolución. En Puerto Rico aparecieron el Conjunto Quisqueya (de amplia penetración), Los Sabrosos del Merengue, Grupo Manía, Manny Manuel, Elvis Crespo y Olga Tañón, entre otros, que lograron influencia y penetración.

Durante esta época se experimentó con la fusión del merengue con otros géneros, como la salsa y el pop, ampliando su atractivo, y se incrementó la producción de discos y la realización



de conciertos; esto permitió una mayor difusión a través de los medios de comunicación, además del reconocimiento a nivel internacional, consolidándose como un género respetado en el ámbito musical global.

La época dorada del merengue marcó un hito en la historia musical de la República Dominicana, se estableció el ritmo como un emblema cultural y se abrieron las puertas a su reconocimiento internacional.

En el año 1996 el Ballet Folklórico de la UASD presentó el espectáculo «El merengue: antes, durante y después», dedicado al cantante Alberto Beltrán, que recorrió las décadas de la Era de Trujillo, los merengues de Ángel Viloria, Joseíto Mateo, Francis Santana, Johnny Ventura, Las Chicas del Can. Otros subgéneros del merengue de los 90 que se incluyeron en ese espectáculo fueron el merengue *house*, que fusiona el merengue tradicional dominicano con elementos de la música electrónica y se popularizó en la República Dominicana y en comunidades dominicanas en el extranjero. También, el merengue *hip hop*, fusión musical que combina elementos del merengue tradicional dominicano con el *hip hop* creando un estilo dinámico y moderno, y que también ganó popularidad en el país y entre la diáspora dominicana.

El merengue de calle es un subgénero del merengue que surgió en la República Dominicana a finales de la década de 1990 y principios de este siglo. Se caracteriza por su conexión con la cultura popular y urbana, diferenciándose del merengue más tradicional o de salón. Este estilo se originó en la calle y en ambientes informales donde los músicos y bailarines se unían para celebrar y compartir su cultura. El merengue de calle, a menudo, incluye letras que abordan temas cotidianos, sociales y de la vida urbana, reflejando la realidad de muchas comunidades.

Respecto a los instrumentos, antes el merengue se tocaba con cuerdas; fueron sustituidas por el acordeón, que llegó por Puerto Plata en la década



de 1870. El merengue folclórico se toca con güira, tambora, acordeón y marimba (bajo). Cuando se le integra otro instrumento, como el saxofón, es llamado conjunto típico, y el conjunto cambia de nombre a medida que se le van agregando instrumentos (pericombo, combo, banda, orquesta, etc.)

Son (baile)

La mayoría de los investigadores mencionan que este ritmo de folclore suburbano es de origen cubano. En la República Dominicana se baila con un estilo diferente al de Cuba, aunque en este último país tiene más incidencia la música que el baile.

Fue a finales de los 80 cuando hizo su entrada por primera vez a un hotel con el Grupo Maniel, aunque siempre ha estado vigente en la parte alta de Santo Domingo y comunidades cercanas. Los instrumentos de este baile son la conga, el bongó, la clave, la guitarra, el tres, el contrabajo, las maracas, etc. Respecto a los bailadores, el hombre es el que lleva el baile y la mujer le sigue. Baila haciendo punteos con los pies, mientras que el bailador cubano coloca el pie completo en el piso. El hombre hace todas las figuras y la mujer marca el paso con garbo y elegancia, con buen acoplamiento, ya que de ahí depende que se pueda hablar de «una buena pareja sonera». El hombre hace las figuras con algunos instrumentos de base, como el bongó, que luego de repicar cae en ritmo con su pareja, ya que la mujer sigue con su paso base. La mujer coloca su mano izquierda en el cuello del hombre, como una posición de entrega al baile y a su pareja. El hombre mueve la cintura de forma marcada, al igual que los pasos, a diferencia del danzón, donde no se mueve tanto la cintura y los desplazamientos son más largos.

El son es un baile en pareja, pero no con cualquier pareja. Para que un sonero baile son tiene que estar seguro de que la mujer es bailadora, que se deja llevar, por lo menos en el baile. Es importante destacar que no se dan vueltas, ni contravueltas, ni los danzantes se sueltan de la mano.

La indumentaria del sonero es, normalmente, chacabana (guayabera), o camisa de manga larga con breteles para lucir más casual. Algunos,



buscando más elegancia, se colocan un sombrero, combinado con la vestimenta. Otros usan boinas «guapachosas». La mayoría de las veces la vestimenta es blanca y los accesorios de otro color, combinados la cinta del sombrero, el pañuelo y la corbata. Los zapatos son de dos tonos: marrón y blanco o blanco y negro. La mujer viste sus mejores galas para bailar son. Vestido con brillo, drapeado, la mayoría de las veces negro. El pelo siempre bien cuidado, los zapatos de tacones altos y es muy raro que use pantalones. Por lo regular lleva una cadena en el tobillo.

El son es un baile machista, el hombre es el que se la luce, exhibiendo figuras mientras su pareja marca el compás con elegancia. Destaca la elegancia, así como el orgullo y el derroche de creatividad del hombre al realizar los pasos que lo identifican como sonero.

Salsa (baile)

Este ritmo caribeño, aunque ya tiene autonomía, es producto de la fusión de varios ritmos afrocubanos. Comenzó a llamarse salsa en la ciudad de Nueva York a partir de los años 60 del pasado siglo XX. Su música y estilo de baile se han difundido internacionalmente.

La salsa es un baile en pareja propio del folclore urbano en el que el movimiento de la cintura se realiza contrario al del pie. La mano derecha del hombre debe colocarse en la cintura (*badén*), no en la espalda de la mujer, de modo que esta sienta que un hombre la está agarrando. La mano izquierda del hombre debe estar palma con palma con la mano derecha de la mujer, y la posición de los brazos debe estar más o menos al ras con los hombros de la pareja. La mano izquierda de la mujer descansa en el hombro derecho del hombre, sin presión.

Los instrumentos de la salsa son: conga, bongó, timbal, bajo, batería, trombón, trompeta y piano. Hay ocasiones en que el bajo y el piano puede que sean los que ejecuten el ritmo (como en «Sonido bestial»), pero lo hacen imitando la conga y el bongó, es decir, ocupando los tiempos de estos. En la salsa, la melodía es ejecutada generalmente por el trombón y a veces por la trompeta,

aunque el piano y el bajo pueden participar también, pero lo hacen acompañando a los instrumentos rítmicos principales, o a veces se escuchan estos solamente como instrumentos rítmicos.

Bailes folclóricos

Carabiné (baile)

Aunque existen muchas teorías sobre su origen, se considera un baile dominicano, heredado directamente de los españoles, que está inspirado en el baile canario llamado isa, modificado al contacto con el pueblo. También se dice que su nombre deriva de carabina, un arma de fuego que usaban los soldados franceses que llegaron al país en el año 1781. Estos aliviaban el estrés del día bailando en círculos con la carabina al hombro.

Existen dos versiones del baile, pero el que más se conoce es el carabiné «de salón», que no es folclórico porque el autor de la música es Luis Alberti, o sea no es anónimo; además, los grupos de proyección conocen este montaje desde hace varios años y sus directores fueron alumnos de René Carrasco, Casandra Damirón y Fradique Lizardo, fundamentalmente. El único grupo que se trasladó a Elías Piña para investigar el carabiné folclórico y luego hizo el montaje de este baile festivo fue el Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Santo Domingo a finales de los 70, y se difundió por primera vez en el espectáculo «Tres noches con lo nuestro» en el aula magna de ese centro de estudios.

Este carabiné es folclórico y lo practican los portadores de tradiciones de las diferentes comunidades de la región Sur cuando celebran actividades festivas. Tiene un bastonero que ordena y da los mandos para cambiar de pareja y dar las vueltas. La coreografía es circular. Lo bailan las parejas tomadas de las manos. Los hombres son los que se trasladan y las damas siguen siempre su trayectoria. Está extendido en la zona Sur del país (San Juan de la Maguana, Azua, Bánica, Ocoa, Elías Piña).

Se toca con el conjunto musical llamado priprí, integrado por acordeón, balsié (tambor de un solo parche), tambora, güiro y pandero.



Mangulina (baile)

Este baile es propio de la región sureña y está vigente aún en el Sur, principalmente en las fiestas patronales; se baila inmediatamente después del carabiné, por lo cual recibe el nombre de «cola». No se brinca ni tiene figuras, pues no es más que la versión criolla del vals y se interpreta con los mismos instrumentos del carabiné.

Rafael Solano fue parte importante en la recuperación y difusión del baile de la mangulina a nivel popular en los años 60 y 70 del siglo pasado, dándole un nuevo impulso y reconocimiento dentro del patrimonio cultural dominicano. Entre las mangulinas que grabó Rafael Solano, con la interpretación de Rico López, Vinicio Franco y Eddy Quiroz, están «Manolao», «Ramón Madora», «Guayacanal» y «Amor profundo». También interpretaron mangulina Fernandito Villalona, «Campesina dominicana»; Joseíto Mateo, «Mangulina *pa* ti», y Johnny Ventura, «Los yayales» y «Majando».



Guloyas

Wild indians (baile)

Los inmigrantes que llegaron a la República Dominicana a trabajar en la industria azucarera a finales del siglo XIX y principios del XX procedentes de las islas inglesas (Tórtola, Barbados, St. Kits y otras) llevaron a la región Este su música, danzas, religión, bebidas y gastronomía. Producto de esta fusión inglesa, caribeña y africana, surgen algunos bailes como momise, guloyas, *wild indians*, zancos, buey, *pick cook fighters*, David y Goliat, dentro de las recreaciones teatrales con raigambre popular.

El *wild indians* es la síntesis de estos bailes, y el nombre de guloyas procede de la pieza más popular, que es David y Goliat. La palabra *guloya* viene de Goliat, que se pronuncia «golaiat», modificado a guloya en el habla dominicana. Este grupo denominado Teatro Cocolo Danzante fue declarado por la Unesco Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad.

El vistoso traje de los guloyas consta de ocho piezas: pantalón, falda, delantal adornado con piedras multicolores, capa con espejitos y cascabeles, camisa, corazón o pechera, pañuelo y penacho con pedrería y plumas de pajuil. En la mano llevan un hacha de madera para algunas representaciones, recreando las danzas de origen africano. Estas expresiones teatrales callejeras, llenas de colorido y musicalizadas con instrumentos propios, como redoblante, drum, flauta y triángulo, fueron guiadas por el Primo Chiverton, Daniel Henderson (Linda) y luego Juan Felipe Linis Simons (Ruddy). Son símbolos de esa tradición cocola que adquiere características carnavalescas por su vistoso colorido y música. Estas manifestaciones se celebran el 29 de junio (día de San Pedro y San Pablo), el 25 de diciembre y el 1 de enero, y en los carnavales regionales.

Priprí (baile)

Algunos investigadores consideran que el priprí, que aparece en el siglo XX, no debe llamarse merengue de palo *echao* porque no lleva la base

rítmica de la tambora, como el merengue tradicional, por ser una música y baile festivo que todavía tiene vigencia.

Emilio Rodríguez Demorizi, en su obra *Lengua y folklore de Santo Domingo*, reporta los mismos instrumentos del conjunto musical que acompaña a la danza: «La diversión favorita del campesino en el baile, que se efectúa en espaciosas enramadas fabricadas a propósito. La rústica orquesta, que se compone de güira, balsié y acordeón, entona merengues y jaleos que son las delicias de la concurrencia». Otros investigadores señalan que el nombre del priprí no tiene su origen en el conjunto que lo acompaña, sino en el sonido del balsié.

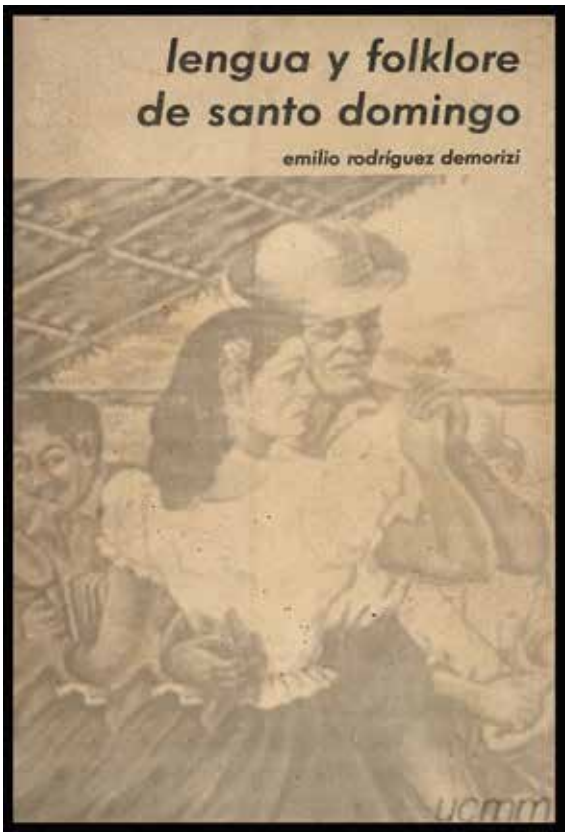
La música y el baile del priprí no deben confundirse con el conjunto musical que los acompaña (balsié, güira, acordeón y pandero). En el Sur, este conjunto tiene el mismo nombre e incluye pandero y tambora, pero interpreta merengue, mangulina, carabiné y valse, considerando que es el mismo perico ripiao (güira, tambora, acordeón y marimba) que en Montellano, Puerto Plata y otras zonas aledañas le decían «güiri-güiri» y «guribalsié», este último término de origen haitiano.

Existen dos pripríss grabados por dos merengueros: «Las mujeres», de Dionisio Mejía (Guandulito), y «Marola», de Joseíto Mateo, porque el que interpreta Isidoro Flores es un merengue tradicional, no un priprí.

Cuando Luis Días expresó en el año 1999, en una entrevista, que «descubrió» el abuelo del merengue, refiriéndose al priprí, balsié o merengue de palo *echao*, ya Heriberto Germán (Nicito) lo interpretaba antes de los años 30 en Manoguayabo, con los mismos instrumentos musicales característicos: balsié, instrumento clave en el conjunto, acordeón y güira.

Bailes que han perdido vigencia

Entre los bailes que han perdido vigencia están la polka y la mazurca, que se practicaron en Jarabacoa y La Vega a raíz de una migración europea; quedan personas mayores que cuentan la historia, pero sus vestigios no han sido recreados por la tradición oral, pues el grupo folclórico Anacaona, integrado por adultos mayores, ya no existe.



El valse, de origen europeo, fue recogido en Sabana Larga y Elías Piña, a finales de los 70, por el Ballet Folklórico de la UASD. También, el baile de las cintas, la tumba, la yuca, el guayubín, el chenche, el machacó. De Samaná, el chivo florete, el bamboulá y el brinco (Sidora).

La danza

La danza se diferencia del baile en que desarrolla un argumento, una preparación concebida; la ritualidad es su característica más importante, la cual se percibe en la expresión de los danzantes. No se trata de bailar siguiendo el ritmo, sino de danzar con fervor. Su interpretación tiene fecha fija y, además, se practica en los ritos funerarios de los miembros de la cofradía a la que pertenezca el cofrade. Todas las danzas son rituales.

Palos o atabales

Los palos es una danza nacional porque se practica en la mayoría de las regiones del país, por ser ritual y festiva en ocasiones y porque adquiere diferentes modalidades, dependiendo del lugar donde se practica. Su extensión geográfica abarca, principalmente, el Sur, el Este y algunos lugares del Norte. Su práctica está casi



reglamentada por motivos mágico-religiosos, principalmente en velaciones, cabos de año, bancos, fiestas patronales y ritos funerarios. En algunos lugares del Sur es muy común tocar unos palos a la Virgen o a algún santo, como una forma de cumplir una promesa por un favor concedido.

Su coreografía es libre y se baila en parejas sueltas de las manos, las cuales se van sustituyendo. En algunos lugares se utilizan tres palos (un palo mayor y dos alcahuetes o respondones) y en otros se toca con un palo mayor, un palo mediano o adulón y uno pequeño alcahuete, acompañados de una güira. Estos palos solamente tienen un parche. En cuanto a la vestimenta, la mujer viste falda amplia y lleva generalmente un pañuelo en la cabeza. El hombre viste pantalón doblado en el ruedo y camisa suelta.

Congos (siglo XVII)

La Cofradía del Espíritu Santo de los Congos de Villa Mella se remonta al siglo XVII. La Unesco le otorgó en el año 2001 el reconocimiento como Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Su extensión geográfica abarca Villa Mella, Mata los Indios, La Victoria (Santo Domingo Norte), Los Mina, Mendoza, Mandinga (Santo Domingo Este). La fecha de interpretación más importante es la fiesta del Espíritu Santo, que se celebra siete semanas después de Semana Santa (Pentecostés); también se realiza en honor a la Virgen del Rosario (7 de octubre) y en ritos funerarios de miembros de la Cofradía. Su coreografía es libre, la mujer es la que «pone» el baile para estimular a los bailadores y luego entra el hombre y se van sustituyendo las parejas.

En cuanto a los instrumentos que se utilizan, está el congo o palo mayor, el congo menor o conguito, las maracas y la canoíta (instrumento propio de este baile), que hace el papel de la clave y es la que marca el ritmo. Hay que aclarar que los palos o tambores, a diferencia de los palos o atabales, tienen parches en ambos extremos y son rectos. En sus cantos se encuentran 25 vocablos correspondientes a igual número de canciones de origen africano, registrados por primera vez por la investigadora social y notable poeta Aída Cartagena Portalatín. Entre estos citamos «aguatile», «bangara», «corrocotecuña» y «calunga».

En cuanto a la vestimenta, la mujer usa falda ancha; si baila con pantalones debe llevar un pañuelo colocado en la cintura, el cual simula la anchura de una falda. Cuando se realizan ritos funerarios, los dolientes se visten de blanco y solo bailan en el banco, que se celebra cuando el difunto cumple tres, cinco o siete años de muerto y es el tiempo de quitarse el luto. Muchas veces uno de los familiares cae en trance o se le «monta» el difunto durante la práctica mientras quitan el túmulo o el altar.

Sarandunga (danza)

La sarandunga de Baní se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, específicamente a la década de 1870. Este complejo es una manifestación cultural y musical que se ha transmitido de generación en generación en la zona de Baní. Es una danza tradicional que combina elementos africanos y españoles, y constituye un símbolo importante de la identidad cultural de la zona. Es la música y baile de una cofradía afrodominicana ubicada en la provincia Peravia. Consta de una procesión y devoción en el altar llamada morano

y de géneros de baile llamados capitana, bomba y jacana, y otros toques tradicionales.

Tradicionalmente, es un baile rural-suburbano que se practica en el barrio de Pueblo Arriba, de Baní, y en otras comunidades de ese pueblo, como Fundación y La Vereda. Se realizan tres manifestaciones: el 24 de junio (día de San Juan Bautista), el 29 de junio (día de San Pedro y San Pablo) y 15 días después en La Vereda.

En cuanto a su posible origen, las investigaciones realizadas lo asocian a alguna manifestación de origen negro. Otras investigaciones señalan que el verdadero origen está en La Vereda, en cuyo entorno hay lomas y llanuras. Durante el período colonial los negros esclavos se asentaron en esa zona, huyendo de los ingenios azucareros, y formaron *manieles* en un proceso de cimarronaje. Los instrumentos utilizados son tres tambores rituales, uno grande y dos pequeños, con parches en ambos lados y una güira.

Comarca (danza)

La comarca es una danza liborista que pertenece a un complejo donde varios elementos confluyen y giran alrededor de san Benito y sus santos amigos. Está vigente en Guayabal y Proyecto 12 de Isura, en Azua, y en La Florida, en San Juan de la Maguana.

Desde el 20 hasta el 22 de marzo, y muchas veces el 31 del mismo mes, se practica el baile de las flores, un servicio a san Benito donde niñas, jóvenes y personas mayores danzan con una pucha de flores en una mano. La coreografía es libre. Bailan en parejas sueltas y cada pareja lleva un santo en la mano. Los instrumentos que se utilizan son: güira, tambora, acordeón, marimba, maracas y pandero.

Gagá (danza)

Esta manifestación cultural es el resultado del encuentro entre los pueblos haitiano y dominicano. Es un complejo mágico-religioso dedicado a la fertilidad de la tierra, en donde la simbología está fundamentada en las relaciones hombre-mujer. Se canta en español, creole antiguo y utilizando algunos vocablos de origen africano.

Existen varias expresiones del gagá, como el de Elías Piña, que es teatralizado, y el de Polo, Barahona, ambos en el sur del país, en honor a Damballa. Pero la mayor difusión tiene lugar en los bateyes, vinculada con la producción de caña de azúcar, como en Boca Chica, La Ceja, La Romana, Montellano, Villa Altagracia, Barahona, Imbert, Elías Piña y en la mayoría de los ingenios del país. Se practica en Semana Santa, desde el Jueves Santo a las 12 de la medianoche hasta el Domingo de Resurrección.

La coreografía comprende movimientos de avance y circulares, principalmente para los «mayores» y la reina, quienes danzan con ritmo contagioso, entusiasmo, destreza y colorido. Las canciones son cantadas en creole y en español y un coro responde. Los instrumentos utilizados son: tambú o palo mayor, catalié o palo menor, fotutos, cornetas o caracol y chachá o maraca metálica. Los «mayores» se visten con pañuelos de diferentes colores amarrados a un cinturón, que representan deidades; se lucen con vistosidad cuando el bailador ejecuta los movimientos acompañados de una maraca doble llamada yon. Las reinas llevan vestidos blancos con una mantilla en la cabeza.

Xiomarita Pérez es investigadora folclórica, cronista de arte, columnista del *Listín Diario* y maestra de baile. Es fundadora de la Escuela Dominicana de Ritmos Folklóricos y Populares (EdoRitmos). Fue la primera directora nacional de Folclore (2004-2012). Es autora de los libros *Brinca la tablita, canciones y juegos tradicionales dominicanos*, *Consultorio Folklórico*, *Gazapos con humor* y su importante *Bibliohemerografía de la cultura tradicional y popular de la República Dominicana* (2009).

Referencias

Lizardo, F. (1974). *Danzas y bailes folklóricos dominicanos*. Editora Taller, Santo Domingo.

Tejada, P. (6 de mayo de 2008). «Baile de bachata tiene chachachá». *Listín Diario*.

Pérez, X. (21 de octubre de 2014). «Danzar en la República Dominicana». Revista brasileña *Novamérica*, pp. 56-61.

Compadre Pedro Juan, el merengue más difundido e interpretado

«Compadre Pedro Juan» es el merengue más difundido a nivel nacional e internacional, además de un clásico, porque ha permanecido en el tiempo desde que el músico Luis Alberti lo estrenara en el año 1936, hace 88 años.

El objetivo del gran compositor fue complacer a varias damas de la aristocracia de Santiago que deseaban escuchar un merengue cuyas letras fueran de buen gusto.

«Compadre Pedro Juan», aunque no se considera folclórico porque tiene autor conocido, se interpreta en todas las fiestas nacionales y extranjeras como ícono representativo de la cultura musical dominicana. Además, no es folclórico porque no se han alterado sus letras y su melodía, no obstante la colectividad haberlo asumido como propio.

En la mayor parte de las 70 versiones que conocemos, se ha mantenido el paseo. Este merengue tradicional es el más popular y el que tiene más versiones, interpretadas por variadas orquestas y en las voces de diferentes cantantes, no solamente dominicanos sino también de diferentes países, entre ellos Venezuela, Puerto Rico y Cuba. Esta pieza musical se caracteriza por tener las tres partes fundamentales del verdadero merengue: paseo (que no se baila), merengue propiamente dicho y jaleo.

Entre los músicos y cantantes que han interpretado este icónico merengue figuran su autor, Luis Alberti, con su Orquesta Santa Cecilia en la voz de Arcadio *Pipí* Franco, Billo Frómeta, Xavier Cugat, El Gran Combo de Puerto Rico, Porfi Jiménez, Wilfrido Vargas, Ángel Viloria, Fernando Villalona, Joseíto Mateo y Milly, Enrique Chía, Trío Reynoso, Tavito Vásquez, Super Orquesta José Reyes, Luis Pérez y su Orquesta, Félix del Rosario, Rafael Solano, Francis Santana, Juan Colón y Manuel Tejada.

También, Libertad Lamarque, Papa Molina, Alberto Beltrán, Choco de León, Christi Lane, Orquesta Cubana, Rafael Hernández, de Puerto Rico, Los Toros Band, El Trabuco Venezolano, Sergio Vargas y Emilio Muñoz, entre otros. Alfredo Chahín lo interpretó en árabe.

La República Dominicana dedica un día del año a honrar su baile nacional. El Día Nacional del Merengue se celebra desde 2005 el 26 de noviembre de cada año, gracias al Decreto 619-05, de 11 de noviembre de 2005, del entonces presidente de la República Leonel Fernández. Se escogió esa fecha porque en la misma, en 1854, por primera vez apareció el vocablo «merengue» en el periódico *El Oasis*, que circulaba cada domingo en la ciudad de Santo Domingo.

Alfonso Quiñones

Radiografía del merengue en la gallera

Estos tiempos de crisis del merengue obligan a un examen sin medias vueltas, que incluya un regreso a sus posibles orígenes, de la mano de especialistas que tienen concepciones distintas en torno al fuego original; asimismo, a un repaso a su historia, especialmente la de sus dos grandes momentos: la dictadura trujillista y el dorado esplendor de los años ochenta, que realmente nació en los setenta y se internó en los noventa. Después, vinieron sus estertores. El autor disecciona esa realidad que atormenta y quiebra tantos pareceres; lo hace de un modo directo, amplio, referenciado, con conocimiento que alumbra otras realidades musicales, como la de su Cuba nativa. El resultado es un texto de precisiones, escrito con la savia nutricia del poeta y su ya conocida capacidad de escritor que sabe dirigir su palabra por senderos brillantes.



Fotos: Xiomarita Pérez, fuente externa, Ansoniarecords.com

Perdí en la gallera
Mi gallo Candela
Ya nada me queda
Perdí en la gallera
Maldita gallera...

Juan Luis GUERRA

Hay quienes sitúan los antecedentes del merengue —como una tal upa habanera— en África Occidental. Si eso fuese real, lo que vi y escuché en 1997 en África podría llamarse como el «regreso» a casa de un hijo pródigo. Porque fue una muy grata sorpresa el sonido a todo volumen de merengues de Johnny Ventura y Wilfrido Vargas en los quioscos de venta de casetes en el Boulevard de Nara Zombre, en Uagadugú, la capital de Burkina Faso. Emocionaba ver cuánto se escuchaban esos merengues también en Mali, Togo y Costa de Marfil. Y, claro, también en Angola, Mozambique, Guinea-Bisáu y otros países, adonde habían llegado, entre otras vías, a través de las grabaciones que llevaban consigo los militares cubanos de aquella aventura militar en Angola, aunque también los llevaron médicos, pescadores y maestros. Aquellos *track lists* incluían, por supuesto a la Orquesta Aragón, Benny Moré, Celina y Rutilio, la Orquesta Revé, Los Van Van, Pello el Afrokán, la Orquesta de Pancho el Bravo, la Orquesta de Enrique Jorrín, entre algunas otras. Pero ahí iban el Caballo Mayor y Wilfrido, que para muchos africanos también eran cubanos.

Los tatarabuelos del merengue no creo que tengan que ver mucho con el género en sí, más allá de lo referente a los antepasados de los instrumentos de percusión

Obvio que el merengue tiene elementos de la música africana, sobre todo en la parte percutiva. Pero esos tatarabuelos del merengue no creo que tengan que ver mucho con el género en sí, más allá de lo referente a los antepasados de los instrumentos de percusión. Lo dijo el sabio Fernando Ortiz: el Caribe es un crisol de culturas.

Existe una especie de fascinación en el ser humano por conocer sus orígenes, de dónde proviene, como si eso lo salvara de alguna hecatombe. Yo mismo busco, afanoso, mis antecesores en el limbo de los tiempos que se tornan cada vez más oscuros. Y me pregunto qué haría si fuese a la casa de donde partió el primer Quiñones o el primer Machado de España hacia Cuba. ¿Sentiría algo especial? ¿Y después qué? ¿De qué me serviría? Lo mismo sucedería con el merengue. Si el origen del ritmo es la mezcla de elementos musicales europeos y africanos, tanto se han mezclado que hoy no son precisamente distinguibles, lo corrobora John Storm Roberts.[1]

Hay, por otra parte, un rasgo de inflexibilidad en el ser humano y las sociedades asentadas que los lleva a rechazar los cambios. Es como una disforia sensible al cambio. Ese natural rechazo social casi siempre inicial lo han sufrido casi todos los ritmos musicales. Lo sufrieron el *blues*, el chachachá, la rumba, la samba, la *bossa nova*, el bolero, el mambo, la bachata. Como hoy lo experimenta también cierta zona de la música urbana, en específico el *dembow* y el trap (probablemente, no sin razón).

Una ley de 1583 imponía 200 azotes y seis años de galeras para los hombres y el destierro para las mujeres en caso de ser sorprendidos cantando, recitando o bailando la zarabanda. Años más tarde se describiría como «un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas más honestas», en palabras del padre Mariana, citado por Médar Serrata.[2]

En el año 2006, Héctor Acosta, el Torito, se presentó en un conocido restaurante de Boca Chica donde se desarrollaba una boda de una familia de la clase alta. La primera parte del set fue

de merengues, la gente bailaba, todo iba a las mil maravillas. De pronto, sin anunciarlo, el Torito cantó una bachata que acababa de lanzar, más conocida como «El anillo». Inmediatamente, le dejaron la pista vacía. La bachata era todavía rechazada por la alta sociedad dominicana. El destacado intérprete dio la orden de seguir con los merengues.

Pero el merengue no siempre fue tan aceptado como en la citada boda animada musicalmente por el Torito. A mediados del siglo XIX fue visto como música de ocio, lujuria y violencia, y experimentó una campaña de repudio por parte de intelectuales de Santo Domingo y Puerto Rico. En cambio, hoy nos preocupa su desaparición.

El gobernador de San Juan, Puerto Rico, en 1849, a la sazón el recto Juan de la Pezuela, caracterizado por sus decretos dictatoriales que impedían estar en la calle a las doce de la medianoche, mudarse de casa o celebrar bailes en casas sin permiso previo, entre otros, dictó una resolución que dejaba establecido que «el baile que vulgarmente se llama merengue, habiendo llegado a ser en casi todos los pueblos de la isla una causa de depravación de costumbres de los que en él se divierten, y un objeto de escándalo para los que lo ven, queda desde luego prohibido, bajo la pena de 50 pesos de multa a los que lo toleren en sus casas y de diez días de prisión a los que lo ejecutan», citado por Emilio Rodríguez Demorizi.[3]

Como dije al comienzo, algunos han hablado de la posibilidad de que el origen del merengue esté en la upa habanera, un ritmo del cual no existen referencias hoy día; un ritmo que a su vez habría llegado del África Occidental y que accidentalmente habría recalado —como una de esas pateras que llegan a Europa cargada de africanos— por Panamá, Venezuela, Puerto Rico, Haití y Santo Domingo. El musicólogo cubano Jesús Gómez Cairo, fallecido en el año 2023, cruzó correspondencia con la musicóloga dominicana Catana Pérez de Cuello sobre este asunto e hizo alusión a las búsquedas realizadas sobre la upa habanera, a petición de Catana, lo cual arrojó resultados que, de manera categórica, negaron la existencia o la mención de la supuesta upa habanera, al menos en Cuba.[4]

Por otra parte, el historiador dominicano Emilio Rodríguez Demorizi negó el origen haitiano del merengue: «Los orígenes del merengue siguen, pues, en la niebla. No parece que pueda atribuirse a origen haitiano. De haber tenido esa oscura procedencia no habría gozado de boga alguna en 1855, época de cruentas luchas contra Haití; ni los que en ese año repudiaban al merengue habrían dejado de señalar tal procedencia como suficiente motivo. Tampoco lo señaló Ulises Francisco Espaillat en sus escritos contra el merengue en 1875».[5]

A mediados del siglo XIX el merengue fue visto como música de ocio, lujuria y violencia, y experimentó una campaña de repudio por parte de intelectuales de Santo Domingo y Puerto Rico

Sin embargo, hay cierto parecido entre el ritmo funaná de Cabo Verde y el merengue dominicano. En la manera de tocar la percusión, incluido el sonido de la güira. Y la funaná de hoy día nos recuerda bastante el merengue, especialmente ese merengue de tempo acelerado que hoy hace el maestro Henry Jiménez. Pero esto no prueba nada.

Probablemente, el origen de la palabra «merengue» provenga del pequeño pueblo de Meiringen en Suiza, que era conocido por sus fabulosos dulces de merengues. En el siglo XIX, los turistas se dieron cuenta de que el nombre del pueblo sonaba a «merengue». En el Oxford English Dictionary, aparece como una palabra proveniente del sustantivo «meiringen», pronunciado «mé-



Pueblo de Meiringen, en Suiza

ringuè» en lengua suizo-alemana. Este término proviene de la zona del valle del Aare, cercano al lago Brienz, en Berna, Suiza, donde se encuentra el pueblo de Meiringen, cuya fecha de fundación se desconoce, aunque se supone debe ser anterior al año 1692, cuando por primera vez aparece escrita la palabra «merengue» en uno de los volúmenes de recetas del cocinero François Massialot titulado *Nouvelle instruction pour les confitures, les liqueurs et les fruits*.[6]

El 26 de noviembre de 1854 apareció por primera vez la referencia al ritmo merengue en el periódico *El Oasis*, de Santo Domingo. La referencia fue despreciable, e incluía firmas de varias personas de quienes solo aparecen los nombres sin apellidos. Una estratagema demasiado antigua, que recuerda hoy la treta de los *bots* que se usan de manera automatizada en redes sociales. Lo importante es que la referencia periodística señala una fecha que demuestra su existencia. El 24 de noviembre de 2024 se celebraron 170 años de aquel aviso que, probablemente, haya sido la primera campaña, que consistió en la entrega de cuatro textos, uno cada día.

En 1855, el periódico *El Dominicano* publica un artículo que compara algo «desabrido como un baile sin merengue». Ese mismo medio cita en 1874, refiriéndose a los pasodobles en las bandas de música, la expresión «los mismos merengues en algunos pianos». «En Santo Domingo, la tambora aparece en orquestas populares en 1812, para la celebración de la Constitución de Cádiz, junto a instrumentos de cuerdas y el güiro», establece José Guerrero. Según algunos estudios, en 1870 se introduce el acordeón. En 1874, el saxofón.

«De Santo Domingo a Cuba y viceversa pasaron gentes y músicas durante la colonia después del tratado de Basilea (1795) y de las guerras de la Restauración (1861-1865) y de las guerras de Independencia de Cuba (1868-1898). El proyecto de confederación antillana promovía migraciones

y músicas. En cada reunión pública se tocaban danzas boricuas, cubanas y dominicanas», sigue diciendo José Guerrero.[7] El propio historiador afirma que el merengue se menciona en Cuba en 1847, en Puerto Rico en 1849 y en Santo Domingo en 1854. Por aquellas épocas el trasiego de embarcaciones de medio calado entre las islas era no solo común, sino que se hacía en alto número. Y en aquellas goletas el merengue puede haber viajado de un lugar a otro. No necesariamente de Cuba a Puerto Rico y de ahí a Santo Domingo. Pudo ser al revés: de Santo Domingo a Cuba y a Puerto Rico. Hasta que encontró la siembra definitiva en Santo Domingo. Aunque, a decir verdad, en la historia del merengue no hay nada establecido. No existen pruebas de que no existiese desde antes.

Durante varias décadas, a partir de 1930 y hasta 1961 (la Era de Trujillo) y en especial en las de los 80 y 90 del siglo XX, el merengue gozó de un vertiginoso desarrollo. Expresión musical natural de los millones de hombres y mujeres nacidos en esta tierra, aunque el 80% o más de los merengues que se consumen hoy día fueron creados y grabados en esas dos últimas décadas del siglo XX.

De cualquier modo, de entonces acá mucho han cambiado el merengue y su ejecución. Si ya en 1870 se introduce el acordeón como parte del instrumental merenguero, ¿qué hace que todavía en los años 30 se tocara el merengue con guitarras? Joseíto Mateo, el Rey del Merengue, da cuenta de que en esa época estaba de moda el tipo de cuarteto o sexteto cubano. La influencia del son era grande entre los músicos y bailadores. De ahí, posiblemente, que el merengue volviera a tocarse con cuerdas, como parte del repertorio de esas agrupaciones musicales dominicanas.

¿Pero sobre qué instrumentos se construye el merengue? Pienso que primero, y especialmente, sobre el metrónomo de la tambora, ese instrumento de cuyo ejecutante Rafael Solano ha dicho: «Es un hombre solitario que lleva la carga de una orquesta entera, todos bajo su dependencia metronómica y rítmica»,[8] capaz de hundir el barco del merengue.

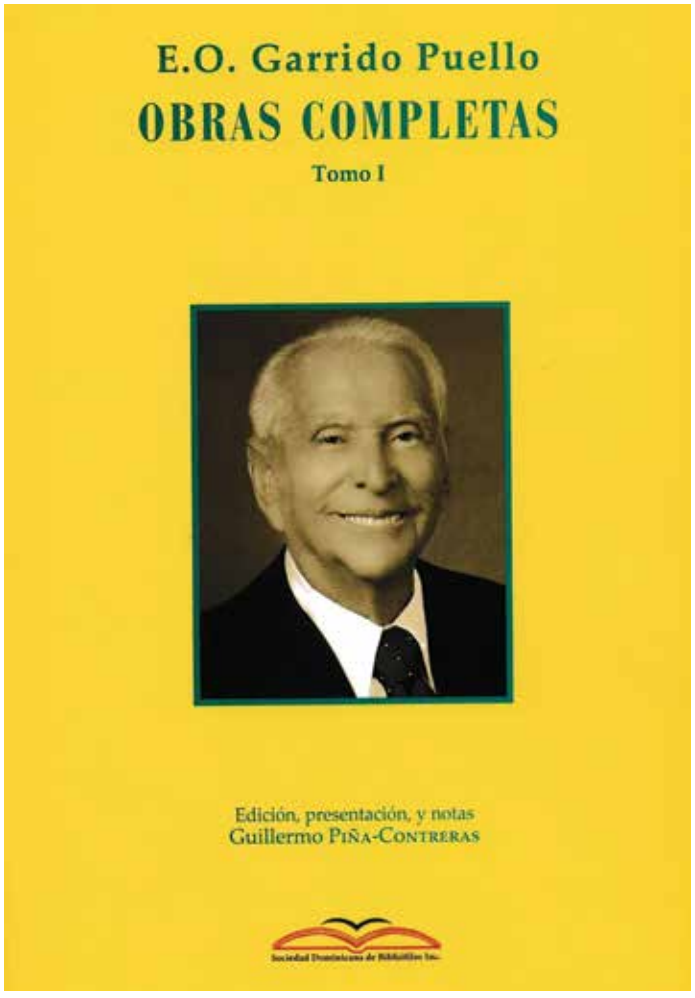
No obstante, la siembra tardó años en rendir frutos. El merengue alcanzó su definición mejor,



Joseíto Mateo

su cédula de identidad, con las creaciones y aportes de Ñico Lora. No hay mejor libro de texto de historia acerca de la Restauración que el compendio de merengues de ese gran creador musical cuya vida artística se desarrolló principalmente en su Cibao natal. Luego, con nombres como el Trío Reynoso, el Cieguito de Nagua, Tatico Henríquez y otros, siguió evolucionando.

En otra esquina de la media isla, en San Juan de la Maguana —a decir de Emigdio Osvaldo Garrido Puello, conocido por sus coetáneos como don Badín—, a principios del siglo XX se bailaba sobre todo carabiné y balsié. Y según él: «El carabiné es tan rumboso, ágil y movido como el me-



rengue; quizás más vistoso y entretenido».[9] En las páginas 303-305 del segundo tomo de sus Obras Completas, hay una rica crónica relacionada con la primera vez que bailó merengue, la cual aporta luces sobre los tiempos «prehistóricos» del ritmo. Los hechos que relata debieron suceder presuntamente entre 1915 y 1920.

«Según los estudios folclóricos, el merengue es originario del Sur. Sin embargo, yo no lo conocía y por supuesto no lo había visto bailar. Todavía el merengue no había ascendido en la escala social. No se había vestido de smoking y frac. Sus alegres ritmos eran desconocidos en mi tierra, donde el campesino se divertía con el carabiné y la mangulina. Ahora el espíritu de imitación, tan dominicano, le ha llevado otros ritmos, si no más alegres, por exóticos más admirados.

»Al hacer mi entrada en el baile, que era celebrado en salón aparte, me ofrecieron, preparada de antemano, como pareja, una garbosa y bella joven, tan rebosante de vida que era una incitación al amor, aunque este sentimiento, por su provisionalidad, no fuera más que la vaga y lejana sensación de algo que se deslice en la nada. Observo lo que hacían los otros jóvenes, encuentro animado y travieso el merengue y estrechando dulcemente mi pareja, bailo con alguna desenvoltura.

»Pero, a pesar de que la orquesta era buena, y el merengue juguetón y bullanguero incitaba al entusiasmo y a la jovialidad, a mí me lucía el ambiente desanimado, frío y depresivo, carente de esa inquietud que transmite al corazón el deleite de vivir. Juzgué que quizás mi presencia producía esa cohibición y encogimiento y que, como caballero avezado a las lides sociales, debía abrir una puerta por donde se colara la perdida alegría. Mientras así pensaba, sorpresivamente el baile cobra vivacidad y calor humano. Parecía como si un solo de vida hubiera insuflado las parejas y las hiciera moverse y contorsionarse como en una sinfonía de pies y caderas revolucionarias del ambiente. ¿Qué estaba pasando? ¿Qué producía esa inesperada transformación? Eché una ojeada a rostros y rincones y de inmediato capté la clave: en un ángulo del salón, una montaña de zapatos se erguía como una pirámide de suela y piel. Oteo los pies de las parejas, y menos mi compañera y yo, todos los presentes estaban descalzos. Fuera estorbos y viva la alegría.

»Los pies resbalaban delirantemente sobre el duro suelo como si los impulsara una rueda mágica, provocadora del remolinear de faldas y caderas. La desanimación y la frialdad la generaban los pies engrillados».[10]

Lo que parece ser indiscutible es que el merengue, como casi todos los ritmos de la música popular, tiene hoja de nacimiento, o de asentamiento, en las llamadas clases bajas, menos pudientes o menos favorecidas. Para algunos, el merengue se enraizó en las zonas de tolerancia,

en los barrios bajos de Santiago y así llegó a la capital. En una entrevista que le hicimos a Joseíto Mateo para el filme *El Rey del Merengue*, confirmó: «los hombres de la alta sociedad iban a los barrios a buscar prostitutas y allí, en los *cabareses* bailaban merengue». Johnny Ventura expresó en otra entrevista que él probaba los merengues los jueves con las muchachas del cabaré de Cambumbo.

Cuando el dictador Rafael Leónidas Trujillo asumió su primer mandato, en 1930, se encontró con que el merengue era rechazado, sobre todo por la clase alta de la sociedad. Su sagacidad consistió en adueñarse del género, usarlo en sus campañas, llevarlo a los salones, vestirlo de gala, dignificarlo e insuflarle aire. Así, de ser un ente rural, orillado y rechazado, el merengue pasó a convertirse en «obligatorio». Trujillo lo impuso en los salones de baile y cada vez fue gustando más a los bailadores. Y como si fuera poco, le abrió espacio en la radio, principal medio de la época. Bien lo asegura el escritor Andrés L. Mateo cuando cita la *Antología* de la música de la Era de Trujillo (1931-1961), del maestro Luis Rivera, donde de medio millar de composiciones de merengue, 300 exaltan la figura del Jefe.[11]

Como es sabido, el merengue originalmente se tocaba con instrumentos de cuerda, guitarra, tres, bandurria. Recuerda Joseíto Mateo en la citada entrevista que compuso su primer merengue, «La cotorrita de Rosa», con el primer cuarteto con el que cantaba en un cabaret de Barahona. Este cuarteto estaba compuesto por una tambora, unas maracas que él tocaba mientras cantaba, así como una marímbula o lambófono y una guitarra. De hecho, y esto es muy interesante, el merengue se caracterizaba, y todavía sucede, por que casi siempre, al final, se cerraba el tema musical con un «chanchán», onomatopeya de dos acordes donde intervienen todos los instrumentos. Según Mateo, esto se llamaba «echar la música». Es decir, el que estaba tocando las maracas se acercaba a una pareja de bailadores y señalaba a un hombre con las maracas mientras la música cerraba con el característico chanchán. Esto significaba que, entre los bailadores, ese hombre era el encargado de «pagar» esa canción que había finalizado. El hombre decía al que despachaba detrás del mostrador: «ponle una cerveza a los músicos». La cerveza sin abrir era entregada a los músicos, que la colocaban con las demás detrás del cajón de la marímbula, en una esquina del salón. Al final de la noche, los músicos iban con todas las cervezas recaudadas y las entregaban al encargado del bar, que a su vez les daba el dinero que costaban. Ese era el pago que recibían los músicos.

> El historiador dominicano Emilio Rodríguez Demorizi negó el origen haitiano del merengue

José Guerrero opina con razón que el acordeón sustituyó las cuerdas del merengue contradanzado cambiándole su estructura de manera radical.[12] En ese proceso de transformación, el merengue pudo alcanzar un tempo diferente, acelerar un poco, y cada vez se volvió más narrativo. En eso es pariente del vallenato. Es curioso que la llegada del acordeón proveniente de Austria a través de Alemania ocurriera casi al unísono en Colombia y en Santo Domingo. Ambos géneros musicales son profundamente narrativos, sobre todo en sus inicios, lo cual se ha mantenido en el merengue de perico ripiao.

Por esa misma época llegó a Cuba el órgano de manigueta desde París, que fue desembarcado en la bahía de Cienfuegos y de ahí llevado en una goleta a la ciudad costera de Manzanillo, en el golfo del Guacanayabo, donde el son se adueñó de su sonido. El acompañamiento del órgano de manigueta es con güiro o güira de metal, tímpanos y congas, y no se canta casi nunca, pues es una música «molida» para bailar. Aquí la músi-



Ciudad de Manzanillo, Cuba

ca es «sonada» por el aire que impulsa el fuelle y toca los detalles que han sido calados en el cartón que pasa al compás de la manigueta. En los carnavales de Manzanillo, el órgano oriental (se le llama así por ser del Oriente de la isla de Cuba) tiene en sus repertorios mazurcas, polcas y merengues que siempre son muy bien recibidos por los bailadores.

En el merengue, los músicos y, en especial, los bajistas se rigen por el ritmo de la tambora y la güira, tanto en velocidad como en patrón rítmico. Como se sabe, el bajo es un instrumento armónico-melódico-percutivo, el puente entre la armonía y la percusión. Pero tanto en las orquestas de merengue como en los conjuntos de perico ripio existe un instrumento que es el que más juega con la síncopa y es la envidia de muchos músicos: el saxofón.

El maestro del saxo Lino Borbolla, perteneciente a la estirpe de los que introdujeron el órgano de manigueta en la zona oriental de Cuba, siempre fue admirador del sonido del saxo dominicano en el merengue. En los carnavales de la ciudad de Manzanillo, donde el merengue es un género muy querido, era él quien siempre se hacía cargo de los jaleos en las partes de la Orquesta América o cualquier otra *big band* de la zona. Era un estudioso del jaleo, y su admiración por los saxofonistas dominicanos la pasó a otros jóvenes de la época que no eran precisamente músicos.

En una entrevista, el gran saxofonista cubano Paquito D'Rivera confirmó su admiración por el saxofonista dominicano Tavito Vásquez y se refirió al «virtuosismo innato de los saxofonistas dominicanos de merengue». Narró entonces, en 2018, cómo siendo un niño de nueve años había venido a la Semana Aniversaria de La Voz Dominicana junto a su padre, y tocó junto a la orquesta de Tavito Vásquez y la Orquesta San José, de Papa Molina, en 1957.

El musicógrafo José del Castillo marca la entrada del saxofón al conjunto típico a inicios del



La gallera

siglo XX. En uno de sus ricos textos que publica los fines de semana en el periódico *Diario Libre*, contó que la inclusión del instrumento fue puramente casual. Se había enfermado el bombardino de un conjunto y «fue reemplazado por un saxofonista. "Gustó tanto y obtuvo tal apreciación", que el saxofón se quedó como parte de los conjuntos de merengue». De hecho, la pieza «Los saxofones», de Cachí Vásquez, es una obra de homenaje a este instrumento de tanto protagonismo en la mayoría de los merengues.

La gallera es un extraordinario espectáculo musical concebido por el maestro Jochy Sánchez, de Santiago de los Caballeros. En una de sus piezas ocurre un enfrentamiento entre dos saxofonistas tenores para ver cuál da la nota más aguda y demuestra más destreza en el jaleo. Esta pieza en específico concitó la admiración durante dos noches en el Teatro Heredia, de Santiago de Cuba, los días 4 y 5 de julio de 2015.

Al llegar el nuevo milenio, el merengue comenzó a decaer. En primer lugar, por los cambios en la industria de la música, con la desaparición de sellos disqueros, la aparición de las nuevas plataformas de distribución y la democratización de los medios de producción musicales a partir del año 2000.

Shawn Fanning, un estudiante de la Universidad de Northeastern en Boston, había creado Napster, la primera plataforma de éxito del mundo y la tatarabuela de Spotify. A través de Napster se podían compartir sus archivos MP3. Desde 1999 hasta 2001 tuvo 57 millones de usuarios. Entonces perdió un juicio contra la Recording Industry Association of America (RIAA), pero ya el daño estaba hecho.

Los cambios siguieron profundizándose: en 2003, Appel lanza iTunes y en 2007 lanza el primer iPhone de la historia. Las ventas totales de discos cayeron en Estados Unidos un 9.5%, un 1.2% más que el año anterior. Las compras de música se desplomaron en todos los géneros principales. Es probable que lo más significativo musicalmente hablando ese año fuera el disco *Back to Black*, de Amy Winehouse. A la sazón, los líderes del merengue se habían acomodado. Habían descubierto que se podía seguir viviendo y cantando en vivo sin necesidad de mantenerse poniendo *hits*.

Los ingresos globales del *streaming* aumentaron en un 22.9% en 2019, hasta alcanzar los 11,400 millones de dólares, según la IFPI (Federación Internacional de la Industria Fonográfica, 2020).[12] El informe sobre el año 2023 señala que este fue el decimocuarto año de crecimiento consecutivo en Latinoamérica. Los ingresos aumentaron un 19.4%, hasta alcanzar los 1,500 millones de dólares. El informe subraya que el trabajo y la inversión de los sellos discográficos continuaron impulsando el crecimiento mundial, con alzas de ingresos en todas las regiones respecto al año anterior. Y por si fuera poco, los sellos discográficos ven con buenos ojos la incorporación de la IA, pero insisten en la necesidad de prácticas comprometidas con la ética.

La industria del merengue tiene una parte demasiado ínfima dentro de ese crecimiento. Y se debe, sobre todo, a los artistas internacionales que están sirviéndose de este ritmo para pegar nuevos *hits*. El merengue, lamentablemente, forma parte de un pasado inmediato que ha comenzado a desdibujarse con rapidez, sobre todo después de la pandemia, cuando, además de lo expuesto, la música urbana tuvo las condiciones naturales para instalarse en el ideario de los adolescentes y jóvenes de las clases alta y media del país, desplazando lo que quedaba del ritmo. Ellos veían con cierta envidia lo que hacían los de su edad en los barrios. Así fue como el *teteo* se convirtió en un enemigo acérrimo del merengue.

Los merengueros más jóvenes de hoy día, Rafely Rosario (37 años), Manny Cruz (41), Vicente García (41), Manerra (40) o Steffany Constanza (24), dentro de 30 años serán septuagenarios. Ellos, al menos por ahora, son los últimos mohicanos. Los «gallos» van desapareciendo de la gallera.

Alfonso Quiñones Machado es poeta, cronista cultural, periodista, traductor y productor de radio y televisión. Nacido en Cuba, reside desde hace varias décadas en la República Dominicana y ostenta esta nacionalidad. Es licenciado en Historia y Ciencias Sociales y posee un máster en Culturología. Realizó estudios en Moscú y tradujo importantes poetas rusos al español. En su patria nativa obtuvo el Premio David de poesía con su obra *Cuarto alquilado*. Es autor de varios libros, el más reciente su antología poética personal *Nuevo libro de los olvidos*.

Notas

[1] John Storm Roberts, *La música negra afro-americana*, Edit. Victor Leru, Buenos Aires, 1978.

[2] Médar Serrata, *Merengue, lujuria y violencia: El espectáculo de la barbarie en el imaginario de la nación dominicana*, Grand Valley State University, 2012.

[3] Emilio Rodríguez Demorizi, *Música y baile en Santo Domingo*, Librería Hispaniola, Santo Domingo, 1971, p. 129.

[4] Catana Pérez de Cuello, y Rafael Solano, *El merengue, música y baile de la República Dominicana*, Colección Popular Verizon, vol. IV, Santo Domingo, 2005, p. 242.

[5] Catana Pérez de Cuello, y Rafael Solano, ob. cit.

[6] François Massialot, *Nouvelle instruction pour les confitures, les liqueurs et les fruits*, Editorial Maxtor, París, 2013.

[7] José Guerrero, «El son y la salsa: Una construcción socio-musical y la problemática de los orígenes en el Caribe», ponencia en el Congreso Música, Cultura e Identidad en el Caribe.

[8] Catana Pérez de Cuello, y Rafael Solano, ob. cit., p. 480.

[9] E. O. Garrido Puello, *Obras Completas*, tomo II, Sociedad Dominicana de Bibliófilos, Santo Domingo, 2024, p. 250.

[10] Garrido Puello, ob. cit., pp. 303-305.

[11] Andrés L. Mateo, *Mito y cultura en la Era de Trujillo*, Librería La Trinitaria, Santo Domingo, 1993.

[12] *El merengue en la cultura dominicana y del Caribe. Memorias del Primer Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*, Instituto de Estudios Caribeños (INEC) y Centro León, Santiago de los Caballeros, 2006, p. 99.

[13] https://ifpilatina.org/musica

Rafael Chaljub Mejía

El merengue típico dominicano

El merengue típico es la expresión más genuina de nuestra danza nacional por excelencia. Antes de entrar a los salones, fue cantera inagotable de creatividad y recorrió campos y zaguanes, enramadas y tertulias, fiestas campesinas y convites familiares. El autor, el mayor experto en el tema, resume esa realidad fundacional del merengue con una prosa que alcanza, en ocasiones, ribetes poéticos, y, desde luego, con la experiencia que le otorgan sus largos años de lucha para que este merengue típico no se vaya, no desaparezca. Aunque no tanto en la zona urbana, el merengue típico, de acordeón, güira y tambora, sigue siendo enormemente popular en la ruralía; incluso muchos conjuntos juveniles del ritmo han surgido en las últimas dos décadas y representan la autoctonía dominicana y la continuación de esta larga tradición.



Fotos: Cultura.gob.do, fuente externa

A pesar de haber vivido una historia llena de vicisitudes e infortunios, el pueblo dominicano siempre supo encontrar en sí mismo la fuerza suficiente para levantarse y seguir su marcha, así fuera hacia la próxima estación de su propio viacrucis. Y en medio de sus luchas y sus afanes, aprendió a no dejarse matar por la tristeza, a hacer su música y bailarla con pasión, a componer sus creaciones artísticas y divertirse, a descartar las expresiones artísticas venidas de otras tierras si no estaban a tono con su espíritu colectivo, y, en cambio, a asimilarlas, hacerlas suyas, ponerles el toque de su propia identidad e incorporarlas al patrimonio de su folclor y su cultura si resultaban de su agrado.

Del mismo modo, aprendió a tomar los materiales que la naturaleza le ofrecía para hacer sus propios instrumentos y también tuvo la suficiente inteligencia para desentrañarles los misterios a los instrumentos venidos de otras tierras, así fueran de países tan cultos y adelantados como Alemania.

> El zapateo, el sarambo, el carabiné, la upa, la mangulina, el vals, la polka, la danza cubana, eran algunos de los ritmos que tocaban, cantaban y bailaban los habitantes de esta tierra

Eso fue precisamente lo que ocurrió cuando desde ese país europeo empezaron a llegar los acordeones. A partir de ahí, cambió radicalmente la historia de la música y el baile en nuestro suelo. El zapateo, el sarambo, el carabiné, la upa, la mangulina, el vals, la polka, la danza cubana, eran algunos de los ritmos que tocaban, cantaban y bailaban los habitantes de esta tierra. Y también hubo merengue. Se da por cierto que, ya en los tiempos de la Primera República, el coronel Juan Bautista Alfonseca, director de la banda militar, tocaba sus merengues, y que una música con esa denominación estaba ya presente en el ambiente.

Sobre los orígenes remotos de ese merengue hay numerosas teorías. Una sostiene que es de origen africano, otra que viene del pasodoble y la contradanza de España, otras que procede del minué francés, que vino de Puerto Rico y hasta que es de origen haitiano. Es posible que nunca se arribe a una opinión común sobre ese origen. Lo que sí puede afirmarse y demostrarse, en cambio, es que con la entrada al país de los acordeones que los marineros alemanes traían y que empezaron a entrar por Puerto Plata, surgió el merengue típico y la realidad de nuestra música cambió rotundamente. Hasta entonces, el merengue se tocaba con instrumentos de cuerda, fabricados principalmente por manos locales, un diapasón hecho de madera y las cuerdas; pocas veces se obtenían estas en el comercio importador, sino que eran de crines de caballo y hasta de tripas de chivo secadas y tensadas al sol.

Es posible deducir la época en que se produjo esa revolución musical por las publicaciones que se hacían y, muy especialmente, por las décimas que, originadas en el impacto producido por la introducción del acordeón, publicó a partir de mediados de los años setenta del siglo XIX el Cantor del Yaque, Juan Antonio Alix, que, como todo buen poeta, fue cronista de su tiempo.

Rápidamente, la gente del pueblo aprendió a manejar el curioso artefacto musical y empezó a escuchar, a bailar y a disfrutar una música tan dulce y tan movida, tan pegajosa y tan alegre, como jamás hasta entonces la había conocido. Al acordeón se le sumó la tambora, que marca y refuerza el ritmo, y la güira, que le da fluidez y ligereza al merengue.

Así nació el merengue típico: con el acordeón, que simboliza la presencia de los europeos en nuestra historia; la tambora, que es una derivación directa del tambor africano; y la güira,

versión moderna de las maracas del aborigen. Quedó así representado en el merengue el mestizaje racial y cultural del que está constituido nuestro pueblo.

Los acordeones cayeron en manos del pueblo llano: agricultores, jornaleros, arrieros, buhoneros, gente caminadora y trashumante, como juglares, empezaron a sembrar el merengue típico; y la población, mayoritariamente campesina, lo hizo suyo.

Los instrumentos de cuerda pasaron a un plano secundario ante un acordeón más sonoro, con una música altiva y vibrante, semejante al canto de un gallo de pelea, a una corneta o un clarín que llamaba al combate, todo lo cual era mucho más afín que la guitarra al espíritu de un pueblo que se pasaba media vida en los cantones peleando por su independencia y su libertad o en contiendas civiles intestinas. Nació una música libre y espontánea que se aprendía a tocar de oídas, mecánicamente, sin necesidad de método, cuando la escuela era la enramada o la sombra del árbol de existencia milenaria que crecía junto al bohío.

Si folclor es todo lo que el pueblo sabe, hace y aprende sin necesidad de que ningún maestro se lo enseñe, en el merengue típico tenemos un buen ejemplo de esa sentencia. Las primeras raíces las sembró el merengue típico en el Cibao, la región más rica y fértil del país, con mayor población y más peso económico en ese entonces, de montañas frondosas y exuberantes y ríos caudalosos. Esa región, cuna de grandes próceres y escenario de grandes acontecimientos históricos, fue, por demás, y he aquí su gran suerte, cuna y teatro de Francisco Antonio Lora Cabrera (Ñico Lora), genio precursor y maestro inmortal del merengue típico, acordeonista diestro y autor de una incontable cantidad de merengues, algunos de los cuales perduran y aún hoy alborotan los salones donde algún conjunto típico los toca bien tocados.

A pesar de la discriminación y el rechazo con que lo recibió la clase alta, el merengue típico se propagó por las distintas regiones y se afirmó como música predominante cuando, desde la potente emisora estatal La Voz Dominicana, en los comienzos de los años cincuenta del siglo XX, empezó a sonar un conjunto de la calidad insuperable del Trío Reynoso. Ocurrió esto bajo la dictadura militar de Trujillo, que fue promotor y, al mismo tiempo, victimario del merengue. Promotor porque lo promovió en todas sus variantes, y victimario porque lo prostituyó al convertirlo en un canto de alabanza a su personalidad siniestra y a las acciones criminales de aquel régimen. Aun así, el merengue encontró la brecha para cantar a las cosas positivas y nobles de su pueblo y sobrevivir a la manipulación odiosa de la dictadura.

> Con la entrada al país de los acordeones que los marineros alemanes traían y que empezaron a entrar por Puerto Plata, surgió el merengue típico

El merengue, principalmente en su versión típica, le ofreció al pueblo la posibilidad de cantarse a sí mismo, de componer, tocar y gozar sus propias creaciones, de probar con creces que eso de hacer música, componer versos y cantar tan bueno como los ruiseñores no era privilegio exclusivo de algunos poetas ilustrados de la ciudad; y, de paso, demostró la veracidad de la sentencia sabia de que «todo el que siente canta». Esa música espontánea, narrativa en ocasiones, descriptiva en otras, nacida más que de las demandas del mercado, de la relación entre el hombre y el paisaje, de la cotidianidad de la gente, de las cosas de la vida, de los sentimientos y la identidad del dominicano, se asentó en la conciencia del pueblo y juntos han caminado a lo largo de más de siglo y medio.

Por demás, en tiempos en que las comunicaciones eran precarias, el merengue sirvió igualmente para contar la historia, la historia grande y sus personajes, y la historia corriente que supo convertir en celebridades a gente nacida de las



entrañas del pueblo mismo, como Chanflín y Juanita Morel. El músico de antaño se volvió una especie de cronista musical de muchos acontecimientos: «Debajo del puente Yaque / mataron al mayor Lora / por estarle enamorando / al teniente su señora», cuenta un merengue de Ñico Lora cantando un hecho desdichado ocurrido en Santiago el 23 de febrero de 1924. Sirvió también de arma afilada en defensa de la patria: «En el año dieciséis / llegan los americanos / pisoteando con sus botas / el suelo dominicano. / Pancho Henríquez Carvajal / defendiendo la bandera / dijo no pueden mandar / los yanquis en nuestra tierra». De canal de protesta y denuncia, aun bajo la férrea dictadura de Trujillo, con obras como «Siña Juanica» y «La miseria». De canto elogioso a paisajes hermosos como la playa Magante y para expresar admiración por la mujer amada: «Es verdad que eres bonita / es verdad que eres preciosa / entre todas las mujeres / eres tú la más hermosa».

Asimismo, el merengue sirvió como recurso para aquel enamorado vacilante que, a punto de morir de amor, apelaba a los versos de una composición merenguera para hacer una demanda clamorosa a su pretendida: «Dime si me *va* a querer / dime si me *va* a adorar / dime si me *va* a tener / como un santo en el altar».

En el merengue están presentes el doble sentido y la picardía: «Juanita me dijo / déjate de lío / quedémonos solos / cuidando el bohío / ... Toda la familia / para una novena / y Juanita y yo / haciendo la cena / y yo la probaba / a ver si era buena...».

Simples muestras de una literatura de pueblo rica y abundante. Porque, además, el merengue le canta a la religiosidad popular, a virtudes y valores universales como el valor físico y la honradez, la belleza, el amor y la libertad. Y así, con su sencillez y su apariencia simple, el merengue típico es todo un universo, reflejo musical de la inteligencia y la creatividad de nuestro pueblo humilde y tesoro cultural en el cual se acumulan años largos de experiencia y camino andado.

En esa obra cultural, folclórica, hay que reconocer a los intérpretes y compositores, lo mismo

que la lealtad sostenida de los seguidores de ese género. Y entre todos ellos, con tintes de alta distinción, a los artesanos que arreglan y preparan los acordeones. A diferencia de la guitarra, que es afinada por su propio dueño, el acordeón requiere un especialista, un artesano que lo afine, lo arregle y, si sufre algún desperfecto, lo repare. Ese trabajo lo han hecho siempre manos dominicanas muy habilidosas, hasta el punto de que cuando, en medio de la Segunda Guerra Mundial, dejaron de importarse los acordeones desde Alemania, los artesanos dominicanos tomaron los aparatos viejos, los repararon y siguió la música y el baile, porque esos maestros del arte los pusieron a sonar como si fueran nuevos.

Para mayor grandeza, el merengue típico no se quedó estancado, como la mangulina, el carabiné y otros ritmos folclóricos hoy casi extinguidos. Tras la caída de la tiranía, en 1961, cuando el país y la sociedad cambiaban y el merengue parecía quedarse rezagado ante las exigencias de formas novedosas y renovadas del arte, surgió una generación de grandes acordeonistas, el más renombrado de los cuales fue Tatico Henríquez, que promovió una evolución del merengue típico y lo puso al día con las nuevas exigencias, evolución que, afortunadamente, todavía se mantiene.

Aun así, la permanencia del género no está exenta de problemas. Hay una evolución saludable, necesaria, que cambia y avanza sin deformar los acordes ni la estructura rítmica del merengue. Esa debe seguir. No obstante, como debe suponerse, en una sociedad capitalista manda el mercado y nada está exento de esa ley de bronce. Antes, el paisaje y la vida que en él discurrían hacían surgir la inspiración, el artista del pueblo tocaba y cantaba su propio canto; hoy el canto ya es ajeno porque no lo producen ni el sentimiento ni el corazón del artista, sino el cálculo comercial y el afán de ganancia. Se produce *lo que vende* y eso, completamente comprensible en una sociedad de mercado, presenta sus problemas y crea sus distorsiones. El folclor pasa cada vez más a segundo plano y se impone el negocio, en medio del cual la música se usa como una mercancía más.

Algo más. En un mundo como el actual, hay que estar dispuesto a recibir y asimilar lo que



Domingo García Henríquez (Tatico Henríquez)

culturalmente resulte asimilable y conveniente; pero, al mismo tiempo, hay que mantenerse alerta y fortalecer los valores y tradiciones nacionales, porque también de otras latitudes llegan algunas influencias artísticas que suelen ser deformadoras de esos valores y tradiciones que le dan sustancia a la dominicanidad y al ser nacional.

Hay que aceptar el derecho y la libertad de cada quien de inclinarse por las formas artísticas que entienda conveniente. Pero en nuestro merengue hay todo un rico patrimonio acumulado, una tradición y un folclor que deben preservarse. Al merengue, que ha superado tantas pruebas, debe defendérsele, renovársele dentro de la mejor tradición. Es una relación entre renovación y esencia que debe lograrse constantemente para garantizar así que el merengue siga siendo, en el campo musical, el mejor compañero de ruta de este pueblo.

Rafael Chaljub Mejía es el más vigoroso defensor de la música típica dominicana. Ha publicado una docena de libros, algunos sobre aspectos históricos y políticos, y otros sobre el merengue folclórico. Es profesor honorario de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Santo Domingo y columnista de diarios nacionales.

CONVOCATORIA

PREMIOS
FUNGLODE/GFDD
2024

LITERATURA Y PERIODISMO

CATEGORÍAS:

- **CUENTO** — Juan Bosch
- **ENSAYO** — Pedro Francisco Bonó
- **PERIODISMO** — Rafael Herrera
- **POESÍA** — Pedro Mir

ABIERTA DESDE EL
09 DE OCTUBRE DEL 2024
AL 08 DE ENERO DEL 2025

FUNGLODE
GFDD

CONSULTE LAS BASES EN:
https://funglode.org/iniciativas/premios-funglode/
Para más información, contáctenos aquí:
809-685-9966 Ext. 2447
c.florentino@funglode.org

Máximo Jiménez

Los años dorados del merengue y el arte de sus compositores

El más importante repunte del merengue, posterior al régimen trujillista, se produjo en el decenio de los ochenta, calificado por los más especializados escritores de arte popular como *los años dorados* del ritmo que distingue a la República Dominicana. El autor hace un recuento de los intérpretes más descollantes de ese período, resaltando además el rol de los compositores de mayor renombre y las creaciones musicales que iluminaron esa época de oro en la popularización y deleite del ritmo. Un repaso memorioso que conduce al recuerdo de una época tan especial y única para un merengue que parece vivir, en estos tiempos, su peor momento.



Fotos: AGN, fuente externa

Con la muerte del dictador Rafael Leónidas Trujillo en mayo de 1961, aparecen casi de inmediato nuevos exponentes que se desmarcan del merengue «de salón», forma que predominó en la escena durante casi todo el período de la tiranía que se inició en 1930. Un nuevo concepto emerge con el debut de Johnny Ventura y su Combo Caribe —como, en principio, se denominó al Combo Show—, máximo exponente de un estilo que se extendió rápidamente por todo el territorio durante esa década gracias a la espectacularidad que caracterizó a los integrantes de la orquesta, su ritmo electrizante, la diversidad sonora y su ingenio para conectar con éxito con los gustos de un público que se abrió al galope abrazando su refrescante, novedoso y divertido cancionero en franco proceso de alumbramiento.

No es posible poner al lado de Johnny y de Wilfrido a ninguno de los muchos líderes de orquestas que surgieron entre 1962 y finales de los 70

El merengue «La agarradera», incluido en su primer elepé publicado en 1962 con el Combo Caribe, fue una pieza innovadora, un primer *hit* con el que hizo carrera, que probablemente tenía elementos musicales tomados de las formas del merengue tradicional. Este tema se convirtió rápidamente en un buque insignia para Johnny Ventura y lo que vino después es historia. Ese movimiento que impulsó el célebre artista enriqueció una discografía que, en esencia, se mantuvo casi invariable hasta principios de los 70, cuando surge un nuevo representante que introduce elementos, en ese entonces tan novedosos, como lo que produjo con su orquesta.

A comienzos de la década de 1970 entra a la escena Wilfrido Vargas con su orquesta Los Beduinos. Con su primera producción publicada dos años después, *Merengues instrumentales,* cumplió con una exigencia de Atilano Blandino, propietario de su sello discográfico, y se limitó a saldar ese capricho con un repertorio que se mantenía fiel a la música que se configuró con la aparición de Ventura. Aunque el pianista Sonny Ovalles participó en la grabación de ese álbum, que en los primeros años de Los Beduinos moldeó en gran medida el *sonido original,* no es hasta 1974 cuando el artista empieza a constituir una marca singular. El disco *Wilfrido Vargas y sus Beduinos,* en el que además de Sonny tiene una participación importante Bonny Cepeda en su etapa embrionaria, incluye canciones como «No matarás», «Don José» y «Las avispas», en las que se aprecian pinceladas distintivas del nuevo sonido concebido por el merenguero de Altamira.

No es posible poner al lado de Johnny y de Wilfrido a ninguno de los muchos líderes de orquestas que surgieron entre 1962 y finales de los 70. Cabezas de dos cuerpos independientes, fueron forjadores cada uno de dos movimientos musicales con características sonoras particulares, aunque se trate del «mismo merengue». En ese lapso, se manifestaron destellos de ritmos que no alcanzaron a levantar vuelo para consagrarse, como sí lo lograron estos dos artistas. Y apelo a la opinión de Gunther Schuller, compositor y director de orquesta norteamericano cualificado: «No es posible ofrecer una valoración adecuada de un artista (o de un desarrollo musical concreto) sin hacer referencia a la totalidad de su obra y a su relación con sus contemporáneos».

El sonido marginal que en algunos casos tuvo cierta incidencia en el mercado dominicano y que coexistió durante el referido período se escuchó como parte de lo que se conoció como «nueva ola», también en aquellas canciones que trataron de acercarse al vibrante ritmo del bugalú (*boogaloo*), en menor medida a través de la salve —que tuvo a Elenita Santos como su principal estandarte—, el *bolemengue,* el *pambiche* y un cancionero

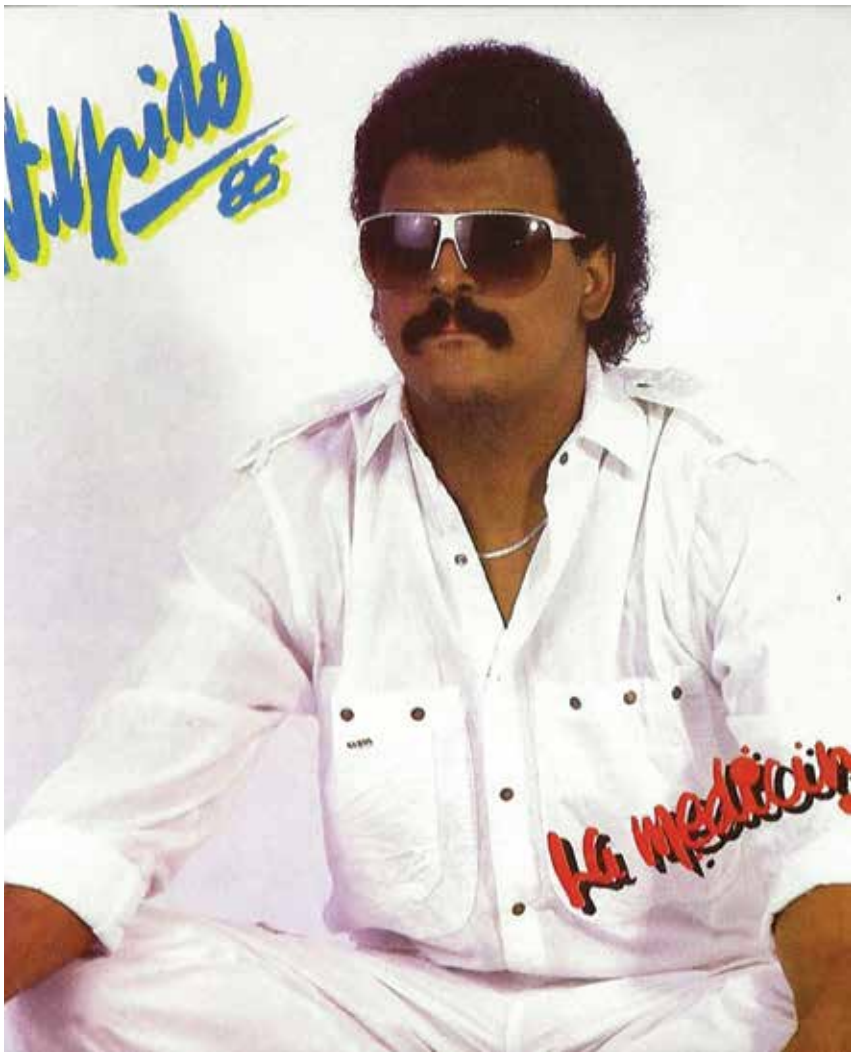
disperso que intentó experimentar, fusionar o mezclar el *jazz* con los instrumentos intrínsecos del merengue. Todos esos estilos, sin excepción, volaron como golondrina de verano: aparecieron, se manifestaron, se bailaron y se tararearon, pero ninguno logró mantenerse en el tiempo.

Con el brutal impacto que tuvo Wilfrido Vargas a partir de mediados de los 70, el fenómeno que se denominó como «el poder musical» tuvo una incidencia importante en un gran número de músicos y artistas jóvenes que se preparaban para incursionar en la profesión, quienes poco después serían influenciados por la impronta del líder de Los Beduinos. Esto provocó el inicio de un nuevo rompimiento estilístico que daría como resultado el fenómeno que con justicia se conoce como *los años dorados* del merengue.

El portentoso legado discográfico —y su gran personalidad musical tan propia— que por su cuenta engendró Johnny Ventura, un merengue con elementos sonoros propios al que se sumó el de Wilfrido Vargas —aunque en cantidad comparativa mucho menor—, es un referente inevitable para todo lo que vino después. ¿Cómo y quiénes posibilitaron el tercer gran rompimiento comparable con lo que consiguieron —entre 1962 y 1974— estos dos líderes del ritmo nacional por excelencia? En esa industria del entretenimiento, que alcanzó un resplandor artístico y comercial que no se ha vuelto a producir en la República Dominicana, intervino una figura creadora, subvalorada hasta estos días, de la cual falta mucho por escribir, analizar y estudiar para entender sus aportes en su justa dimensión.

El principio de una era

Los comienzos de *los años dorados* del merengue no tienen sus orígenes a partir del 1 de enero de 1980, es un proceso con antecedentes importantes y definitivos que se pueden identificar con claridad cinco o seis años antes. Pero ahora no trataremos este aspecto, sino la invaluable obra que aportaron aquellos compositores dominicanos que, desde su perspectiva, ingenio, diversidad y talento, escribieron canciones que forman parte de los cimientos artísticos que dieron forma al cuerpo musical de esa época.



Wilfrido Vargas

Muchos de los que se destacaron en este fecundo período tenían características que a partir de 1990 podrían calificarse como *rara avis* cuando se identificaban esos talentos en un artista. ¿Qué los convertía en tal cosa? Profesionales que estudiaron en el Conversatorio Nacional de Música, que dominaban con prestidigitación uno o varios instrumentos, que cantaban —y lo hacían muy bien— y que con facilidad participaban en el proceso de producción, arreglos y composición de los merengues.

Pero centrémonos en el papel que desempeñaron los compositores que emergieron en los



Jossie Esteban y Bonny Cepeda

años 80, cultores de un prolífico movimiento que tampoco se ha vuelto a producir en la República Dominicana. En el grupo de los artistas polifacéticos que dominaban varios oficios en la música, que aportaron en el campo de la composición a principios de los 70, aparece Bonny Cepeda. Cuando concluyó su paso por Los Beduinos y por La Gran Orquesta, tenía una buena cantidad de canciones, antes de lograr en 1982 el primer gran éxito, que fue el merengue «¡Ay doctor!», ya con su propia orquesta.

Cuando la era de *los años dorados* empezaba, en la misma proporción surgían esas creaciones de este aventajado músico, primer dominicano nominado al Grammy en 1985 por su exitoso álbum *Noche de discotheque*. Su repertorio incluye temas emblemáticos: «El mandamás» (1983), «Dónde comienza esto está mal», «La cosa está dura» (1984), Mehuí, mehuí», «Quisiera ser», en coautoría con Adlin Negrón, «Noche de Discotheque», «Ya mismo partiré y vuelve», de 1985. Más adelante estrenaría, de su autoría, «Golpéame», «Dance», «Quisiera ser», «Yo soy el jefe» y «Que aprueben la ley».

En ese mismo contexto, que empezó mucho antes con Los Ahijados a principios de los 60, se manifiesta Cuco Valoy, galardonado por la Asociación de Cronistas de Arte con el Gran Soberano, máxima distinción que se entrega en el país desde 1985. Significativa es la obra del legendario artista como compositor, y junto a La Nueva Tribu, logró resistir el furor de la competencia en los años 80. Es autor de «Las viejas saben mejor», «Frutos del carnaval», «Penita pena», «Tira pulla», canción que fue un gran *hit* en 1983; y al filo de 1990 su hijo Ramón Orlando estrena «Mi locura», compuesto en colaboración entre ambos.

Del padre pasamos al hijo. Ramón Orlando Valoy, músico prodigioso que se inició muy joven como director musical de Los Virtuosos, liderado por el padre, cultivó una frondosa obra que pocos han podido equiparar. A ritmo de merengue se estrenó en 1976 «El lío de mi vecino», solo una muestra de su talento artístico, canción que se complementa con el clásico «Micharén», de 1979, pero que sin duda pertenece a la discografía primorosa de los 80. Antes de cerrar su ciclo junto a su padre, cuando bajó su batuta, decide en 1985 conformar la Orquesta Internacional y escribe piezas inolvidables: «Te quiero», que interpreta el gran Henry García; «Sisi y Ricardo», «Clavelitos y azucenas» y «Yolanda».

El sonido que rebosó éxitos a cuenta de las composiciones de Ramón Orlando se manifiesta con la Orquesta Internacional, emblema de *los años dorados*. Debutó en 1986 con un elepé que reivindicó su impronta, con ese estilo genuino patentizado a fuerza de talento. De su autoría se incluyen los éxitos «Pena», «Un día más», «Te juro que te quiero», «Loco amor» y «Pronto amor». La lista

de merengues escritos por Ramón Orlando se prolonga hasta el resto de la década, indudablemente el período de mayor fecundidad artística. «Diciembre Party!», «No me importa, no», «Lápiz», «Bailando», «Como tú», «Mi sueño», «Mira mis ojos», «Cigarro y vino», «Monotonía (1988); «No hay nadie más», «Cúrame», «El silencio, tú y yo», «Noche eterna», «Risas», «Mama mía», «Ring, ring» (1989).

Otro testimonio palpable que describe la riqueza musical de un considerable grupo de artistas que se destacaron en los 80 también como compositores es Carlos Manuel (el Zafiro). La Gran Orquesta, que lideraba Bonny Cepeda, le grabó en 1976 el merengue «A mi pueblo», en ese momento el artista pertenecía a esa orquesta. Pocos recuerdan sus aportes como compositor, quizás por su voz admirable, sin duda, entre las más refinadas de todos los tiempos. Pasó por varias orquestas antes de formar tienda aparte. De su autoría grabó en 1984 el tema «Si supieras» y concibió otros que están entre los preferidos de sus seguidores: «Te quedaste sin na'», «Lo que quieras», «Ámame», «Qué bien lo haces», «Si quieres volver», «El cheque», «Porque tú me gustas», «Señora», «No volveré», «No sé qué hacer», «Eso no me gusta» y «Que siga nuestro amor». Cómo no recordar «El cantante del amor», un himno de *los años dorados*, al que se suman «Yo quisiera estar contigo», «A nadie le importa», «Déjame», «Nadie como yo» y «Qué es lo que tienes».

El Zafiro produjo desde su inspiración una discografía selecta, menos numerosa que la obra del maestro Ramón Orlando, pero lo suficientemente popular, con una calidad apreciable, inmortalizada por su voz potente que se destaca como única. Otro de sus contemporáneos, Aramis Camilo, participó en este proceso como uno de los conceptos más impactantes de la época. La Organización Secreta sentó escuela, y apelando al refranero popular y al romanticismo imperante en esos años —pasó en la salsa, en la balada y en el *pop rock*, cómo no sucedería también con el merengue—, el ingenioso intérprete es autor de su *hit* «Jhoselyn», escrito en colaboración con Ramiro Taveras; «Señorita», «El motor», «Te llevaré», «Te quise tanto», «Billete pelao», «Ven, llévame contigo», todos de 1983. Un año después, compone «El repollo», «Así no vale», «Ellas», «Si la ven», «El alicate», «Me gustan todas», y en 1985 estrena «Nena», un merengue sin desperdicios. La popularidad de sus propuestas empieza a perder terreno cuando en 1986 publica «Qué voy a hacer», «Te vas», «Yo», «El candado del amor», «Dormir contigo», «Rabiosa no» y «Tú, mi cigarrillo». También compuso otros temas menos conocidos: «Se va la vida», «La india», «Por qué», «Honey», «Mi campesina» y «Sandra».

> ¿Cómo y quiénes posibilitaron el tercer gran rompimiento comparable con lo que consiguieron —entre 1962 y 1974— estos dos líderes del ritmo nacional por excelencia?

A algunos les sorprendería el aporte que provino de Carlos David, un intérprete que tampoco se valora con justicia. De su autoría es el éxito «Hoy río yo», que grabó Bonny Cepeda en 1982. Suyo es el tema «El gufeo», también del Mandamás, período en el que produjo «O sí o no», «El perico», «A mí nada me cae», «La apariencia engaña», «Fin de semana», «Su mujer es mi mujer», «No estoy llorando» y «¿Por qué la amo?». Fue uno de los intérpretes *premium* que pasó por la orquesta de Bonny, posteriormente integró junto a Alex Bueno la Orquesta Liberación y concluyó con su propio proyecto, como otros tantos que se lanzaron de manera independiente al ruedo probando suerte en una época de zafra, y continuó en los 90 escribiendo canciones que grabó por su cuenta.

El ingrediente de la picardía, el doble sentido, con una buena dosis de graciosidad, tuvo en



Orquesta de Johnny Ventura



Orquesta Internacional Ramón Orlando

La Patrulla 15 uno de sus exponentes más populares. Con asiento en Puerto Rico, lograron mantener contacto con los dominicanos, con una discografía en la que destacan composiciones de su cantante líder, Jossie Esteban. En 1984 se estrenó «Tengo una mamá», y poco después colocaron en el mercado «El coco», «Dame un beso» —una canción bellísima—, «La caballá» y «Pelú». Los aportes del compositor incluyen «El muchachito», «El can», «Pirulo», «Enamoraíto», «Las mujeres» y «Si tú me dices ven». La Patrulla 15 era cosa de dos. El otro ejecutor de primera línea era Alberto *Ringo* Martínez, que incursionó con puntualidad en el oficio de la composición. De su impronta la orquesta publicó en 1982 «Sin tu cariño» y «Ay, ay, ay»; y dos años después estrenaron «Yo me siento enamorao», uno de sus emblemáticos merengues. Ringo escribiría «Seguro que sí», «En dónde estás», «Te quiero, te quiero», «Te voy a hacer llorar», «¿Qué, ajá?», «El moreno está», «Ya no puedo seguir así», «El tiguerón», «Que me vengo cayendo», «Sopita de Cabro» y «Regálame esta noche».

La capacidad creativa en uno de los períodos de mayores logros para el ritmo nacional, el del grupo que integraron Cuco Valoy, Bonny Cepeda, Ramón Orlando Valoy, Carlos Manuel (el Zafiro), Aramis Camilo, Carlos David, Jossie Esteban y Alberto *Ringo* Martínez, produjo sus frutos: una discografía que perdura en el tiempo, una muestra significativa de personas que se destacaron en múltiples facetas, es decir, cantaban, tocaban uno o varios instrumentos, producían, se involucraban en el proceso de los arreglos y

componían. Ellos supieron servir de complemento al trabajo auténtico que correspondió a una generación de compositores que engrosó sustancialmente ese cancionero.

Un merengue con letras

Mientras en cada rincón de la geografía nacional se expandía el sonido que patentizaron los máximos exponentes del merengue en los 80, se empezaban a revelar nuevos talentos de la composición, por un lado, o se afianzaban otros que venían haciendo sus aportes en décadas anteriores. Luis Días (1953-2009), que recorrió el país como parte de un proceso de estudio e investigación folclórica en los años 70, es autor del clásico «El guardia del arsenal», grabado originalmente en 1981 por Sandy Reyes cuando pertenecía a El Equipo junto a Dioni Fernández. July Mateo y Los Hijos del Rey enriquecieron su repertorio con algunas de sus canciones, pero es en 1985 con «Carnaval» —o «Baila en la calle», como se conocería popularmente— cuando Fernandito Villalona le da una dimensión mayor a su pluma. «Ay, ombe», versionado por Sergio Vargas en 1995, y otras de sus composiciones se convirtieron en grandes éxitos gracias al negrito de Villa, como es el caso de «Marola», «La novia» y «Las vampiras».

Compositor, poeta y publicista, Ramoncito Díaz —no confundir con el otro compositor Ramón Díaz (1901-1976)— fue uno de los principales creadores de la música popular que forjó en el tiempo una prolífica obra adornada por grandes éxitos interpretados por exponentes de diferentes épocas. La mayoría de los artistas y las orquestas de merengue que trascendieron en los 70 y principalmente en los 80 grabaron sus canciones. Su legado empezó a conformarse a partir de 1967 cuando Johnny Pacheco graba «Quítate el chaquetón», y a finales de los 70 El Beduino pone voz a «Wilfrido dame un consejo» y «Jeremías», punto de partida de lo que será un cancionero incomparable que trascendió en los 80.

Casi todos los exponentes del merengue de *los años dorados* apelaron a su buen gusto musical y su facilidad para escribir canciones que conectaban con la realidad del momento y que eran abrazadas por el gran público con entusiasmo: «Tu va' vei», Jossie Esteban y La Patrulla 15 (1979); «El very well», Cheché Abreu (1970); «No te imaginas», Johnny Ventura (1980), «Las mujeres no son de nadie», Luis Ovalles (1982); «El loco y El batidor», Freddy Kenton (1983); «Un pie aquí y otro allá», Sandy Reyes (1983); «Anjá, unjú», July Mateo (Rasputín); «Sin tambora no hay merengue», Jerry Legrand (1984); «Llévatelo todo, Milly», Jocelyn y Los Vecinos (1984), «Ruega por nosotros» y «Esto no lo aguanta nadie», de Wilfrido Vargas. Todas estas comprenden tan solo una muestra de su portentosa obra musical. Ramoncito Díaz es uno de los compositores prominentes con los que contó el merengue en ese fecundo período.



Milly Quezada

En este repaso por la discografía esencial de los 80 se puede advertir que Luis Kalaff (1916-2010),



Juan Luis Guerra



Luis Kalaff

el compositor dominicano más prolífico, es dueño de una selecta lista de éxitos entre los cuales destacan: «La tuerca», Los Hijos del Rey (1980); «Acuérdate de mí», «Sinfonía de amor», Dioni Fernández y El Equipo (1981), orquesta que también popularizó en 1982 «El colorao» y «La mina». Wilfrido Vargas grabó «La batidora» (1982). Merengueros de primer orden como Johnny Ventura le grabó «Las mujeres»; Los Kenton echaron mano a «La coquetona», y Milly, Jocelyn y Los Vecinos enriquecieron su repertorio con sus composiciones «Mundo vagabundo», «Pa' después venir llorando» y «Se formó el rumbón» (1985). Quizás no es de conocimiento de muchos que «Fiesta y fiesta», de Dioni Fernández, es de la autoría de Kalaff, así como también «Qué chulería» y «La cama», que grabó Musiquito, y muchas otras canciones que forman parte de la creatividad y diversidad artística del inolvidable compositor dominicano.

El talento emergió a lo largo de la década desde todos los ámbitos. Incluso desde el periodismo y la comunicación destacan nombres de figuras que hicieron aportes significativos a este interminable repertorio. Uno de ellos es Huchi Lora, que entre sus primeras creaciones debe a Rafael Solano la grabación en 1976 de «Enciende la victrola» y «Caramba ay Ñico». Su gran amigo Johnny Ventura hizo lo propio diez años después, en 1986, con «El prójimo» y «Qué pena»; Belkys Concepción acogió «Titubeo», Aníbal Bravo grabó «Pa' lo pie» y Wilfrido Vargas eligió «Esta no es su mesa», que el reconocido comunicador escribió en colaboración con Frank Moya.



Ramón Orlando

Johnny Ventura es el merenguero que más composiciones de Huchi Lora grabó y popularizó. De 1987 son «Si vuelvo a nacer», «La puerta de la alegría», «Un amor de cuerpo entero», «El olor de la lluvia», uno de los merengues más hermosos de su repertorio. Un año después vuelven a coincidir en colaboración para producir «La resaca», «Las muchachas», «Estúpidos tres», «El poeta», «El muerto parrandero», «Aniversario», «Quiero ser artista, «Homenaje a Ñico Lora» y «Seca meca».

Poco crédito se le concede al insuperable Juan Luis Guerra, que, junto a su grupo 4-40, estrenó antes de concluir la década de los 80 tres de sus elepés que pertenecen a ese sonido inconfundible, antes de publicar en 1990 *Bachata rosa*, el disco que dimensionó su carrera a nivel internacional. *Soplando* (1984) es algo experimental, totalmente divorciado de lo que dio personalidad rítmica a *los años dorados*. Pero en 1985 edita *Mudanza y acarreo*, que incluye «Ella dice», «Réquiem sobre el Jaragua» y sigue con «Si tú vas» y «Elena». Dos años después, Juan Luis continúa engrosando la lista de canciones que lo ubican en el epicentro de los grandes creadores de ese período. Saca *Mientras más lo pienso tú* (1987), con «Guavaberry», «Tú», «Amor de conuco» y «No me acostumbro», además de dos piezas admirables: «Me enamoro de ella» y «¡Ay! mujer».

En la frontera con el año 1990, cuando ya se iba cerrando el ciclo, el célebre cantautor dominicano publica *Ojalá que llueva café* (1989). Un álbum que tanto se puede clasificar en este tiempo como en el que iniciaba con la nueva década. Un merengue bailable, más comprometido con la causa social, sin perder su conexión con el romanticismo, de los que forman parte «Visa para un sueño», «De tu boca», «La gallera» y «Reina mía». Debido a que debutó en esa línea musical en 1985, Juan Luis Guerra no tuvo el tiempo suficiente para producir una obra prolífica, pero sí saca la cabeza como uno de los artistas a tomar en cuenta debido a la popularidad, calidad y sensibilidad de su discografía.

Del ámbito de la locución, la comunicación y la producción de televisión se destaca el gran Yaqui Núñez del Risco (1939-2014), que combinó su versatilidad artística, además, con la composición. Un hombre que tuvo una sensibilidad admirable para cultivar el arte, que contribuyó

a enriquecer el estilo acompasado, romántico y bailable del ritmo nacional que se produjo en los años 80. Con la participación de Dioni Fernández y Sandy Reyes escribió «Yo quisiera» (1980); en colaboración con Jorge Taveras escribió «Yo te amo», mientras que el Mayimbe inmortalizó «Compañera». Otras de sus composiciones: «Estamos en campaña», El Sonido Original (1982); «El merengue es un abrazo», Dioni Fernández (1982); «Aniversario de amor», en coautoría con Jorge Taveras y Johnny Ventura (1982); «Tú distinto, yo distante», Milly, Jocelyn y Los Vecinos (1983); «Me la busco como un toro», Cuco Valoy (1983); «El gran poder», Las Chicas del Can (1983); «No es lo mismo ni es igual», Diony Fernández (1984) y «Tú eres mi size», que grabó July Mateo, Rasputín.

De otros ámbitos relativamente vinculados, se reveló Jaime Shanlate, el abogado, decimero y escritor de coplas en la era del «Calientísimo del 9» de Roberto Salcedo y Julio César Matías (Pololo). Incursionó en el arte cuando contrajo matrimonio con la cantante Sira Medina. Autor de una discografía entre la que destacan varios éxitos popularizados por los merengueros de mayor pegada entre 1982 y 1985. «En qué parará la cosa», Luis Ovalles (1982); «Tu mamá y mi mamá», Musiquito (1982); «Tres minutos» —con créditos compartidos con Rafael Vásquez—, Milly, Jocelyn y Los Vecinos (1983); «El funcionario» —coautor Manuel de Jesús— (1983); «El lamento» —coautor Wilfrido Vargas—, «La yola» —coautor Sonny Ovalle—, «El avión», todos grabados por Wilfrido Vargas en 1983; «Palo con ella» y «Te sale mal», Los Kenton (1983); «Fiquito y Toño» —coautor Johnny Ventura— (1983).

Shanlate sumó a esos *hits* radiofónicos que fueron abrazados por el público desde su estreno «El ensalte», que compuso junto a Chucky Acosta, grabado por el Conjunto Quisqueya (1983); «No me abandones Margot», Bonny Cepeda (1983); «Yo lo coloco y ella lo quita», Musiquito (1983); «Pin pun como tú», Grupo Félix (1984); «Igual que el año pasao», «Ojo pelao» —ambos en coautoría con Tito Kenton—, Los Kenton (1984); «El merengue y su nacionalidad», «Festival del amor», Grupo Félix (1985); «Quiero ser paloma», Belkis Concepción (1985); y «Tengo hambre de ti», grabado por Musiquito (1985).

¿Qué sucedió en esa década, cuando se produjo un fenómeno en el universo merenguero que no se ha vuelto a repetir? Los factores son varios, se necesitaría un análisis desde otras perspectivas, pero sí hay que reflexionar sobre el papel que jugaron los compositores dominicanos durante este ciclo. Ampliando la lista de los nombres que menciono más arriba, se pueden apreciar merengues que se convirtieron en clásicos, gracias al prolífico don creativo de esa generación. En ese grupo debo incluir a Mario Díaz, Melvin Rafael, Fulton Vásquez, Rento Arias, Aníbal Bravo, Leonardo de Jesús, José Peguero, Confesor Rosario y Frantoni Santana.

No es que la figura del compositor haya desaparecido del ámbito musical popular, en este caso del merengue, pero resulta muy difícil en la actualidad —o en los 90 y qué decir de los 2000— identificar un cancionero que se equipare medianamente a la obra de los talentosos artistas de la pluma y de la música abordados en este escrito que se desarrolló en esa admirable etapa de *los años dorados.* El merengue no ha desaparecido, como sí sucedió con otros estilos o ritmos, entre ellos la salve, el pambiche, eso que se conoció como *bolemengue,* pero nada volvió a ser lo que un día fue. Ni es lo mismo ni es igual, lo que provoca una triste sensación, casi como si hubiese ocurrido una desaparición real.

Máximo Jiménez es periodista, crítico de cine y cronista de arte popular. Laboró en los diarios *El Siglo, Diario Libre* y *El Caribe*. Fue presidente de la Asociación de Cronistas de Arte (2011-2013). Autor del libro *La gran aventura de la bachata urbana*, publicado en 2018 por Editorial Funglode. Actualmente dirige el semanario *La Crónica*.

Bibliografía esencial

Mena, Miguel D. *Luis Días, ¡échale gas!* Middletown, DE, Estados Unidos, Ediciones Cielonaranja, 2012.

Pérez de Cuello, Catana y Rafael Solano. *El merengue: música y baile de la República Dominicana*. Santo Domingo, Colección Popular Verizon, volumen IV, 2005.

Schuller, Gunther. *Los comienzos del jazz. Sus raíces y desarrollo musical*. Barcelona, Editorial Acantilado, 2023.

Eugenio Pérez

Tres tiempos en la salsa: Johnny Pacheco, Cuco Valoy y José Alberto, el Canario

Precisa revisión de las trayectorias de estos tres íconos del movimiento que ha tenido la música tropical denominada «salsa». Tres músicos dominicanos que contribuyeron al nacimiento, auge y desarrollo de la música tropical a nivel mundial, cada uno de ellos con una extraordinaria hoja de servicios, de forma independiente uno del otro. Un desglose de sus principales virtudes y aportes al movimiento de la salsa en el ámbito hispanoamericano y, especialmente, en el Caribe, escrito por uno de los autores más reconocidos en el estudio de este fenómeno musical en toda nuestra región.



Fotos: Fuente externa

Johnny Pacheco

Inicio afirmando, sin temor a equivocarme, que Juan Pablo Pacheco Knipping (Johnny Pacheco), a quien he denominado «la figura salsera del siglo XX», fue el músico, productor y director más grande de todos los tiempos a nivel mundial.

Pacheco fue el principal propulsor del movimiento musical denominado «El Sonido de Nueva York», aparte de ser el fundador de la compañía disquera Fania Records (1964), que agruparía a las principales figuras artísticas que interpretaban la música tropical en sentido general, firmando desde ese entonces con la mayoría de los cantantes y músicos neoyorquinos. De paso, formó su agrupación personal, que llamó El Tumbao de Johnny Pacheco, una especie de réplica de La Sonora Matancera por donde pasaron figuras de diferentes nacionalidades como Pete *Conde* Rodríguez y Daniel Santos (Puerto Rico), Héctor Casanova, Celia Cruz y Celio González (Cuba), Ángel *Melón* Silva (México), entre otros. Estas firmas serían el preludio de lo que Pacheco tenía en la mente: formar algo grande para la historia con la reunión de la crema y nata de los hispanoamericanos radicados en Nueva York.

> El Tumbao de Johnny Pacheco fue una especie de réplica de La Sonora Matancera

Johnny no esperó mucho y, a principios de la década de los 70, conformó la más representativa orquesta de salsa con los principales miembros del sello disquero para dar cabida al movimiento musical ya mencionado. Con la colaboración de su socio, el abogado judío-italiano Jerry Masucci, y de músicos como Bobby Valentín, Larry Harlow y Ray Barreto, entre otros, no escatimó recursos ni esfuerzos para iniciar este ambicioso proyecto, que posteriormente daría paso a un nombre comercial y mercadológico que todos conocemos como «salsa».

Este primer paso lo dieron al filmar la primera película, titulada *Our Latin Thing* (Nuestra cosa latina), el jueves 26 de agosto de 1971 en el Club Cheetah (solamente con músicos y cantantes que habían firmado con el sello disquero), como plataforma para presentar las famosas «Estrellas de Fania». El viernes 24 de agosto de 1973 filmaron la segunda película en el legendario Yankee Stadium y dejaron ya como un aporte significativo la denominación de «salsa», que reunía en un solo ritmo el son, la guaracha, el guaguancó, el mambo, la charanga, el bugalú y otros más.

Posteriormente, Johnny siguió expandiendo por el mundo este nuevo aporte hasta llegar a la filmación de la tercera película, que tituló *Live in África*, desde donde vino todo: los tambores y sus raíces. Y paseó la salsa por los continentes asiático y europeo y por toda América. Independientemente de este gran aporte, siguió dando vida al gran regalo que constituyó para los seguidores del fascinante mundo de la música tropical su invento salsero, y recibiendo premios y honores a nivel mundial por el trabajo realizado desde su posición como uno de los grandes propulsores de este ritmo mezclado que homenajeaba a nuestra música tropical.

Cuco Valoy

Libra por libra, Cuco Valoy ha sido la representación sonera de nuestro país por excelencia, a causa del sello que le imprimió al ritmo del son desde que incursionó en la música tropical a finales de la década de los 50 junto a su hermano Martín Valoy, conformando el dúo Los Ahijados. Era una réplica del legendario dueto cubano Los Compadres, fundado en Santiago de Cuba por Lorenzo Hierrezuelo, *Compay Primo*, y Francisco Repilado, *Compay Segundo*, también en la década de los 50.

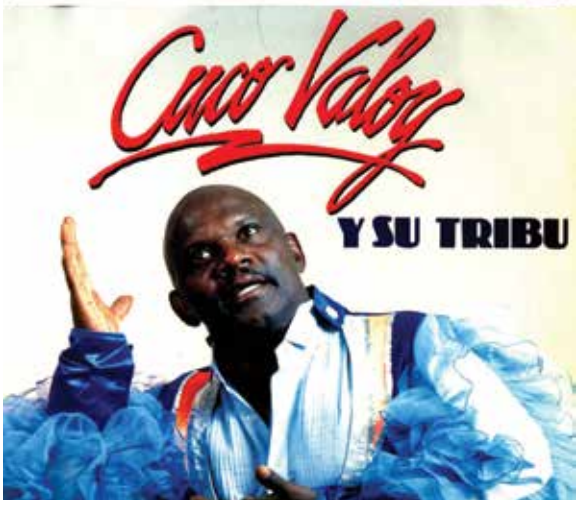
Pero el Pupy de Quisqueya, como también se le conocía cuando se inició como locutor de su propia emisora, Radio Tropical (en su animación musical se identificaba como «el Zuqui-Zuqui Sabrosón»), llevó a la radio este ritmo, orientando la programación de su emisora hacia el son y los ritmos tropicales.

Cuco realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de la República Dominicana y se especializó en teoría musical. Esta formación lo convirtió en un innovador y en un talentoso músico que, además de cantante, compositor y productor, tocaba varios instrumentos: la guitarra, el piano y el bajo. También es un percusionista especializado en la tambora, instrumento imprescindible en el merengue dominicano.

Pero Cuco tenía otras inquietudes, y ya a principios de la década de los 70 abandona Los Ahijados y funda junto a su hermano Martín —incluyendo a su hijo Ramón Orlando, para ese entonces un adolescente, quien desde niño ya estaba estudiando piano en el Conservatorio Nacional de Música— el conjunto Los Virtuosos, llamado para ese entonces La Tribu. Tenía la visión de interpretar diversos ritmos como el merengue, el son montuno, la bachata, la guaracha, el guaguancó, el chachachá y el bolero. Esta nueva representación le abrió las puertas del Caribe, Centro y Sudamérica, adonde llevó sus interpretaciones siguiendo siempre el patrón sonero con el que se le etiquetó, pero combinándolo astutamente con nuestro merengue. En este proceso comenzaría a destacarse ampliamente su hijo Ramón Orlando, quien logró imprimirle al grupo un sonido diferente con los modernos arreglos que realizó durante la trayectoria de su padre que le valieron grandes reconocimientos. En Colombia, Cuco Valoy se convirtió en uno de los más grandes ídolos, a tal punto que ha sido uno de los pocos que recibió en cuatro años consecutivos el máximo galardón que se otorga en el Festival de Orquestas del Carnaval de Barranquilla, por la asimilación que hizo este extraordinario artista dominicano de las principales expresiones folclóricas de la música del carnaval. Cuco fue, definitivamente, un rey en ese gran país.

El principal aporte a la música tropical y la grandeza de Cuco Valoy radican en ser reconocido a nivel mundial como el pionero en la modernización de la música que ha venido interpretando, en la que su hijo Ramon Orlando tuvo mucho que ver, hasta el punto de constituir una escuela de nuevos cantantes como Henry García, Raulín Rosendo, Gaby Arias y Albert Méndez.





No podemos dejar de resaltar otro gran aporte de Cuco. Su orquesta grabó una de las salsas más representativas de la música tropical, que interpretó su cantante estrella, Henry García, con composición y arreglo de Ramón Orlando: «Juliana», grabado luego a nivel mundial por grandes artistas del género tropical.

Finalmente, quiero resaltar su entrega a la causa política y revolucionaria, que es un distintivo de su trayectoria. En el momento histórico que vivió nuestro país con la revolución de abril de 1965, Cuco empuñó el fusil para defender la soberanía nacional y escribió e interpretó, sin temor alguno, un tema de corte social y patriótico con

el título de «Paginas gloriosas de mi patria», que terminó constituyéndose en un himno de batalla en los años posteriores a ese acontecimiento de la historia dominicana.

Más de setenta años de trayectoria musical avalan y convierten a Cuco en un embajador de la música tropical latina desde la República Dominicana, y sigue vigente a pesar de su edad y de su retiro de los escenarios.

José Alberto, el Canario

Incursionó desde muy joven en la música tropical, impregnado de la atmósfera y la cultura del son. Con siete años, su familia se trasladó a Puerto Rico, donde comenzó a demostrar su talento mientras estudiaba cursos preliminares de música en la Academia Militar de las Antillas. Más tarde se trasladó a la ciudad de Nueva York. Su primera grabación discográfica la realizó en 1975 con la orquesta de Tito Rodríguez Junior. Sin embargo, no fue hasta dos años después cuando su nombre alcanzó grandes relieves al ingresar como primer vocalista de la Típica 73, un grupo de verdaderos maestros de la salsa. Con ellos grabó, bajo el sello Fania, cinco elepés que le proyectaron como un tremendo sonero.

El apelativo de «el Canario» le llegó por la ocurrencia de un locutor musical de Nueva York, que le bautizó así en una discoteca por su facilidad de improvisar. «Canta, Canario» fue la consigna que lanzó el animador por el micrófono de control.

En 1982 formó su propia orquesta y fue contratado por la compañía Audiorama y su sello disquero SonoMax, con los que publicó tres elepés: «Típicamente», «Canta Canario» y «Latino Style». De estos, se convirtieron en *hits* los sencillos «Por allá», «Típicamente», «Desesperado», «Río Manzanares», «La cinta verde», «Valiente Coronel» y «Desesperado».

En el año 1988, José Alberto ascendió a la cúspide internacional del arte tras ser contratado por la compañía disquera RMM, dirigida por el empresario domínico-americano Ralph Mercado, con quien editó varios álbumes. El lanzamiento de esas producciones fue grandioso y el canto del Canario se extendió por todo Estados Unidos, Puerto Rico, Londres, España, Venezuela, Colombia, Perú, Curazao y, obviamente, la República Dominicana. Por sus altas ventas lo premiaron con discos de platino y de oro.

El salto mayor a la internacionalización lo consiguió al ser seleccionado por Ralph Mercado para que su orquesta acompañara en sus giras internacionales a la «diosa divina» de la música latina, Celia Cruz, abriendo los espectáculos en los que ella se presentaba, y posteriormente el marco musical del repertorio de la «Reina» lo ponía su orquesta. En esta situación recorrieron juntos parte del mundo, aprovechando al máximo el hecho de que su arte y su talento se iban afianzando en todos esos lugares. Por esta situación, Celia llegó a catalogar al Canario como el hijo que nunca tuvo.

Este artista ha seguido abriéndose paso en el negocio del entretenimiento presentando diversas propuestas musicales y colaboraciones con las grandes estrellas del género musical que le han valido tres Grammy Latinos, a tal punto que su producción de mayor impacto en los años recientes, titulada «Rodando por el mundo», cuenta con las colaboraciones de Gilberto Santa Rosa, Víctor Manuelle, Pablo Milanés, Milly Quezada y Sergio Vargas, entre otros. De esta manera, José Alberto, el Canario, ha celebrado en grande su 40 aniversario, participando en grandes festivales de salsa y de *jazz*, con la música y el estilo característico que logró estampar en más de 25 producciones discográficas que lo convierten en uno de los más grandes íconos salseros del mundo.

Eugenio Pérez está asociado a la música tropical desde hace décadas, con relaciones de amistad directa con sus más grandes intérpretes. Graduado universitario en Contabilidad, se destacó como auditor trabajando para firmas nacionales e internacionales y fue uno de los fundadores del Instituto de Auditores Internos. Por su pasión y conocimiento de la música, es conocido como el «salsólogo mayor» de la República Dominicana. Laboró en importantes disqueras de la región y es un conocido productor de radio y televisión. Autor del libro *La salsa en la República Dominicana. Padres, líderes y propulsores históricos* (2015).

Alexis Méndez

Muestra de la presencia del son en la República Dominicana

Luego de largas décadas en la agenda bailadora de millares de dominicanos, fundamentalmente de la clase media y sus variantes, el son sigue una ruta firme, con una existencia que sobrevive a todas las pasiones musicales en boga. Bailada, disfrutada y sentida en lugares específicos, fundamentalmente de Santo Domingo y de Santiago de los Caballeros, el son es una cultura danzaria que sigue su curso frente a todas las tempestades. Basta asistir cada domingo a las presentaciones de Bonyé frente a las Ruinas de San Francisco, en plena Ciudad Colonial, o ir a Santiago a El Son de Keka, sitios que ya constituyen atracciones turísticas de primer nivel. El autor construye un relato auténtico de la vida y los avatares del son en la República Dominicana, sin dejar de aceptar la deuda con el son habanero, con la música cubana, donde todo comenzó.



Fotos: Zonacolonial.org, fuente externa, Presidencia de la República Dominicana

En algunos lugares de la República Dominicana, la cultura sonera se niega a desaparecer, mostrándose fiel a una tradición que incluye una simbología muy local al tiempo que abraza esos rasgos que, en sus inicios, se diseminaron por el Caribe.

Es un estilo de vida que muestra a hombres y mujeres trabajadores que van drenando en medio del ocio, donde el baile es el protagonista con el que intentan mantener la tradición y ciertas costumbres, incluso en la forma de vestir. A veces, un día a la semana es suficiente, todo va a depender de sus ocupaciones o de su poder adquisitivo.

Agrupaciones musicales y colectivos de parejas de bailadores, espacios fijos donde encontrarse y promotores que van fluyendo entre medios de comunicación forman un engranaje sólido que se ha resistido a ser arrollado por el *mainstream* y despliega focos de alto valor.

> El son dominicano tiene un engranaje sólido que se ha resistido a ser arrollado por el *mainstream* y despliega focos de alto valor

Lo cierto es que la música y el baile del son tienen acento dominicano, atributos que se han mantenido a lo largo del tiempo. Es una expresión urbana que, en ocasiones, se ha apoyado en el fenómeno de la salsa en los barrios —cuento aparte— por aquello de ser una de las músicas esenciales en la conformación del estilo musical que, desde Nueva York, se difundió por América Latina y el mundo. No obstante, existe una sonoridad autónoma y un modo de bailar muy particular.

«El son de la Ma Teodora», una teoría del origen

Hablar de orígenes en las Antillas es labor espinosa si se trata de la música, que ha experimentado un «ir y venir» que ha generado un alto sentido de apropiación en todas las islas y en cualquier rincón de la península; más aún cuando resaltan mezclas de razas en una dualidad de existencia o carencia de identidad, y en los diferentes lugares existen elementos rítmicos y melódicos comunes; y, además, cuando se toman en cuenta los géneros musicales como el resultado de procesos sociales.

El paso del tiempo nos arroja un panorama que ha develado una región poderosa en cuanto a toques y cantos, y puentes que los van llevando de un lugar a otro, deteniéndose para servirse de lo encontrado. Es el caso del son, expresión cuyo anclaje ha generado debate en cuanto a su origen.

Es de amplio conocimiento la versión del origen dominicano del son, que señala a Teodora Ginés —que trabajaba en la fabricación de instrumentos musicales— y a su hermana Micaela como las responsables de llevarlo a Santiago de Cuba. Se dice que estas dos mujeres, esclavas libertas oriundas de Santiago de los Caballeros, llegaron con la composición «El son de la Ma Teodora», que data de 1562.

Con el tiempo, se ha podido demostrar que la referida teoría tiene mucho de historia oral, poco o nada comprobable. Mito o realidad, la misma avala una conexión entre Cuba y la isla Hispaniola. No obstante, existe una temprana presencia del son en el territorio dominicano. Por supuesto, nada que ver con el referido tránsito de músicas durante el siglo XVI, tiempo en que solo se entendía el son como tonada y no como un género musical. El son, como expresión musical, es asunto de finales del siglo XIX y principios del XX, tiempo en que se gesta, nace e inicia su desarrollo; indiscutiblemente, su nacionalidad es cubana.

Entre Piro Valerio y el Trío Matamoros

En su construcción, el son fue tomando matices que le dieron diversidad. Se puede hablar de un complejo musical del cual se desprenden variantes asociadas a la rumba, la guaracha y el

bolero, entre otras. En la sociedad dominicana de principios del siglo XX imperaba más una suerte de trova inclinada al bolero son, sin dejar de lado la fusión con la guaracha, y, más adelante, la llegada del son montuno.

En la década de 1920 los dominicanos les abrieron los brazos a figuras cubanas cuyas influencias fueron determinantes. Pero también existía una representación de intérpretes y compositores locales que fueron levantando una manera dominicana de interpretarlo. De Cuba, llegaba la popularidad del Trío Matamoros (Miguel Matamoros, Siro Rodríguez y Rafael Cueto) durante el segundo lustro y la década siguiente, tanto que en 1930 vino al país para agotar una serie de presentaciones. De su estadía se cuentan varias historias, como las que señalan sus vivencias tras el paso del ciclón San Zenón, el 3 de noviembre de ese año. En medio del desastre, de estrellas de la música pasaron a ser voluntarios de la Cruz Roja: Miguel, que había trabajado como chofer de un acaudalado en Santiago de Cuba, se ofreció a conducir una ambulancia, mientras que Siro y Cueto trabajaron como camilleros. En Cuba se decía que los integrantes del Trío habían muerto. Pero, un día inesperado por todos, se les vio bajar de un avión que llegó a La Habana. Tiempo después, las anécdotas fueron contadas y apostilladas con la composición «El Trío y el ciclón»: «cada vez que me acuerdo del ciclón / se me enferma el corazón».

Lo contado es muestra fehaciente de un paso que dejó huellas. Aquella canción se conoció más allá del Caribe y tuvo gran repercusión entre agrupaciones dominicanas que la interpretaban. También resalta que, durante su estadía en la capital dominicana, Miguel escribió una de las canciones más icónicas del repertorio del Trío y una de las más representativas del cancionero cubano del siglo XX: «Lágrimas negras». En medio de versiones que develan cómo sucedió, resalta en la historia del son como un hallazgo imponente.

Miguel, Siro y Cueto volvieron a Santo Domingo a realizar presentaciones menos ambiciosas en la década de los 40. El Trío se había convertido en el Conjunto Matamoros, enganchándose en el auge de un nuevo formato musical implantado por el Conjunto de Arsenio Rodríguez, en el que intervienen dos trompetas, una sección de percusión con congas y un bongó que se alterna con cencerro, piano, bajo y, opcionalmente, instrumentos de cuerdas como guitarra o tres. Sin embargo, la huella del Trío trascendió el tiempo gracias al contacto de la sociedad dominicana con emisoras radiodifusoras de Cuba que, por la radio de onda corta, escuchaban sus grabaciones.

> El son, como expresión musical, es asunto de finales del siglo XIX y principios del XX, tiempo en que se gesta, nace e inicia su desarrollo; indiscutiblemente, su nacionalidad es cubana

A la marca de Miguel Matamoros, se sumó la obra de Piro Valerio con incuestionable acierto. Fue la primera gran figura dominicana del son si se toma en cuenta su labor de intérprete y, sobre todo, su rol de autor. En 1928, este santiaguero formó el Sexteto Santiago, con el cual dio vida a muchas de sus creaciones. Más trascendental fue su rol de compositor. De su ingenio son «Brisas de la tarde», «Los andullos», «Los mangos» (también conocido como «Menéame los mangos») y «La mulatona». Estos temas han generado una popularidad casi atemporal, resultado de grabaciones realizadas en diferentes épocas. Entre algunos ejemplos, «La mulatona» marcó un hito al ser la primera grabación realizada por intérpretes dominicanos. El 18 de diciembre de 1929 a las 10 de la mañana, en Nueva York, se inició el proceso de registro, en el que participaron el cantante



y guitarrista Bienvenido Troncoso y los cantantes Eduardo Brito y Luis María *Chita* Jiménez. En 1963, esta canción fue grabada por Ramón Gallardo y su combo, en la voz de Rafelito Martínez. También está versión fue incluida en el mosaico titulado «Homenaje a Piro» del álbum *En son de felicidad* (1982), de Víctor Víctor y Francis Santana, donde además aparecen «Menéame los mangos» y «Los andullos». En esta producción también aparece «Brisas de la tarde» cantada por Víctor Víctor.

Otra versión de «La mulatona» fue publicada en álbum homónimo de Los Hijos del Rey (1977), adaptación al merengue inspirada en la versión de la agrupación de Ramón Gallardo. También, en su producción *Son, raíces y razones* (1996), el grupo Maniel presenta un mosaico que incluye «Brisas de la tarde» y «La mulatona».

Los Compadres, Los Ahijados y los albores de una sonoridad

La música del oriente cubano tiene mucha similitud con la realizada en nuestra isla, tanto en Haití como en la República Dominicana. De ahí que, desde su formación en 1949, el dúo Los Compadres haya tenido una constante aceptación. La radio, así como las velloneras, fueron el gran resorte y hoy, en todo el territorio dominicano, no se concibe un ambiente sonero sin que en su repertorio estén presentes «Baja y tapa la olla», «Venga guano», «Cañero No. 15» o «La rumba del yarey», entre otras interpretaciones valoradas por varias generaciones.

Aquella afinidad obedece, entre otros factores, a ese ADN merenguero que habita en cada dominicano, manifestado en un ritmo acelerado, elemento esencial en el son del dúo Los Compadres, donde también está presente el espíritu de la guaracha, palpable en el repique del bongó y en la forma de abordar el bajo.

En su primera etapa, los líderes fueron Lorenzo Hierriezuelo (conocido como Compay Primo) y Francisco Repilado (Compay Segundo); pero el verdadero fenómeno de popularidad se da a partir de 1955, cuando Repilado es sustituido por Reynaldo Hierrezuelo, conocido en su faceta de solista como Rey Caney. En esta segunda vida, la agrupación afianza su estilo musical, inclinado a

complacer al bailador, y en sus letras aborda una temática humorística que, aunque siempre estuvo presente, con el tiempo se hizo más común.

La impronta del dúo Los Compadres fue vital en la conformación de un estilo muy dominicano de interpretar el son, sobre todo en la capital dominicana, sus periferias y algunos puntos del litoral sur del país. Inspirado en Los Compadres, llegó Cuco Valoy y, con su hermano menor Martín, formó el dúo Los Ahijados. A pesar de ser oriundos de Manoguayabo, sector de tradición sonera perteneciente al hoy municipio de Santo Domingo Oeste, los hermanos Valoy se inclinaron por el bolero de guitarras que tanto auge cobró en toda América Latina a partir del segundo lustro de los 50. A decir de Cuco, la decisión de convertirse en un grupo sonero se dio posteriormente, tras tener contacto con la música del dúo Los Compadres. Al escuchar a los músicos cubanos, Cuco le dijo a su hermano: «Mire, Martín, cambié. Vamos a tocar son cubano. Tenemos que reforzar la guitarra esa que compramos en la feria de Trujillo para ponerle doble cuerda».[1]

El nombre de Los Ahijados nació en el programa *Buscando Estrellas*, de la emisora La Voz Dominicana. Luego de interpretar el tema «Huellas del pasado», de Los Compadres, el locutor, sorprendido por el parecido, comentó: «Si Cuba tiene a Los Compadres, por lo menos nosotros tenemos a Los Ahijados».[2] A partir de entonces adoptaron aquel nombre, el cual hacía justicia a la influencia que los artistas cubanos habían ejercido en la propuesta de Cuco y su hermano.

La influencia de la radio, las grabaciones y las presentaciones caló en todo país y en algunas plazas del extranjero, sobre todo cuando Mateo San Martín, propietario del sello discográfico Kubaney, adquirió las cintas de grabación de Los Ahijados realizadas entre 1961 y 1964. Estas pertenecían a Atala Blandino, propietaria del estudio El Salón Mozart, quien ayudó a Cuco a insertarse en el negocio de la industria discográfica.

El dúo Los Ahijados se convirtió en referente del son en la República Dominicana. Del dúo Los Compadres tomaron el estilo musical, el cual matizaron al integrar el guayo y, posteriormente, la güira dominicana, en sustitución de las maracas y el güiro cubano, que pudo surgir de la incursión del merengue a su repertorio. También tomaron la parte humorística en las letras, a las que sumaron la temática del desamor desgarrador con la que Cuco y Martín ya habían experimentado en la faceta de boleristas.

> «El son de la Ma Teodora», que data de 1562, tiene mucho de historia oral, poco o nada comprobable. Mito o realidad, avala una conexión entre Cuba y la isla Hispaniola

Su fama se afianzó cuando su nombre se ligó al sentimiento nacional que desató la revolución de abril de 1965 al grabar el tema «Página gloriosa», una guajira cubana escrita por Cuco que se inicia con un emotivo grito de guerra: «Mientras haya hombres machos y patriotas, habrá patria...».

Aquel sonido tuvo un tercer exponente. Con fuerte influencia de los anteriores y más carga humorística, aparecieron Los Neutrales, cuyo pico de popularidad fue entre finales de los 60 y durante los 70. Para explicar el nombre, su líder, Pablo Mendoza, siempre decía que «no son Compadres ni Ahijados, sino Neutrales».

Décadas de los 70 y 80

Quizás por motivación o imposición del mercado, a mediados de los años 70, Cuco decidió guardar el concepto de Los Ahijados para dar paso a Los Virtuosos, un combo en el que se dedicaba a cantar y a dirigir, mientras que Martín tocaba el bajo, su hijo Ramón Orlando tocaba



La orquesta de Cheché Abreu y sus Colosos

el piano y llegaban otras figuras. La intención primaria era entrar en la competencia protagonizada por Johnny Ventura y su Combo Show, y Wilfrido Vargas y sus Beduinos. La llegada de Los Virtuosos coincidió con el mayor *boom* del movimiento de la salsa. Desde una perspectiva sonora salsera, Cuco presentó un son montuno que convirtió su agrupación en una de las más populares en Centro y Sudamérica.

Lo mismo sucedió con Cheché Abréu, digno representante de Manoguayabo, que durante los 60, bajo el influjo de su patria chica, formó parte de una agrupación formada en 1961 de nombre Sexteto Manoguayabo. Tras pasar por diferentes etapas de su vida, en los 70 formó la agrupación Cheché Abréu y sus Colosos, con la que se encaminó hacia el éxito; y aunque sus mayores aplausos nacieron a partir de sus merengues, nunca dejó de lado el son montuno, con el cual se destacó en escenarios internacionales y mantuvo una alta valoración en la población sonera dominicana.

Mientras Cuco y Cheché se adaptaban a los tiempos, entre la salsa y el merengue, una oleada de músicos continuaba tallando una manera muy dominicana de tocar el son desde Villa Mella, Haina, Manoguayabo, Bayona y Baní, entre otras comunidades, así como en el barrio Villa Consuelo de Santo Domingo. Entre ellos, están el mismo Pablo Mendoza (director y segunda guitarra), Pablo Heredia (percusionista y segunda voz), Juan Heredia (tresista y cantante), Gaudalupe Heredia (cantante), Marcos Ozuna (tresista), Eloi Tejeda *Manyulo* (director, tresista y prolífico compositor), Pipí Peña (tresista) y Fefén (tresista). En ese contexto, agrupaciones como Los Maco Peje,

de Haina, y el Sexteto Peravia, de Baní, se afianzaron a través de presentaciones en vivo.

Tinta aparte merece el Sexteto Enriquillo, del trompetista Manolo Minaya, una agrupación que, por más de dos décadas, se mantuvo en el gusto de los bailadores. En medio de la creciente tendencia hacia un sonido dominicano, la agrupación de Minaya se diferenciaba por tocar al mejor estilo de La Habana. Su popularidad lo llevó a grabar con el sello discográfico Quisqueya Records, propiedad del cantante Joseíto Mateo. El Sexteto Enriquillo lanzó dos producciones en 1974, la primera titulada «A bailar habanero con el Sexteto Enriquillo de Manolo Minaya», en la que presenta ocho sones y dos merengues, de los cuales «Bambaraquití» fue la punta de lanza que disparó las ventas. En el segundo, acompañaron a Joseíto Mateo en el elepé *10 sones habaneros y un millón de recuerdos*, donde el llamado Rey del Merengue interpretó piezas de autores cubanos, dominicanos y puertorriqueños.

En los primeros años 80, se publicaron dos álbumes que hoy son considerados de culto. En 1981 salió al mercado *Guillo Carías presenta Los Soneros de Borojol*, un trabajo en el que el multinstrumentista Guillo Carías entra al estudio de grabación con su trompeta junto a una agrupación del barrio Borojol, perteneciente al sector de Villa Francisca, en Santo Domingo, que en un tiempo mantuvo una fuerte tradición sonera. Con este trabajo, Guillo registró una esencia que hoy ya no existe. De hecho, en los tiempos en que se grabó, la modernidad que simbolizaba el baile de la salsa la estaba consumiendo.

Como parte de una estrategia de mercadeo, la marca de ron Barceló produjo y divulgó en 1982 *En son de felicidad*, donde el cantautor Víctor Víctor y el cantante Francis Santana unieron sus voces para conformar un repertorio de sones bajo la dirección musical de Jorge Taveras. Es una verdadera obra de arte cuyo contenido se divide entre composiciones cubanas y dominicanas de diferentes épocas, además de un tema inédito que fue el título del álbum. En la grabación de ambos álbumes coincidieron músicos de la tradición sonera y académicos. Fueron intentos por mantener la esencia del son y reflejaban la atracción de la clase media por esta música y su baile.

Un trabajo similar emprendió el grupo Maniel durante la década siguiente, pero con mayores resultados, dado que el grupo liderado por el flautista y saxofonista César Namnum ha sido ejemplo de constancia desde sus primeras apariciones hasta la fecha y se ha mantenido entre las agrupaciones más populares, con el son como bandera y abordando otras expresiones musicales del Caribe, así como fusiones con el *jazz*.

> En la capital dominicana, Miguel escribió una de las canciones más icónicas del repertorio del Trío Matamoros, y una de las más representativas del cancionero cubano del siglo XX: «Lágrimas negras»

En los 80 y primeros 90, en formato de combo, y aunque menos apegado a la estructura de la salsa, el trompetista Ismenio Chávez, de alta reputación por haber pasado por las más importantes orquestas dominicanas, formó La Sonora Sonera. Esta formación llenó un vacío en medio del apabullante auge del merengue y la llegada de la salsa romántica. El nivel de calidad expuesto la llevó a la televisión, vitrina principal de esos años.

Son de Villa Mella

Villa Mella es una sección del hoy municipio de Santo Domingo Norte donde se mantienen inalterables rasgos de la tradición. Es un espacio social donde el son tiene vida propia, donde ha tomado la forma más auténtica, con características musicalmente únicas que lo han convertido en una marca local.



En cuanto al baile, la incidencia de su población afrodescendiente está presente en el desempeño de colectivos que siempre actúan y se mueven de un lado a otro, impregnando el sentido de hermandad de las cofradías. Esta y otras prácticas no son exclusivas de esta localidad, aunque allí han resaltado y desde allí han inspirado a otros colectivos.

Hoy se habla de una expresión genuina. Un universo con centros de baile como La Vieja Habana, que desde los 70 la ha motorizado, o El Monumento del Son —recordado con nostalgia—, que, aunque ubicado en Sabana Perdida, significó una extensión de la referida pasión y causó furor entre nativos y turistas durante los 90.

Villa Mella ha tenido sus protagonistas del son, héroes que van desde fabricantes de instrumentos como Jesús *Cundengo* Minier, músicos como el cuatrista Pedro Pascual Coco, conocido como Juancitón, y el multinstrumentista Julián Jaques, hasta representantes icónicos como Bartolo del Rosario Chalas (Bartolito), que, con su grupo Bartolito y Los Bravos del Son, se convirtió en máximo representante de lo que hoy se denomina son villamellero.

Es necesario mencionar a Sonia Cabral, la más alta representación de la mujer sonera de Villa Mella. Junto a Bartolito, se inició en los 70 con la Orquesta Anacrusa, cuyo repertorio se basaba en sones y merengues. En 1990 se reencuentra con Bartolito e ingresa a su agrupación Los

Bravos del Son, que ya tenía cuatro años. En el año 2000, el 6 de noviembre, debutó con su agrupación Sonia Cabral y Los Científicos del Son en El Monumento del Son y, desde entonces, ha llevado la antorcha como agrupación líder de Villa Mella, con proyección a nivel nacional y alta popularidad entre las comunidades dominicanas en el extranjero que gustan del son.

Al día de hoy

No hay cabida para mezquindades. Es una tradición sonera poderosa que va de la mano con el pueblo, de nacionalidad dominicana, que, desde la radio hasta las redes sociales, ha encontrado eco y se ha convertido en un espectáculo en eventos de animación sociocultural o en esporádicas reuniones que pretenden dar rienda suelta al gozo.

El dominicano es merenguero y bachatero, salsero, roquero y *dembowcero*. Se autodefine de acuerdo a su gusto musical y cómo lo aborda. Vive en un espectro conformado por lo tradicional, lo popular y lo académico que incluye al son, que ha trascendido el tiempo y las barreras sociales y tiene arraigo gracias a la determinación de la gente que lo ha hecho parte de sí.

Agrupaciones dominicanas vigentes[3]

- Sonia Cabral y Los Científicos del Son / Villa Mella
- Los Hermanos Heredia / Villa Mella
- Fidel Conga y su Grupo / Villa Mella
- Los Amigos del Son / Manoguayabo
- Bombillo y Los Nuevos Soneros de Haina / Haina
- Nuevo Son / Distrito Nacional
- Grupo Maniel / Distrito Nacional
- Grupo Bonyé / Distrito Nacional
- Grupo Esencia / Distrito Nacional
- Joshy Melo & SonAndo / Distrito Nacional
- Chichí Tres y Son Dominicano / Herrera, Santo Domingo Oeste
- Son Santiaguero / Santiago de los Caballeros
- Son del Cibao / Santiago de los Caballeros
- Luis Sosa y Su Grupo / Santiago de los Caballeros
- Raphy Elegant y Su Grupo / Santiago de los Caballeros



Sonia Cabral

- Papá Conga y Su Grupo / Santiago de los Caballeros
- Marino Peña y Su Grupo / Santiago de los Caballeros
- Eli Rivera y La Perla Sonera / Nueva York
- Sexteto Quisqueya / Nueva York
- Ismenio Chávez y La Sonora Sonera / Nueva York
- Son del Bronx / Nueva York

Colectivos de bailadores activos[3]

- Club Nacional de Soneros / Santo Domingo
- Las Coristas del Son / Santo Domingo
- Los que Controlan / Santo Domingo
- Amigos del Son / Santo Domingo
- Los Sonbonyeros / Santo Domingo
- Legión de Bailadores / Santo Domingo
- Tours Boncheros RD / Santo Domingo
- Soneros de Herrera / Santo Domingo Oeste
- Soneros de Santiago / Santiago de los Caballeros
- Soneros Peña Gómez / Santiago de los Caballeros
- Los Habaneros / Villa Mella
- Club Social Los Habaneros / Villa Mella
- Grupo de bailadores de Ramón Nina / Nueva York
- Grupo de bailadores de El Sonerito / Nueva York

Espacios para bailar son en República Dominicana[3]

- Secreto Musical / Villa Consuelo, Santo Domingo, D.N.
- Plaza Topo Point / lunes, Villa María, Santo Domingo, D.N.
- Grupo Bonyé / los domingos en las Ruinas de San Francisco, Santo Domingo, D.N.
- El Sartén / Ciudad Colonial, Santo Domingo, D.N.
- Lungomare Bar & Lounge, Hotel Sheraton / sábados, Santo Domingo, D.N.
- Club Arroyo Hondo / domingos, Santo Domingo, D.N.
- Club Naco / fechas esporádicas, Santo Domingo, D.N.
- Chencha, Espacio Abierto / viernes, Santo Domingo Este
- El Tíbiri Tábara / Los Mina, Santo Domingo Este
- Plaza Cheché / sábados, Santo Domingo Este
- Local de Nito Gómez / Andrés, Boca Chica
- La Vieja Habana / Villa Mella
- El Súper Elis / El Mamey, Villa Mella
- La Playita de Nigua / lunes y domingos, San Cristóbal
- El Son de Keka / domingos, Los Pepines, Santiago de los Caballeros
- Kiua / sábados, barrio Baracoa, Santiago de los Caballeros
- Espacio abierto Calle 2 esquina Calle 5, barrio Camboya / sábados, Santiago de los Caballeros
- Papito´s Bar / sábados, Los Jardines, Santiago de los Caballeros
- Club Deportivo Dominicana / Nueva York

Alexis Méndez, comunicador y publicista dominicano. Dirige la emisora virtual Música Maestro Radio. Miembro del Instituto de Estudios Caribeños (INEC), de Santo Domingo, y del Comité Editorial de la revista *La Lira*, Barranquilla, Colombia. Productor del programa *Música Maestro* (2002-2022). Autor de los libros *Salsa desde mi balcón. Relatos y alegatos de un melómano* (2014) y *Vinculaciones. Miradas a la relación musical entre Colombia y la República Dominicana* (2018).

Notas

[1] Cuco Valoy, testimonio. José Díaz, *Cuco Valoy. Biografía autorizada*, Estados Unidos, 2021, p. 60.

[2] José Díaz, *Cuco Valoy. Biografía autorizada*, Estados Unidos, 2021, p. 69.

[3] Muestras recogidas a través de trabajo de campo y conversaciones con el comunicador y promotor del son y la salsa Francisco *Chino* Méndez, el bailador Domingo Carmona y los músicos Pablo Heredia y Sonia Cabral.

Son, muestra básica de la discografía dominicana

Dúo Los Ahijados, *Vuelven* (LP, 1967).

Sexteto Enriquillo de Manolo Minaya, *A bailar habanero...* (LP, 1974).

Joseíto Mateo y El Sexteto Enriquillo, *10 sones habaneros y un millón de recuerdos* (LP, 1974).

Cheché Abreu y sus Colosos, *Bandera Nacional* (LP, 1975).

Trío Los Neutrales, *De lujo* (LP, 1976).

Pablo Mendoza y Los Neutrales, *Homenaje a los Compadres* (LP, 1977).

Cuco Valoy y sus Virtuosos, *Lo mejor de...* (LP, 1981).

Guillo Carías y Los Soneros de Borojol, *Guillo Carías presenta...* (LP, 1981).

Víctor Víctor y Francis Santana, *En son de felicidad* (LP, 1982).

Dúo Los Ahijados, *Página gloriosa* (CD, reedición 1994).

Bartolito y Los Bravos del Son, *Villa Mella querida* (CD, 1994).

Bartolito y Los Bravos del Son, *Sonando de verdad* (CD, 1994).

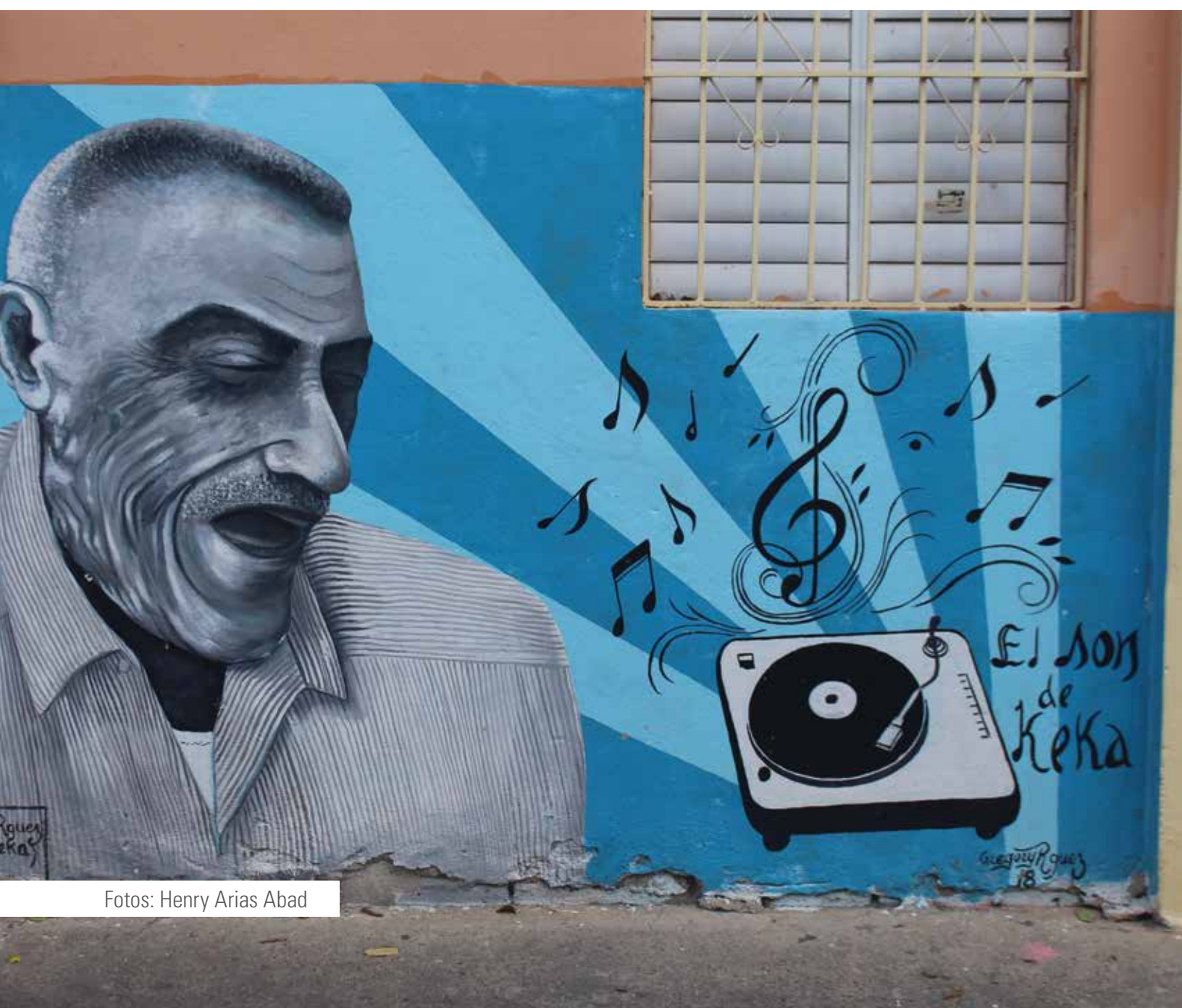
Grupo Maniel, *Son, raíces y razones* (CD, 1996).

Grupo Maniel, *Trópico de son* (CD, 1999).

Máximo Vega

El Son de Keka

Crónica de la celebración dominical llamada El Son de Keka. Tributo a este género musical cubano que se realiza en el barrio Los Pepines de la ciudad de Santiago de los Caballeros cada domingo. El autor explica el porqué de su nombre, quién fue Keka, el creador de la actividad que ha continuado luego de su muerte gracias a sus hijos. Aprovecha para mencionar a los músicos, artistas y héroes de nuestra Independencia que han nacido y vivido en el barrio. Cita sones y boleros que se escuchan y se bailan allí, al tiempo que describe a sus bailadores tradicionales, jóvenes o veteranos.



Fotos: Henry Arias Abad

Subiendo lentamente por la calle Vicente Estrella de mi ciudad, Santiago de los Caballeros, me asalta la nostalgia. Durante mi infancia y adolescencia, la Vicente Estrella se encontraba adornada por unos pinos diminutos que fueron derribados hace muchos años por el Ayuntamiento municipal. Los santiagueros llamábamos «la calle de los pinitos» a esa vía que recorre de este a oeste, desde la fortaleza San Luis hasta la avenida Francia, a orillas del río Nibaje, el famoso barrio Los Pepines. Mi padre, oriundo del barrio, me llevaba los fines de semana junto a sus amigos alocados y dicharacheros a la Casa Bader, un bar ubicado en la calle 16 de Agosto donde daban rienda suelta a sus delirios musicales y etílicos, a tres cuadras de la Archille Michel con Cuba, donde hoy día se celebra el acontecimiento popular pepinero conocido como El Son de Keka, que congrega cada domingo, al empezar y luego al caer nuestra tarde tropical, a santiagueros, turistas y visitantes de otras ciudades, atraídos por el baile y el jolgorio que parece interminable.

> El Son de Keka congrega cada domingo, al empezar y luego al caer nuestra tarde tropical, a santiagueros, turistas y visitantes de otras ciudades

Don José Antonio Rodríguez (alias don Keka) se reunía todos los domingos en la mañana con un grupo de amigos soneros en la acera, frente a una zapatería de su propiedad que hoy se encuentra cerrada, a escuchar música a todo volumen, tomar alcohol y bailar los temas populares de la época. Un día, décadas después, mientras celebraba su cumpleaños durante su honorable vejez, se le ocurrió agrandar la reunión dominguera cerrando la calle Cuba —así como una parte de la Archille Michel— para que no irrumpieran los vehículos y, de esta manera, poder presentar música en vivo y crear un espacio para los bailadores veteranos de son. La experiencia fue tan exitosa que se le solicitó un permiso permanente al Ayuntamiento para realizar el encuentro todos los fines de semana. Desde 2017, tras su muerte a los 94 años de edad, sus hijos han continuado esta tradición inaugurada por su padre, y la reunión de amigos se ha convertido, con el paso del tiempo y la anuencia de las autoridades locales, en un espectáculo en el que participan parejas de bailadores de son, hombres y mujeres maduros, jóvenes que también bailan bachatas y merengues, venerables ancianos que olvidan su edad mientras se mueven en medio de la calle vestidos con pantalones blancos, zapatos de dos tonos, breteles rojos y sombreros de fieltro o de panamá, otros con boinas impecables sobre sus cabezas negras y sudadas. Encandilan a un público fiel que ha ido creciendo a medida que El Son de Keka es publicitado por los visitantes fijos o esporádicos, nacionales o extranjeros, las redes sociales, la prensa nacional e internacional y los medios de comunicación locales.

A las tres de la tarde la gente empieza a llegar y a inundar la calle Cuba, entrando por la Vicente Estrella, cerrada por una valla que anuncia la fiesta. El sopor del domingo se siente en el centro histórico vacío y el silencio del resto de la ciudad adormilada. Hay sillas de plástico preparadas sobre las aceras, o en las orillas de la Cuba y la Archille Michel. Se deja libre un espacio mínimamente adecuado para que las parejas desfilen frente al público y empiecen a bailar. Hombres con guayaberas y chacabanas coloridas aguardan sentados su turno, esperan que las primeras parejas se cansen para levantarse e invitar a sus propias mujeres, listas para continuar el desfile. Turistas canadienses y estadounidenses beben cerveza tratando de mitigar el calor. Son testigos de una tradición que les parece pintoresca. El Caribe los ha convocado para escuchar música cubana en un rincón de la ciudad de Santiago, en la República Dominicana —porque

existe otro Santiago que es cubano—, en una calle mestiza donde bailadores de todo el país dibujan sus pasos sobre el asfalto. El público aplaude y sonríe; después, las parejas, que con este desfile solo ensayan, bailarán de verdad, desperdigadas, joviales, guiadas por un *disc jockey* afanoso que controla la música: uno de los hijos de Keka. La fiesta ha comenzado y no terminará hasta pasadas las nueve de la noche, algunos la continuarán hasta la madrugada de un lunes que debería ser día de trabajo.

En el prefacio de su libro *La música en Cuba* —en mis manos tengo la edición de Letras Cubanas de 1988, aunque se publicó originalmente en 1946—, Alejo Carpentier escribió lo siguiente: «A finales del XVI existían conjuntos típicos en Santiago, cuyos sones se cantaron en Cuba durante más de doscientos años», refiriéndose al Santiago cubano donde ya se bailaba el son, aunque algunas investigaciones sugieren que el género tiene sus raíces en Oriente, en Baracoa y Guantánamo. En una feliz casualidad, todos los domingos escuchamos y bailamos son en la calle Cuba, y el Museo del Son de nuestro país, que también es santiaguero, se encuentra ubicado en Baracoa, barrio que comparte su nombre con la ciudad cubana, en una casa propiedad de Fausto Enrique de Jesús Domínguez, conocido por todos nosotros como Kiwa, su director y creador: folclorista, carnavalero y, por supuesto, sonero. En la esquina de la calle Cuba con 16 de Agosto se supone que murió de disentería, en una de las casitas construidas con rapidez luego del incendio de Santiago de 1863, nuestro padre de la patria Ramón Matías Mella —si nos fijamos con atención, un pequeño ángulo en la esquina lo consigna—. Achilles Michel fue un francés héroe de la guerra de Independencia y, luego, de la Restauración, durante la cual murió Mella (curiosamente, la calle se llama «Archille» Michel, un error que habría que corregir en el futuro). Un poco más allá, a dos cuadras de distancia, en la General Cabrera casi esquina Cuba, se encontraba el estudio del fallecido artista plástico e historiador del arte Danilo de los Santos, *Danicel*, rodeado de murales urbanos que al pintor no le gustaban ni le inspiraban. Y más arriba, al final de la José Eldor, vive la cantante de *jazz* —de voz prodigiosa y excepcional— Patricia Pereyra, que aún sigue en Los Pepines. En este barrio polifónico también nacieron los músicos Johnny Pacheco, flautista y empresario creador de la Fania All Stars y todos sus ídolos salseros; Víctor Víctor, cantante y compositor de bachatas, boleros, sones y danzones; y Piro Valerio, guitarrista fundador del Sexteto Santiago, autor de «La mulatona», grabada en las voces de Eduardo Brito y Ramón Gallardo —este último popularizó el tema—. Sus respectivos murales decoran la Archille Michel, la Cuba, la Máximo Gómez casi esquina 30 de Marzo, lejos de la casa de madera en la que ha permanecido toda su vida Patricia Pereyra.

> Todo es son en la calle Cuba, pero a veces el DJ decide hacer un alto y coloca boleros o danzones

Casi todo sucede en la calle Cuba. Las sillas coloridas, amarradas unas a las otras, llegan hasta la José Eldor, por la que pueden transitar con libertad los vehículos, que se detienen un instante para mirar lo que está sucediendo. La logística del lugar nos informa que sentarse cuesta cien pesos, dinero que se utiliza en los gastos propios de la actividad. Los negocios de los alrededores venden refrescos, bebidas alcohólicas, empanadas, pastelitos, dulces de leche y de coco; en Son D'licias, un local que aprovecha la complicidad de su nombre con el encuentro dominical para atraer clientes, despachan cervezas congeladas y picadera fría, y allí nos informan con mucha amabilidad dónde está ubicado el mural en ho-



nor a don Keka: al doblar la calle cerrada, en la Archille Michel, una imagen pequeña y poco inspirada, un poco monstruosa, se encuentra al lado de la zapatería que le pertenecía, y por lo menos nos indica cómo era físicamente el creador de la actividad que lleva su nombre. La imagen sonríe, acompañada de un tocadiscos de vinilo mal dibujado en el borde derecho del mural. Nos interrumpe una vendedora de sombreros para aquellos que los han olvidado en la casa o desean por un momento, por algunas horas, parecerse a los soneros verdaderos que bailan incansablemente, pero hemos venido preparados. Las sillas no se han llenado de público, si bien esto sucederá en el transcurso de la tarde, aunque hay mujeres de pie, moviéndose en las aceras, bailando solas o esperando que algún varón decidido se acerque y las lleve orondas hasta el centro de la calle enardecida.

Dos horas después, las calles se encuentran repletas. Han aparecido guaguas con *tours* de otras ciudades, turistas nacionales que traen su propio bullicio. Al principio, algunos participantes no se levantan para bailar, esperan merengues, bachatas o baladas que nunca llegarán. Existe aquí un reinado particular, único, que es el del son, y toda la música regresará desde el pasado. Hasta los edificios de los alrededores, casas victorianas o simplemente antiguas, nos indican que no estamos en el siglo XXI, que hemos viajado en el tiempo a bordo de esta pequeña burbuja dominical.

Todo es son en la calle Cuba, pero a veces el DJ decide hacer un alto y coloca boleros o danzones.

Se escucha «Dos gardenias», de Isolina Garrido, y «Lágrimas negras», de Miguel Matamoros, escrito en un viaje del Trío Matamoros a Santo Domingo (nos imaginamos el porte de la mujer dominicana que provocó las letras desgarradoras de este bolero, llamado por algunos bolero-son). Al final se regresa al son tradicional, se olvida nuevamente el bolero, el bolero-son o el danzón más lento, y la gente lo agradece: se escucha «Sabroso», de Compay Segundo, un tema que apenas tiene letra. Compay Segundo fue el inventor del «armónico», una guitarra de siete cuerdas que suena en esta composición, y ahora es famoso entre los advenedizos gracias a Buena Vista Social Club y a su tema «Chan Chan», que repite uno de sus versos que se enreda en la guitarra de Ry Cooder, pero su arreglo *jazzeado* no se baila en esta Cuba un poco más clásica. Mejor empieza «Qué bueno baila usted», de Benny Moré:

> Usted bailaba tan rápido
> que los pies no se le ven.
> Oye, guaje, qué rico toca usted
> el trombón majadero de Generoso
> lo toca ahora usted.
> Qué rico y qué bueno y sabroso lo tocaba usted.



El son es un género eminentemente bailable, y el público encendido ha llegado hasta aquí para bailar.

Unos muchachos juegan baloncesto al final de la Cuba, más allá de la José Eldor, ajenos a un jolgorio que quizás ellos mismos continuarán en el futuro, y me estremece pensar que en estas mismas calles jugaron durante su infancia Manuel del Cabral y Yoryi Morel, y su hermano Tomás, nacidos en Los Pepines. La casa natal de Manuel del Cabral se arruina en la Vicente Estrella, vacía y puesta a la venta por la familia, testimonio degradado de una época que precisamente intenta revivir El Son de Keka; Yoryi Morel pintaba sus paisajes cibaeños en su estudio con la ventana abierta, en cuyo alféizar se sentaban sus discípulos a aprender y conversar. A mi lado se encuentran dos sillas vacías, quizás aquellas en las que deberían estar sentados Del Cabral y Morel, sus espíritus protectores. Inmediatamente después de los asientos vacíos, beben alcohol y comparten picadera Micky Show, con sus cadenas doradas y sus anillos de plata, y Germania Papeleta, la creadora de la fiesta de palos y atabales de Pekín en honor a san Miguel, a quien los domingos le agrada visitar esta música y estos senderos.

De repente se escucha un son dominicano: «Ella se fue», de los Hermanos Heredia. Al parecer, hoy algunos bailadores se han puesto de acuerdo para vestir por completo de blanco, con sombreros, breteles y corbatas de moño de diferentes tonos de rosado. De inmediato sabemos quiénes son los protagonistas de la tarde. La calle está llena de gente bailando.

Podemos suponer que hemos errado en el tiempo, que nos encontramos en la década del setenta del siglo XX, cuando el grupo de amigos empezó a reunirse para escuchar sones en una esquina, y en una ciudad tan tradicional como Santiago esto no desentona con el paisaje. Hombres y mujeres bailan en el centro histórico, y el tema «Suavecito», de Ignacio Piñeiro, pero en la voz de Celia Cruz, nos retrotrae a otra época, a un tiempo más tranquilo y menos arduo. Quizás precisamente eso es lo que busca la mayoría del público congregado aquí cada fin de semana. Una mujer trata de bailar sentada en la acera frente a un edificio que abre solo de lunes a viernes mientras escucha aquellas letras que, al final, sucumben a una música que la mueve sin ella querer:

A ti te gusta mucho Carola,
el son de altura, con sabrosura,
bailarlo a solas,
lo mismo aprisa, que despacito...

Es un son del año 1929, y todavía se escucha y se baila aquí en Santiago de los Caballeros. El tiempo se ha detenido. La vida transcurre con más lentitud.

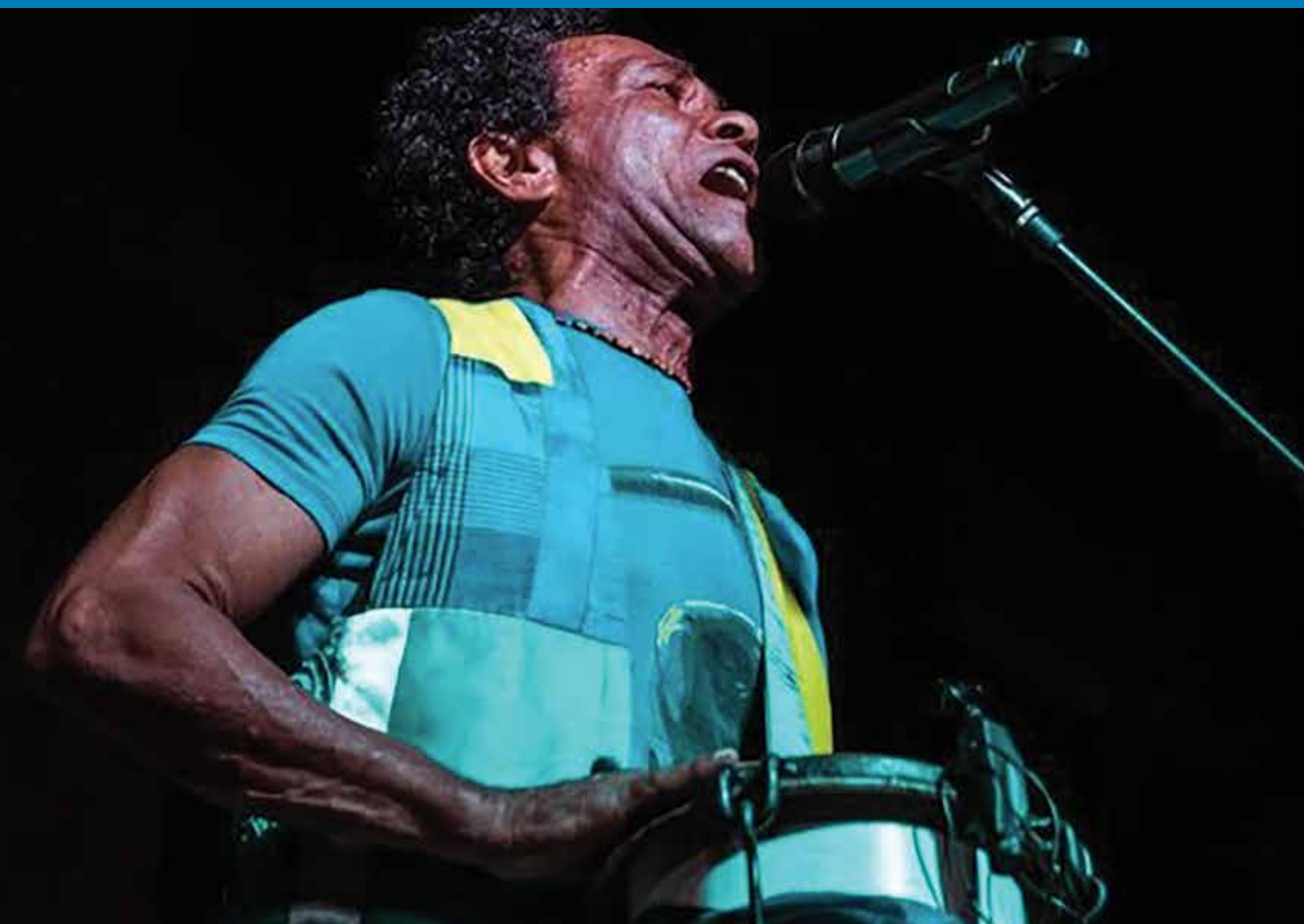
Los hijos de Keka han continuado una tradición que ha trascendido a su padre. Ángel, Pablo, Ricardo y Leonardo, el DJ hiperactivo, han creado no solamente una celebración callejera y popular, sino, como ellos mismos admiten, un «festival de son domínico-cubano», un punto turístico que va más allá de los amantes del género porque es capaz de atraer a cualquier visitante que quiera conocer el pasado de un género musical, de un barrio, de una ciudad lenta, provinciana y tradicionalista, de un país e incluso de todo un Caribe orgulloso de haber creado, a través de sus luchas y su hibridez, de su mestizaje promiscuo, una identidad fácilmente reconocible en el resto de un mundo cada vez más homogéneo. Un festival que enriquece la cultura musical de dos islas hermanas que comparten un folclor sonoro.

La noche oscurece la calle —a pesar de los faroles encendidos en sus bordes, algunos descoyuntados en los contenes—, la penumbra provoca un mayor acercamiento entre las parejas, y el público empieza a marcharse poco a poco hacia su casa o a otras fiestas amenizadas con música del presente. Las guaguas han ido partiendo hacia sus lugares de origen. Cerca de las nueve queda poca gente sentada, pero algunos decididos querrían quedarse hasta el amanecer, con sus botellas de ron entre las patas de las sillas. Micky Show se levanta, se despide de todos, se aleja con sus tenis Jordan a otras fiestas nocturnas más concurridas; y un vehículo pasa a recoger a Germania Papeleta, que por su edad es posible que llegue tranquila a su casa para cenar. La música continúa vertiginosamente, pero todos saben que vendrán otros domingos, que no hay que apresurarse colocando todos los sones en un solo día. Si han permanecido en la memoria popular durante ochenta años, no se perderán por una semana. El Son de Keka es una meditación contra el olvido.

En el barrio Los Pepines, el son es santiaguero y dominicano. El pasado regresa y nos alegra la vida. Subiendo la Vicente Estrella hasta la Santomé, ya no se escuchan los sones que pretenden quedarse hasta la madrugada, y los vecinos más apartados, en el mismo barrio, se entretienen viendo televisión en sus salas o habitaciones, escuchan sus propios temas actuales en las aceras, la noche se acaba y la música de El Son de Keka se aleja lentamente, aunque regresará gozosa el próximo domingo, a las tres de la tarde, en la esquina de la Cuba con la Archille Michel.

Máximo Vega es un escritor nacido en la ciudad de Santiago, donde aún vive. Cuentista, novelista y ensayista. Ha publicado varios libros, ha obtenido premios literarios nacionales e internacionales, y parte de su obra ha sido traducida a varios idiomas. Ha sido director de la Regional Norte de Cultura y en la actualidad dirige la Escuela de Arte y Tiempo Libre Mauro Lorenzo, patrocinada por la Xunta de Galicia y la Fundación Balms para la Infancia.

Henry Arias Abad es un fotógrafo y camarógrafo de la ciudad de Santiago dedicado exclusivamente al trabajo audiovisual. Labora como técnico en su área en el Centro de Convenciones y Cultura Dominicana UTESA, así como en el diario *La Información*.



Paul Austerlitz entrevista a

José Duluc

«Hay un buen futuro para nuestra música si no se destruye el planeta»

Fotos: Fuente externa, jazzendominicana.com - Jeffrey Rodríguez

He aquí una joya. Hace varios años, el reconocido investigador musical norteamericano Paul Austerlitz realizó esta entrevista al músico dominicano José Duluc, percusionista, conguero, cantante, bailarín, compositor, folclorista, investigador de las raíces afroamericanas en nuestra música. La entrevista se realizó en el icónico barrio de San Carlos, donde reside Duluc, a unas cuadras de la Ciudad Colonial de Santo Domingo, centro de muchas tradiciones y puerta histórica por donde se entraba a la capital dominicana en siglos pasados. El doctor Austerlitz, profesor del Dominican Studies Institute of City University of New York (CUNY-DSI), ha facilitado a Global esta entrevista inédita, permitiendo de esta manera conocer a fondo la historia y trayectoria de quien, como muy bien afirma el entrevistador, es uno de los héroes silenciosos y casi olvidados de la historia musical dominicana. Auténtica primicia que se instala como una de las colaboraciones más relevantes de esta edición temática de Global sobre nuestra música y la de otras naciones latinoamericanas.

Paul Austerlitz (PA): Estamos aquí en el barrio de San Carlos de Santo Domingo, con José Duluc.

José Duluc (JD): Sí, Día de la Independencia de los Estados Unidos.

PA: Sí, señor. Entonces, ¿cuál es tu nombre completo?

JD: Bueno, tú sabes que todo el mundo me llama Duluc, pero mi nombre completo es Agustín José Duluc. Mi mamá me puso Agustín por Agustín Lara, el gran compositor mexicano.

PA: Qué interesante. Duluc, cuéntame un poco dónde naciste y cómo te metiste en la música.

JD: Nací el 6 de septiembre del año 1958 en Higüey, en la provincia de La Altagracia, en el barrio Tamarindo del centro de la ciudad, entre las dos iglesias principales del pueblo, la iglesia de San Dionisio y la basílica de la Virgen de la Altagracia. Crecí en este ambiente religioso. En mi juventud me gustaba estudiar y fui a una escuela muy buena, al Colegio de La Salle. Pero la música también era fundamental. Mi mamá era cantante y cantaba con mi tío Manuel Duluc, una leyenda de la guitarra. Él también tocaba trompeta y fue un ícono local del bolero.

PA: Entonces, ¿tu tío vivió de la música?

JD: No, él vivía de la sastrería, porque la música no dejaba dinero en esa época. Pero tocó mucho y la música era algo muy profundo, porque se hacía por amor y se respetaba al músico de verdad. La música le dio mucho ron y comida en las fiestas, y mucho respeto y fama en la comunidad.

PA: Me habías dicho que tocó bolero, el bolero tuvo gran resonancia en la República Dominicana... ¿Tocaba algún otro tipo de música?

JD: Sí, tocaba todos los géneros: boleros, rancheras, música del trío Los Panchos, todos esos estilos que dominaban nuestra escena musical. También le gustaba mucho la música puertorriqueña, la cual toda la familia escuchaba en una emisora puertorriqueña que se oía en Higüey.

PA: Tus hermanos tocaron también, ¿verdad?

JD: Sí, lo que pasó fue que mi mamá tuvo dos hijos antes de casarse con mi papá y ambos eran músicos: Miguel Ángel Reyes Duluc y Héctor Reyes Duluc, a quien llamábamos Teti. Miguel era muy importante y compuso una pieza que se llama «Bayahíbe». Teti tocó la armónica como un desgraciado. También fue güirero y construyó güiras. Era cantante, líder de orquesta y tocaba el platillo y la percusión con la banda de música. Yo crecí viéndolo a él. Teti fue uno de los visionarios del merengue en el Este del país. Tenía un combo de merengue que se llamó El Combo Quisqueya. Fue precursor y maestro de muchos músicos de Higüey, como Los Hermanos Rosario y Chuqui Acosta, el del Conjunto Quisqueya, de Puerto Rico. Mi hermana también cantó. Todo era música en mi casa. Desde cuando tenía ocho o nueve años, ocasionalmente tocaba la tambora con mi hermano en su conjunto. Cuando tenía nueve años, llegué a cantar una canción, «Viejo, mi querido viejo», de Piero, frente a la iglesia de San Dionisio durante las fiestas patronales, para cientos de personas. A los doce años, empecé a estudiar la trompeta con mi tío Manuel y el solfeo con el profesor Rodolfo Ozuna. Luego, abandoné la trompeta, pero ya la música estaba en las venas. Gracias a Dios, conocí la religiosidad popular en mi juventud, porque mi abuela hacía

reuniones con cuatro o cinco personas bien vestidas los sábados y los martes. Era algo natural de la casa. Conocía todos los géneros de la música tradicional, como los palos y la salve. También conocí el gagá de niño porque, en Semana Santa, los gagá pasaban frente a la casa. Incluso iba al batey Las Cejas de chiquito, porque mi mamá vivía en Las Cejas cuando mi abuela se casó con un hombre rico que tenía una tienda allá. Todo eso viví de niño y por eso soy lo que soy.

PA: ¿A qué edad viniste a la capital?

JD: A los 14 años.

PA: Viniste joven.

JD: Sí, vine quizás por el destino. Después que mi madre murió, me quede en Higüey con mi abuela, quien me crio. Lo que pasó fue que me botaron del colegio. Me botaron porque me defendí; yo siempre he sido así: no acepto el abuso. Un muchacho me rompió la boca y le di un palo. Me expulsaron de la escuela. Mi papá ya estaba viviendo en la capital, trabajando de chofer en el Palacio Nacional, y decidieron que debía mudarme a Santo Domingo rápido porque iba a perder el año escolar. Me consiguieron un colegio en la capital y me vine para acá, al barrio Invi, y comencé un nuevo capítulo de mi vida. Como ya tenía una buena base de educación, fui un buen estudiante en mi escuela nueva, pero desde ahí empecé a involucrarme en la música otra vez. Había una iglesia que tenía un conjunto. Entonces, empecé con mi primer conjunto, que se llamaba Génesis, cuando tenía 16 años. Yo era el cantante del grupo. Ahí empezó otra vez la fiebre por la música. Cantaba salsas de Ismael Rivera, que estaba muy de moda, merengues de Johnny Ventura, algunas canciones en inglés, y pop al ritmo del merengue. Cuando tenía 17 años, me inscribí en la UASD (Universidad Autónoma de Santo Domingo), pensando estudiar ingeniería química. Resultó que, un domingo, iba caminando en una urbanización nueva, allá en el kilómetro 10 de la carretera Sánchez, por donde estaba mi barrio, y oí un saxofón interpretando un merengue. Vi un conjunto ensayando. El saxofonista, un cantante, piano, bajo y percusión. El saxofonista era un músico haitiano. El pianista era nada menos que Yeyo, el hijo de Frank Cruz,



Paul Austerlitz

el gran cantante de merengue que trabajaba con Félix del Rosario. Yo vi que el cantante tenía un aceite. Tú sabes que los cantantes aquí siempre andan privando y, aunque no sepan nada, creen que son los reyes.

PA: Sí, y los cantantes también son mujeriegos.

JD: Sí, las mujeres, como que todas son para ellos. Entonces el tipo sale a comprar un cigarrillo durante un receso del ensayo y yo cojo la conga para tocar una salsa venezolana que era muy famosa en ese momento, cantando y tocando la conga. Y el saxofonista dice: «¡Oh, pero tú cantas muy bien y tocas también!». Él mira a los otros y después me dice a mí: «Oye, ¿qué vas a hacer esta noche?». Yo digo: «Nada». Entonces nos dijo



José Duluc

a todos: «Están contratados para tocar esta noche». Me enseñó la lista de canciones y me las sabía todas. Cuando el cantante llegó del colmado, el saxofonista le dijo: «Mira, tú estás despedido del grupo». Él se sorprendió, te puedes imaginar eso, Paul. Después, el tipo le dijo: «Sí, encontramos un cantante mejor, que toca también». Desmonté de la guagua, sin querer, al hijo de Frank Cruz y comencé así, toqué varias fiestas con ellos. Perdí la novia que tenía porque a ella no le gustaba eso, quería que fuera ingeniero.

PA: ¿Y qué pasó luego?

JD: Un día, me dice un amigo de infancia: «Tú sabes bailar y tú sabes cantar... Este sábado hay prueba del Ballet Folclórico ahí en el Aula Magna con José Castillo, tú debes hacer eso porque tú cantas bien, aparte de eso te dan 40 pesos de sueldo y no tienes que pagar la universidad». Me fui para allá enseguida, cogí la prueba y la pasé. Me convertí en el primer bailarín del Ballet Folclórico Nacional. Aparte de eso, me convertí en investigador, porque el director del Ballet, José Castillo, me dijo un día, después del ensayo: «Me voy para Barahona a una investigación el sábado». José era muy serio en materia de investigación, pero nadie iba con él porque siempre estaban ocupados con sus familias los fines de semana. Pero como yo había perdido mi novia, no tenía nada que hacer los fines de semana y me fui con él. Así duré dos años, investigando con él. Iba todos los sábados a investigar sobre manifestaciones musicales en los campos y allí me enamoré verdaderamente de la música tradicional.

PA: Una historia interesante. ¿Y qué sigue?

JD: Un día en el barrio de Los Mina, en la fiesta de San Lorenzo, vi ocho viejitos a quienes nadie les hacía caso tocando los congos, una música que me volvía loco. Yo dije: «¡Oye esta vaina tan bonita!». Yo había conocido los congos anteriormente, pero en el Ballet Folclórico, que no es lo mismo que los originales. Yo estaba sorprendido con esto que para mí era como el futuro de la música. No necesité un minuto más para entender que aquí estaba la música que deseaba hacer. A partir de ahí, nunca me detuve más, Paul. Trabajar con el Ballet marcó una transición en mi vida. Antes de eso, la música era la fiesta, nada más, pero desde entonces entendí que tenía que trabajar en serio con la música. Llegué a viajar fuera del país con el Ballet Folclórico y fui solista en dos piezas legendarias del Ballet, el son y el petro. Para aprender el petro tenía que investigarlo en el batey las Cejas. Este fue un nuevo contacto, conociendo los portadores originales del petro, aprendiendo los pasos de baile ahí mismo en el batey. El gagá es otra cosa, de ahí mi sorpresa de encontrarme en ese camino de la música. He investigado el gagá mucho, tanto la música como el baile. Después de muchos años, aprendí a ser mayor de gagá, o sea, el bailarín principal.

PA: Observo que tu trabajo musical tiene una base de investigación...

JD: No soy un investigador académico, pero he tratado de ser un investigador concentrado en hacer mi propia música y, más que nada, con el objetivo de ser parte de las comunidades que mantienen las tradiciones. Algo interesante me pasó cuando estaba en el Ballet Folclórico. No había investigado mucho, pero una vez, en el batey Las Cejas, tomé un tambor y comencé a tocar el gagá. Pero me lo quitaron, me lo quitaron el tambor... ¡y me sentí mal! Pero Diego, un gran percusionista del batey, me dijo: «Tienes que venir aquí con más frecuencia». Entonces, iba más a menudo a Las Cejas y me senté con él y tocamos juntos. Hice grabaciones de Diego tocando, y como ya sabía escribir ritmos musicales en partituras, los transcribía. Poco a poco, tenía un cuaderno de transcripciones de ritmos. Aprendí que improvisar no es algo que se hace a lo loco, sino que el gagá tenía secuencias de repiques. El gagá se desarrolla a partir de una tradición. Hoy en día, cuando cojo el tambor, la gente dice: «Coño, él sabe tocar», pero fue un trabajo duro, un trabajo de alrededor de diez años. José Castillo me enseñó eso, me enseñó el respeto al gagá original. Tú tienes que aprender la tradición como es y, después, puedes hacer tus propias innovaciones. José era jodón, riguroso, muy estricto en eso. El director musical del Ballet Folclórico, Luis Minier, también confió en mí y me ayudó mucho. Él también fue una persona importantísima en mi vida y en mi carrera, y me dio mucha confianza.

PA: ¿Quién es él?

JD: Luis Minier fue el percusionista de un grupo de la Nueva Canción dominicana muy importante que se llamó Convite. Después que Convite se desbarata, él fundó el grupo Palemba en 1982. Palemba fue como Convite, pero más caribeño. Tocábamos ritmos dominicanos tanto como plenas puertorriqueñas, sones y ese tipo de cosas. Luis Minier me puso como cantante del grupo, ya no como merenguero, pero cantando mis propias composiciones. Grabamos un disco con composiciones mías. Palemba tenía mucho éxito. Por ejemplo, el empresario Bienvenido Rodríguez nos grabó un disco, y un tema navideño nuestro se pegó en 1983. Después, Palemba desapareció, pero yo seguí avanzando.

PA: ¿Y cuándo llega a tu vida musical Luis Días?

JD: Ya conocía al gran músico dominicano Luis Días e hicimos un dueto. Pasamos el día entero tocando juntos. Esa etapa fue maravillosa. Después de eso, toqué en su grupo de *rock* Transporte Urbano. Tocar con Luis fue una gran experiencia. Viajamos a Cuba y aprendí mucho sobre la fusión musical, porque la obra de Transporte Urbano fue muy experimental. Grabamos un disco en 1987. Luis es quien mejor ha trabajado el folclore en el sentido de volver al pueblo, de ir a la raíz, como se dice, descodificando todo lo conocido por ese mismo pueblo. Por ejemplo, en una entrevista, Luis dijo que yo fusilaba al pueblo. Esto fue muy controversial. Juntarme con Luis fue significativo porque observaba como él componía, la manera en que cogía las melodías tradicionales, manteniendo la esencia de la música dominicana, pero también metiendo sus propias ideas. En un momento, propusieron que Luis abandonara el *rock*. Tenía una oferta para hacer un grupo de merengue maravilloso. Esto fue antes de Juan Luis Guerra. Pero en ese momento Transporte Urbano era muy popular en la clase media. Fue tan fuerte en la ciudad que Luis visualizó que el pueblo lo iba a aceptar también. A mi manera creo que él no tenía la razón, porque el *rock* nunca se pegó en la clase popular de Santo Domingo. Pero eso confirma algo para mí. Aunque Luis se equivocó en algunas cosas, pero no se equivocó tanto porque décadas después, hoy en día, la música urbana domina el ambiente musical dominicano y mundial. Él no calculó la fuerza del merengue, y el dominicano de la clase popular ya no conoce a Luis Días. De hecho, había otra contradicción, porque los músicos de la ciudad no entendieron la importancia del tambor. No supieron mezclar el folclor con la música moderna. Aparte de eso, no les interesaba eso. Por ejemplo, en la tarima ponían 10 o 15 micrófonos en la batería, pero a mis instrumentos de percusión solo les ponían un micrófono. Nadie me oía. Entonces yo pensé... No, yo no voy a estar en eso, aunque sea famoso el grupo, no importa. En



fin, yo no quería ser roquero y fue entonces cuando renuncié a Transporte Urbano.

PA: ¿Y qué sigue después de Luis Días?

JD: Para ese tiempo tenía la idea de Los Guerreros del Fuego, mi propio proyecto musical. Yo fundé este grupo más o menos en el año 1986 o en el 87, con Toné Vicioso en la guitarra. El grupo comenzó con músicos buenísimos como Kike del Rosario en el bajo, Boni Raposo y David Almengod en la percusión, Manuela Feliz en el coro y Waldo Madera, un baterista que tocó con nosotros y después grabó con gente como Ricky Martin. Comenzamos con un repertorio mío, como «Quinto Centenario»; inclusive, composiciones en inglés como *Come In Right Now*. El grupo tenía mucho *swing*; se *jazzeaba* porque teníamos un saxofonista francés, Bruno Ranson.

PA: ¿Y cuál era tu idea?

JD: Quise hacer un grupo que no fuera ni merengue ni folclor. De ahí puse un nombre a mi música. Yo la llamaba el merengue priye, y creo que fui un poco visionario en ese sentido. En una entrevista dije que el merengue urbano ya no requiere la tambora, y que el merengue priye es una opción nueva donde la percusión se expande, que el merengue priye es una gigantesca tambora de colores. La gente me decía «eso es raro», «eso no va», pero insistí en esta idea de que todos sus instrumentos se juntaran para hacer el sonido del merengue, pero sin tambora, y los colores de instrumentos surgen como si, en su conjunto, fueran una tambora gigantesca. Sufrí el rechazo de la gente, pero si tú te fijas, Paul, en la música moderna, como la de Ricky Martin, por ejemplo, ves que, aunque tiene el sabor del merengue, es electrónico y no tiene tambora.

PA: Te entiendo. Duluc, quiero detenerme en un punto. La palabra *priye* significa una ceremonia de la religiosidad popular. Creo que fue un poco revolucionario invocar eso.

JD: ¡Claro! El merengue priye ya no es de recreo solamente porque se nutre de la sacralidad. Hay un hilo que conduce la religiosidad hacia la música popular.

PA: ¿Pero no fue peligroso hablar de eso en aquel tiempo?

JD: Sí, la gente rechazó al principio el merengue priye, pero, como siempre, cuando tú causas un impacto, el tiempo te da la razón. Con el tiempo me fui dando cuenta de que a la gente le gustaba mucho nuestra música y había una euforia en los conciertos... El conjunto Los Guerreros del Fuego estaba pegando.

PA: Tú sabes que me dijo una amiga que ella conoció Los Guerreros de Fuego en su infancia porque, mientras veía los muñequitos en la televisión, hablaron sobre «José Duluc y Los Guerreros de Fuego».

JD: Sí, porque se pegó el nombre del grupo. Una vez, conseguí una presentación en la televisión, en *El Show del Mediodía*. Los otros miembros

del grupo estaban inseguros, dijeron que no querían ir. Pero yo les dije que fuéramos, llamé a un taxi y les dije: «Si ustedes no van, yo voy solo». Bueno, me siguieron, y fue un éxito total. Esta presentación que hicimos en *El Show del Mediodía* fue buena porque Juan Luis Guerra la vio y después de eso vino a uno de nuestros conciertos y se volvió loco. «¡Esta es la música!», dijo. Creo que nosotros hasta tuvimos una influencia en la música de Juan Luis. Y yo lo aplaudo. Me siento bien por tener una parte de su éxito, porque cada vez que un artista dominicano rompe barreras y hace innovaciones que trascienden, todos pueden ser beneficiados. Juan Luis también me ayudó, recomendándome para hacer un anuncio para Barceló cantando «Chivo, chivo, chivo, chivo de la loma», ese comercial de Barceló que tanto se pegó, todavía la gente recuerda eso.

PA: ¿Y hasta dónde llegaron Los Guerreros?

JD: Entonces, se desbarató Los Guerreros más o menos en 1989 y yo hice una nueva versión del grupo con Juli Monte, un gran músico dominicano. Johnny Ventura nos produjo un sencillo con otra versión de «El Quinto Centenario».

PA: ¿Cómo llegaste a vivir en Villa Mella?

JD: Tú sabes que desde la vez que conocí los congos en Los Mina con José Castillo, este tipo de música me impresionó mucho. Entonces, en 1990, me mudé a Villa Mella. Yo decidí mudarme allá para estudiar los congos de verdad. Viví en la casa de una gran figura de los congos, Pío Brazobán, en el sector Mata de Los Indios. Fui parte de la comunidad, pasaba los días aprendiendo de todos los viejos. Durante las velaciones, siempre estaba allá. ¡Los cantos! Ahí estaba Casimiro Minier, un percusionista importante que también fue un gran artesano de instrumentos; Ramón Caradegato, un cantante de congos; Papalón Ferrán, un balsielero que vivía al lado mío, y es por eso que toco el balsié como lo toco hoy en día. Allí estaba Mundo, el Rey de la Fiesta de San Miguel. Había una señora que se llamaba Aurora. Me sentaba a desayunar con ella y me llevaba para el conuco, donde cantábamos salves juntos.

PA: ¿Cuantos años viviste en Villa Mella?

JD: Viví tres años allá.



PA: ¿Y cómo conociste a tu esposa japonesa, Hiroe?

JD: Es increíble, porque una salve la llevó a Santo Domingo. A los 17 años llegó aquí desde Japón por primera vez, vivía con unos españoles ricos en Naco. La cocinera de la casa, la trabajadora, cantaba salves, y para llevarla de paseo un día la llevó a su campo. Hiroe grabó una salve en su grabadora y se volvió loca con eso, diciendo que no podía oír otra cosa, que era muy bonita para ella esa música. Después de volver a Japón, empezó a estudiar el español en Osaka e hizo su tesis, que tenía que ser en español. Le gustaba tanto la música tradicional dominicana que decidió venir acá a estudiar la salve. La gente le



compraba libros de la religiosidad popular dominicana y ella empezó a creer en eso. Alguien le dijo: «Tienes que ir a donde Duluc; es el que te va a orientar». Pero como ella era una japonesa joven y bonita, de 20 años, otra gente le dijo: «No te vayas donde Duluc, ¡no, no..., él es un tíguere». En fin, vino a mi casa y me conoció. Yo la llevé a todos los sitios, ayudándola. Hizo su tesis y le quedó muy bien. Nos hicimos amigos, medio novios, pero nada serio. Después de eso, ella me dijo: «Yo me voy y no vuelvo». Se fue a Japón. Pero en siete meses estaba aquí otra vez. Fue entonces cuando nos casamos y vivimos en Villa Mella tres años.

PA: ¿Qué hiciste después de eso?

JD: Mis experiencias en Villa Mella me enseñaron que nosotros, que tocamos géneros como palos y congos en la ciudad, tenemos que trabajar con los portadores originales. Entonces, después que me mudé de Villa Mella a la Zona Colonial fundé el grupo Dominicán y grabamos un disco que salió en 1994. Junto conmigo en este CD, laboraron Chichí Ferrán, un tremendo balsielero; un tresista de Villa Mella que se llama Cundengo, y Martín Liriano, el tamborero del Mayimbe, Fernandito Villalona. El disco tiene temas como «Pánico» y «Oye muchacha». También tiene tonadas. Es un disco muy rico. Yo llevé mil discos a emisoras e invertí mucho, pero casi nadie los oía. Solo un empresario radial y de la televisión, Corporán de los Santos, me apoyó. Por mucho tiempo me sentí desilusionado. Entonces, Hiroe me dijo: «Mira, vamos a Japón». Y nos fuimos en 1995 por siete meses. Cuando volví, vi que las cosas habían cambiado, porque Chichí Peralta había grabado mi canción «La ciguapa», que convirtió en un superéxito. En 1997, Maridalia Hernández y yo grabamos mi tema «Carnaval para gozar», que ganó el Premio Nacional de Música de Carnaval. Sergio Vargas también lo grabó. Luego, en 2020, aporté una pieza, «El caminante», a un disco que se llama *Black Music of the Americas*, que incluye 32 grandes compositores internacionales, gente como Caetano Veloso.

PA: ¿Te olvidaste de Japón?

JD: No. Volví a Japón en 1997 y estuve allá hasta 2002, con mucho trabajo. Allá fundé el grupo GaCaribe, que participó en varios festivales grandes, y también viajé a Nueva York en 1999 para tocar en Radio City Music Hall y en la Casa de la Cultura Dominicana. Llevé a Luis Días a Japón. También llevé al percusionista Boni Raposo y al saxofonista Crispín Fernández. Escribí artículos sobre la música dominicana para periódicos. En 2003 produje un disco de bachata nueva, con músicos dominicanos, que se llama «A quién le creo».

PA: ¿Regresaste a Nueva York después de eso?

JD: Sí, más o menos en 2004, pasé unos meses en Nueva York, allí en Washington Heights, donde hice unos cuantos conciertos con un grupo que fundé allá. Recuerdas que tú tocaste con nosotros, Paul. También grabé un CD tuyo, *Journey*,

contigo allá en New Jersey. El trabajo contigo me influenció mucho.

PA: Oh, gracias. Sabes que la influencia es mutua, porque fuiste tú quien me inspiró a trabajar con la fusión de palos y *jazz*. ¿Te acuerdas de que me aconsejaste cuando compuse mi tema «Underground Palo», que grabaste en 2004?

JD: Sí, claro, y cuando volví a Santo Domingo, seguimos trabajando juntos. En 2010 me invitaste a Estados Unidos para hacer una gira con tu grupo. Luego, fundaste tu conjunto aquí en Santo Domingo con grandes músicos como Julio Figueroa, Esar Simó, Gustavo Rodríguez y Wellington Valenzuela. Tocar con ustedes me ayudó armónicamente y me animó a escribir mis piezas en el pentagrama de una manera más exacta y clara. Luego, grabamos el disco *Dr. Merengue*, donde reinterpretamos grabaciones tradicionales. Tú sabes, comparto contigo esa pasión por estas grabaciones tradicionales impresionantes que se han mantenido con el tiempo.

PA: Duluc, ¿cómo te sentiste cuando volviste a Santo Domingo desde Japón? Creo que ya en esa época tu música había tenido mucha influencia aquí.

JD: Me sentí bien. En 2008 me nombraron gestor cultural en el Ministerio de Cultura. Empecé a escribir cuentos literarios y, por supuesto, seguí desarrollando mi música.

PA: Empezaste a trabajar con músicos jóvenes, ¿verdad?

JD: Sí, vi que había una generación de músicos desde los ochenta para acá que creció oyendo mis canciones. Me animó a trabajar con la juventud y fundé el grupo Palo Nuevo. ¿Recuerdas que dije que los músicos del pasado no necesitaban dinero para producir? De la misma manera, aunque Palo Nuevo cobra por su trabajo, no es solo un grupo comercial, porque sirve como de taller para que los músicos que asisten trabajen, profundizando en los géneros musicales dominicanos, en lo que respecta a sus tonalidades, sus ritmos y su oralidad. Tocamos géneros tradicionales como palo de muerto y palo de san Juan. Siempre me ha interesado cruzar estilos y el grupo Palo Nuevo también tiene piezas cómo «Palo pa' todo», que fusiona la bachata con el gagá.

PA: Duluc, para terminar, ¿puedes hablar un poco de tu visión en cuanto al futuro de la música dominicana?

JD: Yo creo que hay un buen futuro para nuestra música, eso si no se destruye el planeta, porque estamos en un momento donde la modernidad y la tecnología están amenazando la naturaleza. Los bosques, los árboles y los ríos, todo esto es vital, porque son creaciones divinas. Nadie ha creado un árbol. El hombre ha creado edificios, pero no árboles. Hemos usado árboles para hacer tambores y, por eso, creo que los palos son tan importantes. Hoy en día, estamos en un momento crucial donde algunos artistas ganan mucho tocando música comercial, mientras que los músicos tradicionales ganan poco porque siguen tocando por devoción. Pero eso puede cambiar, como lo hemos visto con el ejemplo del *reggae*, que me ha influenciado mucho, y con el mismo merengue dominicano, que vino desde abajo y conquistó el mundo. Entonces, intuyo que en el futuro cercano, como espero, el legado de los tambores y las estructuras musicales impresionantes que se han mezclado con otros elementos en la música dominicana va a tener mucha más importancia.

Comentarios de Paul Austerlitz

Además de proporcionar información sobre un importante artista dominicano, esta entrevista al maestro José Duluc enseña la profundidad que sustenta el proceso creativo. Duluc demuestra las hondas raíces que configuran el formidable legado de la cultura tradicional dominicana, mostrando que la música folclórica se basa en criterios sumamente rigurosos.

En la República Dominicana, Duluc es conocido como un morador de la Zona Colonial. Camina por las calles saludando a sus amigos y seguidores, comportándose siempre de manera familiar. Muchas veces, su vestimenta es informal. Es importante la relación que existe entre el estilo personal de Duluc y sus influencias musicales.

Empezó tocando música popular con miembros de su familia en su niñez y luego trabajó como cantante de salsa y merengue. Principal-



mente, la obra de Duluc impulsa una línea de desarrollo que incluye dos grupos de la Nueva Canción dominicana: Convite y Palemba. El gran cantautor Luis Días, quien empezó con Convite, tuvo un impacto fuerte a partir de la influencia de Duluc. Días asumió la imagen del roquero tanto en su estilo musical como en su vestimenta. Influencias adicionales de Duluc vinieron del *reggae*. Su pelo al estilo rasta y su ropa parecida a la de los roqueros se relaciona con estas influencias. Pero no debemos permitir que este estilo personal nos distraiga del rigor de su trabajo. A partir de 2008, Duluc laboró como gestor cultural en el Ministerio de Cultura de la República Dominicana y continuó actuando en conciertos y componiendo música, además de convertirse en escritor, cuentista para más señas.

Esta entrevista persigue rescatar las experiencias de Duluc, ayudando a comprender el rigor de la música folclórica. Como decía don Casimiro Minier, la obra de Duluc es oriunda de Villa Mella. Duluc viene de Villa Mella.

Duluc deja claro que hay una diferencia entre las investigaciones antropológicas cuyo objetivo es el de documentar las culturas tradicionales, y sus investigaciones, que se enfocan en alimentar su obra artística. La obra de Duluc también demuestra un vínculo vibrante entre la espiritualidad y la música popular; él sostiene que la música «no es de recreo solamente, porque se nutre de la sacralidad». Pero es que en su obra hay un hilo conductor, muy sólido, entre religiosidad y música popular. Su trabajo se centra en las influencias africanas de la cultura dominicana, pero el lector notará que Duluc no opina sobre política o identidad cultural. En cambio, demuestra un respeto inmenso por los rasgos intrínsecos a la cultura dominicana y a la cultura universal.

La trayectoria global de Duluc queda evidenciada en su proyección internacional. Vivió seis años en Japón, y allí su obra recibió una cálida acogida. Realizó giras por Cuba, Rusia y Francia y dejó su huella en Nueva York, donde influyó a músicos locales durante varios de sus viajes. Las canciones de Duluc han sido grabadas por grandes artistas dominicanos. Destacan «La ciguapa», que se convirtió en un éxito cantado por Chichí Peralta, y «Carnaval pa' gozar», grabada por las superestrellas Sergio Vargas y Maridalia Hernández.

Hoy en día, Duluc, con 66 años, permanece activo como intérprete, investigador, compositor y cuentista. Amante y defensor de la naturaleza, su tambor de palos puede abrir un camino hacia un futuro sostenible de la misma manera que proporciona un vínculo con las tradiciones ancestrales dominicanas. Espero que esta entrevista ayude a conocer a uno de nuestros grandes héroes de la música dominicana.

Antonio Gómez Sotolongo

«Quítate tú *pa* ponerme yo»

¿Cuáles fueron las causas por las que La Habana fue el centro de la industria musical del Caribe? El lector puede hacer con el autor de este texto un recorrido por el desarrollo musical cubano para conocer las razones por las cuales la música de Cuba se convirtió en hegemónica en el mercado desde las primeras décadas del siglo XIX. Además, explica como la abolición de la propiedad privada en Cuba y el expolio de todas las industrias a partir de 1959 fueron las causas fundamentales de la aparición en el mercado del artículo con nombre de marca *salsa*, resultado de la apropiación, capitalización y resignificación que los productores y consumidores latinos radicados en la ciudad de Nueva York hicieron de los géneros de la música cubana durante la década de los setenta del siglo pasado.



Fotos: Sean Pavone - Envato Elements, fuente externa

Desde 1976, más o menos, la palabra *salsa* se instaló con fuerza en el mercado de la música, y todavía hoy recuerdo el susto que nos dimos. Siendo yo un adolescente que estudiaba en la Escuela Nacional de Arte de La Habana, llegué a comentarle a mi profesor de Estética Marxista que «el fenómeno era producto del sincretismo cultural»; él, un verdadero sabio en la materia, no me respondió y puso aquella cara de introspección que le vi cada vez que en las clases alguno de mis condiscípulos le espetaba con mucho cariño y desparpajo que «su asignatura pertenecía a las ciencias de ficción».

> En la primera mitad del siglo XX, La Habana contaba con artistas que asombraban a los más exigentes públicos y críticos

Pero pasó más de medio siglo y tuve la oportunidad de escuchar decenas de registros fonográficos, que junto con las partituras son las únicas pruebas documentales para hacer el análisis musicológico como objeto de estudio. También pude acceder a través de dispositivos electrónicos a cientos de páginas que abordan el tema, pero con ninguna de las conclusiones de los investigadores que me precedieron quedé satisfecho. Por eso seguí con la mano derecha tirando páginas hacia la izquierda y escuchando fonogramas por docenas, y realicé mi propia investigación, la que resumiré a continuación.

Primero lo primero

Una gran parte de la historia de la música en Cuba ha estado sepultada, como lo estuvieron las riquezas de Pompeya y Herculano bajo las cenizas del Vesubio. Sin embargo, la música popular profesional cubana estableció su hegemonía en los mercados durante la primera mitad del siglo XIX, y esto tuvo sus causas; entre otras, la calidad que alcanzaron las orquestas, intérpretes y compositores de las danzas cubanas desde las primeras décadas del siglo XIX, lo que fue posible por la existencia en Cuba, y fundamentalmente en La Habana, de profesores criollos y extranjeros de un alto nivel académico, de sociedades de recreo en las que se impartían clases de música, teatro, pintura, de casas de música en las que se comercializaban métodos para el estudio de los diversos instrumentos y se vendían instrumentos de todo tipo, así como partituras, y en las que también se presentaban habitualmente conciertos con aficionados y profesionales. Todo esto en un medio donde existía un mercado que demandaba los productos de la música profesional. Así que, para poder comprender la devastación que sufrió el mercado de la música cubana durante la segunda mitad del siglo XX, es imprescindible, aunque sea en una muy apretada síntesis, mencionar las condiciones que propiciaron el vertiginoso mercado de la música cubana desde el siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX.

Las rutas marítimas y una gran bahía

La posición geográfica de Cuba, en la ruta de las corrientes marinas que permiten la navegación de ida y regreso entre Europa y las Antillas, y la existencia en La Habana de una bahía de grandes proporciones, capaz de proteger a cientos de naves de los temidos huracanes y de corsarios y piratas, propiciaron que el puerto de la capital de la isla se convirtiera en el más importante de América durante los siglos del descubrimiento, conquista y colonización. Esto originó que, en 1561, la corona dispusiera la concentración en La Habana de las naves que viajaban hacia Europa, por lo que la capital de la isla recibió mares de cantos y bailes durante siglos. Esta sería una de las premisas para que allí se consolidara una clase adinerada que disfrutaba de las diversiones que se presentaban en las grandes urbes de entonces, y se fundaran con premura en la capital cubana academias, teatros, casas de música, salones de

baile, imprentas de partituras y todo lo que el mercado del entretenimiento requería.

Los teatros desde finales del XVIII

En 1775 la ciudad tuvo su primer teatro, El Coliseo (1775-1846), al que le siguieron, entre otros, el Diorama (1828-1846), el Gran Teatro de Tacón (1838), El Circo Habanero —llamado Villanueva— (1847-1868), el Albisu (1870-1918), el Payret (1877-2013), el Irijoa —llamado después Teatro Martí— (1884), el Teatro Alhambra (1890-1935) y el Auditórium (1929-1977). En cada uno de ellos los *commodities* más preciados fueron, por supuesto, la música, y entre estos los más sonados fueron los géneros de la música popular profesional cubana. El último teatro que se construyó en La Habana fue el Blanquita, en 1950, que por sus dimensiones y modernidad fue comparado con el Radio City Music Hall de Nueva York.

En los escenarios habaneros hubo ópera, *vaudeville*, zarzuela, comedia, drama, y cantantes, actores y actrices de primer cartel; se escucharon algunos de los concertistas más aplaudidos en las salas de Europa y los Estados Unidos y los más populares artistas del espectáculo, conformándose en este proceso una tradición y un bagaje cultural propicios para quienes iniciaron el cine (1897), la radio (1922) y la televisión (1950).



Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso

Las academias desde la primera mitad del siglo XIX

En 1832 Federico Edelmann (1794-1848), un prestigioso pianista francés, llegó a La Habana. Allí ejerció como concertista y profesor de piano, y en 1836 fundó la imprenta Edelmann y Cía. Edelman tuvo entre sus alumnos a Fernando Aristi (1828-1888), Manuel Saumell (1817-1870) y Pablo Desvernine (1823-1910), quienes serían a su vez intérpretes de primer cartel y profesores de música. En 1843 llegó a Cuba el pianista José Miró (1815-1878), que impartió clases, entre otros, a Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), quien sería un virtuoso pianista y maestro de Ignacio Cervantes (1847-1905), Cecilia Aristi (1856-1930) y Angelina Sicouret (1880-1945).

En 1885 el profesor y compositor holandés Hubert de Blanck (1856-1932) fundó el Conservatorio Nacional. Le siguieron el Conservatorio Falcón, del pianista Alberto Falcón (1873-1961); el Conservatorio de Música y Declamación, de Carlos Alfredo Peyrellade (1840-1908); el Conservatorio Orbón, del asturiano Benjamín Orbón (1879-1944), que tuvo más de cien filiales por toda la isla y gozó de tal rigor académico que sus títulos tenían valor oficial; y la Escuela de Música O`Farril, fundada en 1903 por Guillermo Tomás (1868-1933), que se convertiría en el Conservatorio Municipal de La Habana.

Haciendo la América crearon academias, educaron a músicos que alcanzaron altos estándares técnicos en la ejecución de sus instrumentos, y contribuyeron a divulgar y actualizar los repertorios tanto técnico-docentes como artísticos entre estudiantes de música, músicos profesionales y público. Llegaban por muy diversas razones, pero después de la conquista y colonización y



Toma del corto musical cubano *Maracas y bongó*

después, durante la República, la principal razón por la que un músico hacía la América en Cuba era porque en La Habana, Matanzas y Santiago de Cuba, y eventualmente en cualquier otra ciudad de la isla, podía tocar, cantar y enseñar como se enseñaba la música en los más prestigiosos centros de enseñanza de los Estados Unidos y Europa.

Los estudios académicos tuvieron, pues, el aporte de los músicos que llegaron a la isla a «hacer la América», y, a través de ellos los cubanos conocieron las técnicas de interpretación y composición, se convirtieron en estudiantes de mérito y muchos de ellos asistieron a prestigiosos conservatorios de Europa y los Estados Unidos. Este proceso de enseñanza y aprendizaje duró al menos dos siglos, por lo que en la primera mitad del siglo XX La Habana contaba con artistas que asombraban a los más exigentes públicos y críticos.

El cine desde las primeras décadas del siglo XX

El 23 de enero de 1897 los habaneros asistieron por primera vez a un espectáculo de imágenes en movimiento, presentado por el francés Gabriel Antoine Veyre (1871-1936), quien, según Arturo Agramonte, poco después filmó una película de un minuto que se exhibió el 7 de febrero de 1897, pasando a la historia de la cinematografía cubana como la primera película filmada en Cuba. En 1932 se estrenó el primer corto musical cubano, titulado *Maracas y bongó*,[1] que según los créditos de la cinta fue «la primera película de este género que se producía en Cuba por artistas, técnicos y personal cubanos». Estuvo dirigido por Max Tosquella y contó con las actuaciones, entre otros, de la soprano Yolanda González y el Septeto Cuba. En él se interpretaron las piezas «Vanidad», una criolla de Armando Valdés; «Lágrimas negras», una canción de Miguel Matamoros; «La cumbancha», una rumba de Fernando Collazo; y «Maracas y bongó», un son de Neno Grenet. En 1937 se estrenó *La serpiente roja*, primera película sonora filmada en Cuba; y en 1938, la película *Romance del Palmar*,[2] que por mucho tiempo fue la película cubana con más éxito de taquilla. El cine supuso un eficiente medio de difusión para la música cubana durante la República, y tal fue su rentabilidad que en 1955 La Habana tenía 138 cines.

Hoteles, cafeterías, aires libres y cabarés

Desde el siglo XIX hubo bailes en teatros, hoteles, glorietas, cafeterías, casas particulares e instituciones privadas, conceptos que en el siglo XX se ampliaron hasta crearse interpretaciones tropicales de los cabarés de París y los teatros de Broadway. El cabaré habanero aceptó todos los géneros y aparecieron sitios como Sans Souci, Montmartre, Tropicana, el Salón Rojo, el Parisien, y muchísimos otros que presentaban espectáculos con música en vivo todas las noches; fueron fuente de entretenimiento, riqueza y empleos, y establecieron un mercado en el que se realizaron con vértigo los productos de la música cubana.

Las grabaciones desde las primeras décadas del siglo XX

En 1918 la Casa Humara tenía la exclusividad en la importación y distribución de los productos de la Victor y vendía anualmente «más de 10,000 máquinas parlantes». Entre los años 1917 y 1918 colocó en el mercado «un número de discos no menor de 200,000» y llegó a operar hasta 1959 «con más de cinco millones de pesos al año», en «una red comercial con más de trescientas agencias diseminadas por toda Cuba».

En 1926 la Victor Talking Machine Company comercializaba en Cuba la vitrola, un aparato tan eficaz que en 1953 llegaron a instalarse unas 6,000 en toda la isla y en 1957 la cifra se elevó a 15,000. Estas casas establecieron múltiples cadenas de suministro de productos de la música cubana, contribuyendo a que estos mantuvieran su hegemonía en los mercados y multiplicaran los capitales, tanto así que en 1940 se anunciaban, además de las ya mencionadas, la Compañía Cubana de Fonógrafos, La Casa de la Música y la Casa Barrié.

En 1944 Ramón Sabat (1902-1986) fundó el sello Panart, de donde salió en 1945 el primer disco hecho en Cuba, y un año después al menos una docena de agrupaciones registraron allí casi un centenar de matrices que quedaron impresas en millones de discos. Por solo citar algunas cifras, en 1949 vendió en tres meses 8,000 copias de la guaracha «Bigote de Gato»,[3] y en 1953, más de 20,000 de «La Engañadora».[4] En 1959 había en La Habana dos fábricas impresoras de discos: la Impresora Cubana de Discos S. A (ICD) y la Cuban Plastic and Record Corporation, que imprimían las matrices de una docena de sellos discográficos.

La radio se une al mercado de la música

El 10 de octubre de 1922, con las primeras transmisiones producidas en la isla, la radio se unió a la industria que difundía la música cubana desde La Habana, y ya en 1933 Cuba era el cuarto país con mayor cantidad de radioemisoras, con un total de 62. Muy pronto las industrias se abrieron espacios en el dial y colocaron programas con sus nombres de marca. Las casas de discos y los sellos disqueros también se acercaron a la radio y la prensa comenzó a dedicarles cada vez espacios más extensos. Ya en la década del 40 La Habana era la ciudad con mayor densidad radial del mundo, con más de treinta emisoras, por lo que la competencia era recia y salían beneficiados los productos de la música cubana, porque estos eran el principal atractivo para que el público mantuviera la sintonía y porque los patrocinadores los utilizaban como «gancho» para anunciar sus bienes y servicios.

> El cine supuso un eficiente medio de difusión para la música cubana durante la República, y tal fue su rentabilidad que en 1955 La Habana tenía 138 cines

En 1956 Cuba tenía 5,800,000 habitantes que residían en 1,200,000 hogares, de los que más de un millón contaban con uno o más receptores de radio; esta puede ser una referencia de cuán importante era entonces la radio para los músicos, cuya música sonaba en millones de hogares al mismo tiempo. Todas las emisoras tuvieron música en todos sus programas, contribuyendo así en la conformación de los hábitos de escucha de extensos segmentos de la población, tanto en Cuba como en otras islas del Caribe y el sur de los Estados Unidos, donde se captaban las emisoras que transmitían desde La Habana.

La televisión le pone las imágenes a la música

El primer canal de la televisión cubana, Unión Radio Televisión, se inauguró oficialmente el 24 de octubre de 1950; y el segundo, CMQ-TV, el



Cadena de radio y de televisión Circuito CMQ

11 de marzo de 1951. En 1957 ya había cuatro canales: CMQ-Televisión Canal 6, CMBF-TV Canal 7, Televisión Nacional Canal 4 y Canal 2 TV, que alternaban música, deportes, noticias, humor y cine.

Tomando al azar la programación del martes 1 de enero de 1957, es posible conocer que ese día, entre otras orquestas, cantantes y bailarines, se presentaron ante las cámaras de CMQ-Televisión Olga Chorens y Tony Álvarez con el Conjunto Casino, Martha Singer y la Orquesta Somavilla, la Orquesta Riverside y Tito Hernández, atracciones líricas y los pianistas Adolfo Guzmán y Rafael Somavilla, y Benny Moré y su orquesta.

El 19 de marzo de 1958, Tele-Color, S. A. Canal 12 transmitió la primera señal de televisión a color en Cuba desde el Hotel Habana Hilton, que se inauguraba también ese día. Según se anunció, actuarían Miguel Herrero y su grupo de arte español, María de Aragón, Olga Guillot, María Marcos, Fernando Albuerne, Arturo Gatica, Hilda Sour y Jorge Astudillo, Christina Denise y sus guitarristas, y una selección de artistas norteamericanos.

Mercado y prensa libre

Resumiendo, durante más de dos siglos La Habana tuvo teatros, universidades, cine-teatros, conservatorios de música, fábricas de discos, sellos discográficos, estudios de grabaciones, cabarés, cines, emisoras de radio, canales de televisión, periódicos como el *Diario de la Marina* y revistas como *Carteles*, *Bohemia*, *Vanidades*, *Social* y *Orígenes*, que acompañaron al público tanto para entretenerlo con banalidades como para servirle de báculo en el arduo proceso de aprehensión de las leyes estéticas que propician el pleno disfrute de las grandes obras del arte musical y escénico. La prensa cubana también llegaba con regularidad a los inmigrantes latinos en Nueva York y llevaba las nuevas de la farándula habanera y las listas de los éxitos musicales; por su parte, las disqueras se encargaban de poner en manos de aquel público los discos de moda en la isla.



Fulgencio Batista

Durante la República la industria de la música en Cuba corría por las paralelas de hierro del libre mercado y la ley de la oferta y la demanda, y eran los consumidores cubanos quienes trazaban las pautas de ese mercado. En ese competitivo mercado de la música popular profesional que se fue conformando, se crearon géneros musicales que se establecerían en el gusto del público con tanta firmeza como lo habían hecho las danzas cubanas durante el siglo XIX, y estos nuevos géneros surgidos en la isla durante el siglo XX fueron también objeto de apropiación por parte de muy diversos compositores.

El principio del fin

Pero todo esto comenzaría a cambiar completamente a partir del 1 de enero de 1959 con la huida del dictador Fulgencio Batista. Para esa fecha, cientos de contratos estaban por firmarse y cientos más por ejecutarse; y decenas de músicos, meseros, luminotécnicos, magos, funambulistas, concertistas de primer cartel, periodistas, presentadores, fotógrafos, empleados de las fábricas de discos, técnicos de los estudios de grabaciones, dueños de sellos disqueros, artistas del cine, la radio y la televisión, músicos de las orquestas de baile, dueños de centros nocturnos y todos los que se empleaban en el complejo y veloz mercado de la música en Cuba, que había transitado por las férreas paralelas del libre mercado, comenzaron a zozobrar.

Se inició entonces un proceso de abolición de la propiedad privada y de imposición de un sistema de producción socialista. Como consecuencia de las políticas económicas impuestas, fueron expoliados todos los inversionistas que habían garantizado hasta entonces los insumos para la industria local, las producciones, las realizaciones de los productos en el mercado, la capitalización y las nuevas inversiones. Los productos de la música cubana, al igual que el café, el tabaco y el ron, que se habían posicionado en todos los



Portada de disco, ilustración de Abel. G. Navarro

mercados, dejaron de producirse en Cuba en las cantidades suficientes para suplir la demanda, y los productos de la música cubana fueron abandonando el nicho que habían ocupado desde el siglo XIX, descapitalizándose la industria. Además de abolir la propiedad privada y descarrilar el sistema económico capitalista para implantar un sistema de economía planificada, la disidencia política fue motivo de persecuciones a los artistas y de censura a sus obras, que dejaron de presentarse en público por todos los medios hasta hoy. El sistema no capitalista hizo colapsar la industria, y la persecución política hizo colapsar el talento artístico.

La apropiación estaba echada

Sin embargo, dos siglos de posicionamiento de los productos de la música cubana en los mercados habían provocado que músicos de los cuatro puntos cardinales se apropiaran de los géneros creados en Cuba. Johnny Pacheco, uno de los músicos que en Nueva York había sido absorbido por las influencias de los géneros de la música cubana y quien había hecho apropiación de estos, en 1960 firmó con el sello Alegre y un año después consiguió vender más de cien mil copias de su disco *Pacheco y su Charanga*,[5] en el que vuelve a hacer uso de los géneros de la música popular cubana, como se puede apreciar en todas las piezas del disco, entre ellas, «Soy de Batabanó»[6] y «El agua de Clavelito»,[7] esta última un chachachá que, según registra Cristóbal Díaz Ayala, compuso M. A. Pozo y que la Orquesta Aragón había grabado por primera vez para la Victor en 1953.

En 1964 Johnny Pacheco y Jerry Masucci crearon la disquera Fania Records y grabaron su primer disco titulado *Mi nuevo tumbao... Cañonazo*,[8] en el que cambia la orquesta charanga por el conjunto, un tipo de agrupación también creada en Cuba y que integran trompetas, piano, contrabajo y percusión, derivada de los septetos y sextetos de

son, lo que es posible escuchar en la pieza que le da título a ese disco. Para ese mismo año, Charlie y Eddie Palmieri también habían dejado el formato de charanga y habían integrado una orquesta con trompetas y trombones más en el estilo de los conjuntos cubanos o las bandas de *jazz*, como es posible escuchar en la pieza «Palo pa rumba»,[9] en la que se interpreta una rumba cubana.

En 1968 Johnny grabó con la Fania un disco en vivo en el Red Garter que incluyó la pieza «Cómo me gusta el son»,[10] en el más claro estilo del son montuno cubano como se puede escuchar; además, en el texto del son también se utilizan topónimos y se mencionan tipos cubanos. Otro importante paso de la Fania, en su camino para monopolizar el mercado que hasta hacía poco tiempo había que compartir con las disqueras que distribuían los discos cubanos, fue la producción del documental *Nuestra cosa latina*,[11] en el que aparece la pieza «Quítate tú pa ponerme yo»,[12] tema que apareció en los momentos en que se iba imponiendo la palabra *salsa* para referirse a lo que poco antes se había conocido como rumba, son, chachachá, mambo, etc. Es como si la salsa le estuviera diciendo al son: «Quítate tú pa ponerme yo».

Izzy Sanabria y la resignificación de la música cubana con la palabra *salsa*

Durante la década del 70 del siglo XX, mientras la industria musical cubana expiraba y la palabra *salsa* se abría paso en el mercado, un *nuyorican* nacido en Mayagüez y criado en Nueva York, quien muchos años atrás había diseñado la carátula de un disco de Chapotín para el sello Panart de La Habana, llamado Izzy Sanabria, era el presentador de la Fania y diseñador gráfico de las carátulas de sus discos. Tuvo un *show* de televisión, fundó la revista *Latin New York* y el premio de música latina de la propia revista. Y a través de todos estos medios, con gran eficacia, fue resignificando los géneros de la música cubana entre el público latino de Nueva York.

Izzy Sanabria fue explicándoles que aquella música que escuchaban procedía de África, del barrio latino, de Europa, de los indios y que se llamaba *salsa*;[13] pero, según mi criterio, la palabra *salsa* termina por posicionarse definitivamente en el mercado como nombre de marca de los géneros de la música cubana a consecuencia del eficiente trabajo de *marketing* que tuvo la película documental titulada *Salsa*. Este filme comenzó a grabarse el 24 de agosto de 1973 en un concierto en el Yankee Stadium en el que participarían las estrellas de Fania, la Típica 73 y Mongo Santamaría; pero ese concierto no se pudo terminar a consecuencia de los desórdenes provocados por el público, y fue necesario terminarlo el 18 de noviembre del mismo año en la inauguración del estadio Roberto Clemente de San Juan, Puerto Rico. Se grabaron dos álbumes que salieron rápidamente al mercado, y el documental se estrenó en 1976. En los dos fonogramas y en el documental titulado *Salsa*, el repertorio que interpreta la Fania está integrado por piezas que pertenecen a los géneros de la música popular cubana, entre ellos, rumba, son y guaracha.

> En el documental *Nuestra cosa latina* aparece la pieza «Quítate tú *pa* ponerme yo», en los momentos en que se iba imponiendo la palabra *salsa*

Como ya he mencionado, los productos de la música popular profesional se habían descapitalizado en Cuba a consecuencia del expolio de todas y cada una de las partes que componían la industria, y paralelamente la Fania comenzó a capitalizarlos y resignificarlos; finalmente, el público latino de Nueva York les dio un nuevo significado a la rumba, el son, la guaracha, la pachanga, el bolero, y los compró con el nombre de marca *salsa*.

Conclusiones

Después de 1959 la industria de la música cubana dejó de regirse por las leyes de la oferta y la demanda y perdió todos los incentivos para producir riqueza, como lo había hecho durante más de dos siglos. Los géneros musicales creados en Cuba durante la Colonia y la República perdieron sus mercados a consecuencia de la descapitalización que provocó la abolición de la propiedad privada en la isla. Cuba dejó de ser el centro de la industria de la música en el Caribe, y La Habana dejó de ser su escaparate. Los inmigrantes caribeños en Nueva York se apropiaron de esos géneros, los capitalizaron y resignificaron, colocándolos así en el nicho de mercado que había ocupado la música cubana.

La salsa, a través de un largo proceso, se convirtió en la música representativa del Caribe hispano, por la apropiación, resignificación y capitalización que los productores y consumidores latinos residentes en Nueva York hicieron de los géneros de la música popular profesional creados en Cuba durante la primera mitad del siglo XX.

Antonio Gómez Sotolongo, nativo de Cuba, es licenciado en Música por el Instituto Superior de Arte de La Habana. Posee un máster en Investigación Musical por la Universidad Internacional de Valencia. Escribe para medios de Cuba, España, Colombia, Estados Unidos y México. Redacta y administra el blog El Tren de Yaguaramas, donde ha publicado más de doscientos artículos. Desde 1991 es contrabajista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional de la República Dominicana.

Notas

[1] Tosquella, Max (1932). *Maracas y bongó*. Mussie del Barrio. [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://youtu.be/13Pn0vImBMs?si=Lnkcno4DL7U0Uysm

[2] Peón, Ramón (1938). *Romance del Palmar*. Películas cubanas. [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ENv2qm5RlqI

[3] Santos, Daniel (1949). Bigote de gato. [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://open.spotify.com/intles/track/3ZbwzpmEmdqPnC17kv7PpI?si=d1f702899fe6416d

[4] Jorrín, Enrique (1953). La engañadora. En Orquesta América de Ninón Mondéjar. Panart. [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://open.spotify.com/intles/track/0U7NE6wvWljNT09RknBnaB?si=fb03a85d546647d1

[5] Pacheco, J. (1961). *Pacheco y su charanga*. Alegre [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://open.spotify.com/intles/album/3vo5MhkQKcJRUAV19OjsxC?si=VjKxTQsTS3ClVjDI5Yk8XQ

[6] Pacheco, J. (1961). Soy de Batabanó. En *Pacheco y su charanga*. Alegre. [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://open.spotify.com/intles/track/1qQvY6tuqiLDgy4g1AoLQW?si=73f3cb2eb36245d7

[7] Pacheco, J. (1961). El agua de Clavelito. En *Pacheco y su charanga*. Alegre. [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://open.spotify.com/intles/track/1wpv7LObDNg3F9lCtvctUP?si=35fc2c9b62744b8e

[8] Pacheco, Johnny (1964). *Mi nuevo tumbao... Cañonazo*. Fania Records. [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://open.spotify.com/intles/album/4xrRooNg5la54ZOXhPNO1E?si=Ho3J_AxIR_uiYpNHpg1bbg

[9] Palmieri, Eddy (1984). Eddy Palmieri, De palo pa rumba. [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://open.spotify.com/intles/track/6sV6xkxwSTcG9JRUYn2lck?si=27b2932f3e694cc6

[10] Fania All Stars (1968). Cómo me gusta el son. En *Fania All Stars. Live at Red Garter.* Fania. [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://open.spotify.com/intles/track/7xdo44K01QFyEWKVeeOn5Z?si=32ffe86768064955

[11] *Nuestra cosa latina* (1972). Fania. [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://open.spotify.com/intl-es/album/3OrOxtFh2Y0MO1X9MHYXgj?si=sWnSEnTMR7-h0TEpj89Y5g

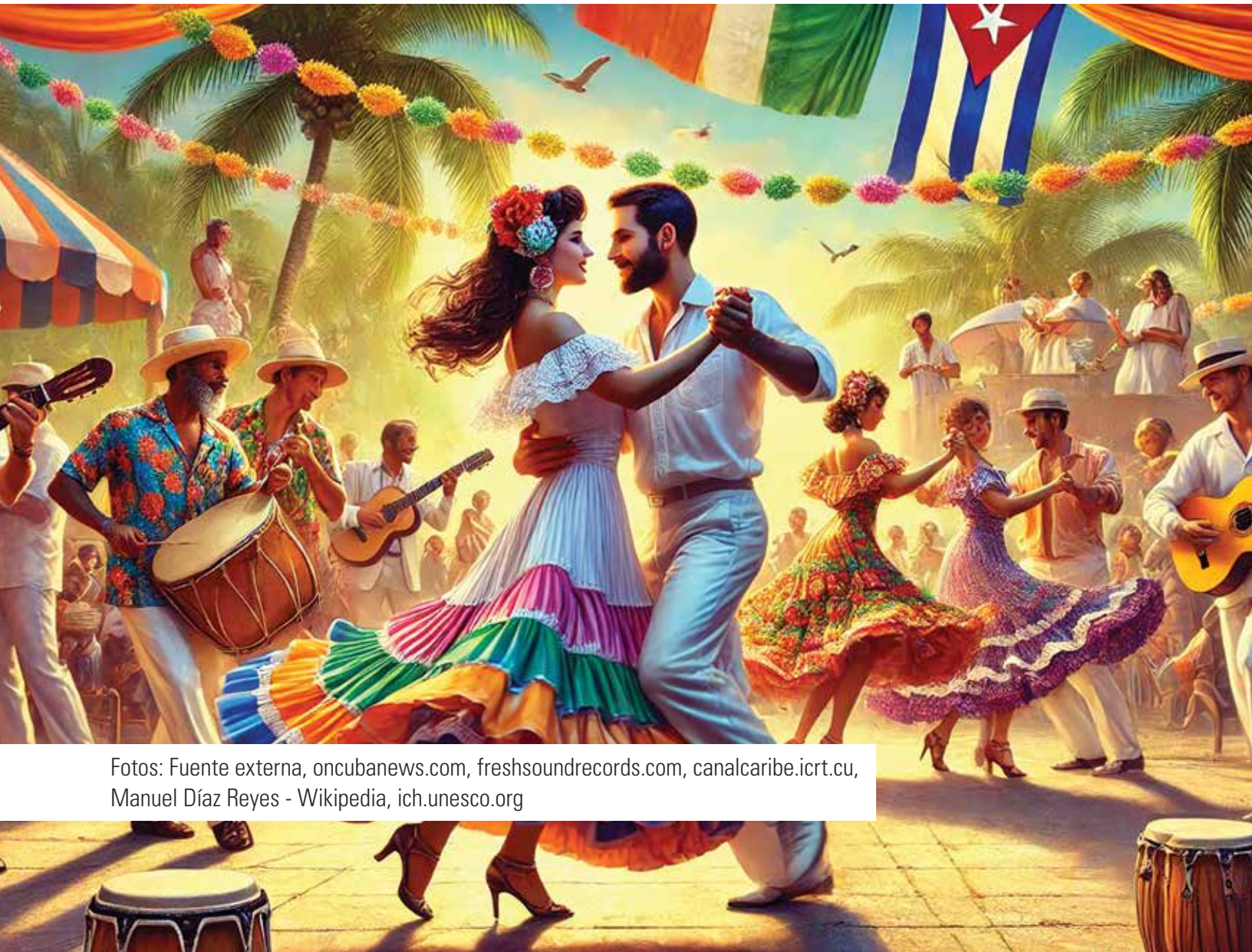
[12] Fania All Stars (1972). Quítate tú pa ponerme yo. En *Our Latin Thing*. Fania [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://open.spotify.com/intles/track/1rijHA5veEZDV5CrGLpex6?si=08e8be1079ac49fb

[13] Sanabria, Izzy. ¿Qué es la salsa? [En línea] [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=z6DPm1nCIWc

Yarelis Domínguez Benejam

De la guaracha, la rumba y otros demonios

Guaracha, son, son montuno, rumba, guaguancó, guaracha soneada, guaracha hibridada, rumba columbia, yambú... La música cubana es receptáculo y vivencia plena de toda la música, no solo antillana sino de la también llamada música latina. Esa que, con otros ritmos, percusiones y polisemias, vuela alto desde hace décadas en las partituras que identifican la música nacional en nuestros pueblos. Con estilo académico, de musicóloga profesional, la autora hace un repaso a la historia de la música de su patria y concede a los lectores de Global la oportunidad de conocer nuevas aristas y viejas experiencias de las señas musicales de la identidad cubana, su procedencia, sus viajes por el mundo y su fortaleza, que permanece a pesar de los cambios de los tiempos y la transformación que experimenta hoy el pentagrama musical latinoamericano. Dos grandes textos en uno, para que no se destrabe lo guarachoso de esta historia y nos vayamos de rumba con el canto y con el tiempo, hasta el amanecer.



Fotos: Fuente externa, oncubanews.com, freshsoundrecords.com, canalcaribe.icrt.cu, Manuel Díaz Reyes - Wikipedia, ich.unesco.org

La guaracha se define como un género musical tanto vocal como de danza que se origina en forma de canciones compuestas por cuartetas diversas. Durante el siglo XIX, este estilo se asoció estrechamente con el teatro bufo, antes de trasladarse a los salones de baile. En 1882 se publicó el primer compendio que recopilaba más de noventa guarachas, algunas de las cuales fueron objeto de censura por parte de la prensa debido a la audacia de sus letras.

La evolución de la guaracha abarca un amplio espectro en términos de entonación, temática, género y organología

Se postula que la guaracha tiene sus raíces en las «jácaras», que eran interpretadas en las tonadillas y sainetes del teatro español que se disfrutaba en La Habana colonial. Este género emergió como un elemento musical significativo en los primeros años del siglo XIX, manifestándose como una canción popular que se integró al teatro cubano, donde alcanzó un notable desarrollo y consolidación. Además, sus letras, que reflejan situaciones de la vida cotidiana, especialmente en contextos urbanos, jugaron un papel crucial en la representación criolla de los personajes y las circunstancias escénicas, reforzando así el carácter nacional del teatro vernáculo. Al respecto, María Teresa Linares plantea: «Parece ser que la época de mayor auge de la guaracha es la que señala Rine Leal, a partir de los bufos, pasada la primera mitad del siglo XIX. El uso de la parodia de obras clásicas, el arraigo de los personajes y temas del teatro cubano, hizo que la guaracha tomara parte integral de las obras, y en ellas se reflejaran usos y costumbres de la vida cubana».[1]

En el ámbito teatral, destacados compositores como Enrique Guerrero y José Manuel *Lico* Jiménez contribuyeron significativamente al repertorio de la guaracha, tanto a través de la creación de obras originales como mediante la realización de arreglos de composiciones de otros autores. Aunque el teatro desempeñó un papel fundamental en la gestación y consolidación de la guaracha como género musical, también propició su continuidad y su interrelación con otros géneros y estilos musicales. Esta interacción dio lugar a una fusión que, desde la perspectiva teórico-musicológica, generó nuevos modelos o estereotipos musicales. Por esta razón, la guaracha se sitúa en un plano evolutivo distinto, conocido como guaracha-son, que refleja su desarrollo y transformación dentro del panorama musical cubano. «Al introducirse el son en La Habana, los septetos y conjuntos incrementaron sus repertorios incluyendo guarachas tradicionales con la adición de un montuno, a lo que llamaron guaracha-son, y de esta manera se fue transformando aquel ritmo muy segmentado, pero fundamentalmente cantable, en forma de son de tempo más acelerado» (Linares, 2006: 9).

Es esta interacción o hibridación entre la guaracha y el son la que quizás provocara que algunos especialistas la consideraran como una especie o variante sonera: «Provisionalmente incluimos la guaracha dentro de este complejo (complejo del son), debido al proceso de aproximación e interacciones que se producen entre esta y el son, en particular en el presente siglo (s. XX), notándose algunos elementos de semejanza estructural, comportamiento musical y contenido literario» (Eli-Gómez, 2003: 89). Aunque las propias autoras citadas más adelante reflejarán que la guaracha «[...] no puede negar su condición cantable y estudios más abarcadores podrían demostrar que se trata de una especie que refleja interacciones de elementos genéricos de los complejos [...]» (se refieren al son y la canción).

En términos cronológicos, tanto el son, asociado al contexto rural, como la guaracha, de carácter urbano, emergen en sus primeras manifestaciones durante el siglo XIX y se desarrollan



de manera paralela a lo largo de un período considerable. Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, los movimientos sociales, derivados de la estructura económica y la situación político-social de la época, generaron un constante flujo migratorio en la isla. Este fenómeno facilitó la interacción entre ambos géneros, así como con otras formas musicales contemporáneas, propiciando una asimilación recíproca de elementos que enriquecieron y ampliaron los horizontes interpretativos de estas manifestaciones artísticas. En este sentido, se argumenta que la hibridación entre la guaracha y el son se traduce en la incorporación del montuno a la primera.

A primera vista, podría afirmarse que la guaracha surge como una canción popular de carácter teatral que, al interactuar con un género bailable, se transforma en una de sus variantes. No obstante, las fuentes consultadas sobre su coreografía, así como las entrevistas realizadas a especialistas en la materia, indican que esta interacción es más compleja y multifacética de lo que inicialmente podría parecer: «no posee figura coreográfica ni vestuario específico, se baila como son o como casino, pero más apurado. Cuando se baila guaracha se puede representar una historia igual o diferente a la que narra el texto o sencillamente el cuerpo de baile ejecuta el son o el casino a tiempo rápido».[3]

No obstante, al examinar la contemporaneidad de la guaracha, se observa que su práctica de baile ha disminuido considerablemente y su desarrollo ha tomado tres caminos o vertientes distintas. Existen fuentes que consideran el género como perdido o poco arraigado en nuestra cultura actual, mientras que otras sostienen que no ha dejado huellas significativas. Se argumenta que la hibridación de la guaracha, que tuvo lugar en la década de 1920, condujo a su disolución en otros géneros o estilos de mayor permanencia en el ámbito musical, lo que ha llevado a calificarla como una especie genérica de escasa durabilidad.

Es importante señalar que, en el contexto de la música cubana, ha habido un debate prolongado en torno a los conceptos de género, especies y complejos genéricos. No es nuestra intención abordar la resolución de estas controversias, ni mucho menos entrar en contradicciones teóricas. Sin embargo, la solución a este tipo de paradojas y su explicación en el ámbito científico se vuelve más clara cuando se utiliza el análisis musical como herramienta para estudiar el objeto en cuestión. Así, el enfoque principal de esta discusión se centrará en la guaracha, explorando su esencia musical y lo que esta nos revela sobre su naturaleza y evolución.

> La guaracha tipo canción, la guaracha soneada y la guaracha hibridada con otros géneros musicales como el mambo, la rumba de salón y el chachachá, todas ellas fusionadas con el son

La guaracha

Como hemos observado, la evolución de la guaracha abarca un amplio espectro en términos de entonación, temática, género y organología. Las diferencias sonoras entre las guarachas a lo largo del tiempo son marcadas, y a través de diversos análisis se ha intentado rastrear aquellos elementos que se mantienen de manera dinámica en su evolución. Estos elementos son fundamentales para acercarnos a la esencia de esta forma de comunicación tan cubana, que trasciende el mero fenómeno musical y se erige como una expresión cultural distintiva. Además, la guaracha ha influido en otros géneros y ha asimilado las fórmulas de las expresiones más auténticas, lo que ha llevado a su diversificación y a su riqueza, siendo fuente de inspiración para destacados trovadores, soneros, humoristas y otros creadores de manifestaciones artísticas diversas.

De acuerdo con la información recopilada, he identificado tres momentos históricos en el desarrollo de la guaracha. En primer lugar, encontramos una etapa inicial que se relaciona con las obras documentadas por Argeliers León y María Teresa Linares en diversas publicaciones, que datan del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Esta etapa está estrechamente vinculada al teatro vernáculo, donde el halo entonativo, las formas de interpretación y el acompañamiento pianístico recrean el ambiente urbano y sonoro de la cancionística de la época. Este aspecto es fácilmente reconocible tanto en las audiciones como en las partituras analizadas.

En segundo lugar, se define una etapa marcada por la interacción con el son, en la que emergen ejemplos emblemáticos del género, como los trabajos de Antonio Fernández (Ñico Saquito) y Faustino Oramas, el Guayabero, entre otros. En esta fase, los textos adquieren un carácter más rural, y la guaracha presenta nuevas características en su estructura y contenido. Además, se establece como un género en el que los propios intérpretes son también sus autores, lo que añade una dimensión personal y auténtica a su desarrollo.

Con el surgimiento del movimiento trovadoresco en las décadas de 1960 y 1970, conocido como Nueva Trova, y la revitalización del teatro vernáculo a través del Teatro Musical de La Habana, la guaracha entra en una nueva fase de su evolución. En este tercer momento, se manifiesta una pluralidad estética notable donde la interacción con géneros foráneos se vuelve evidente. Esta fusión enriquece el género, permitiendo que se incorporen diversas influencias y estilos.

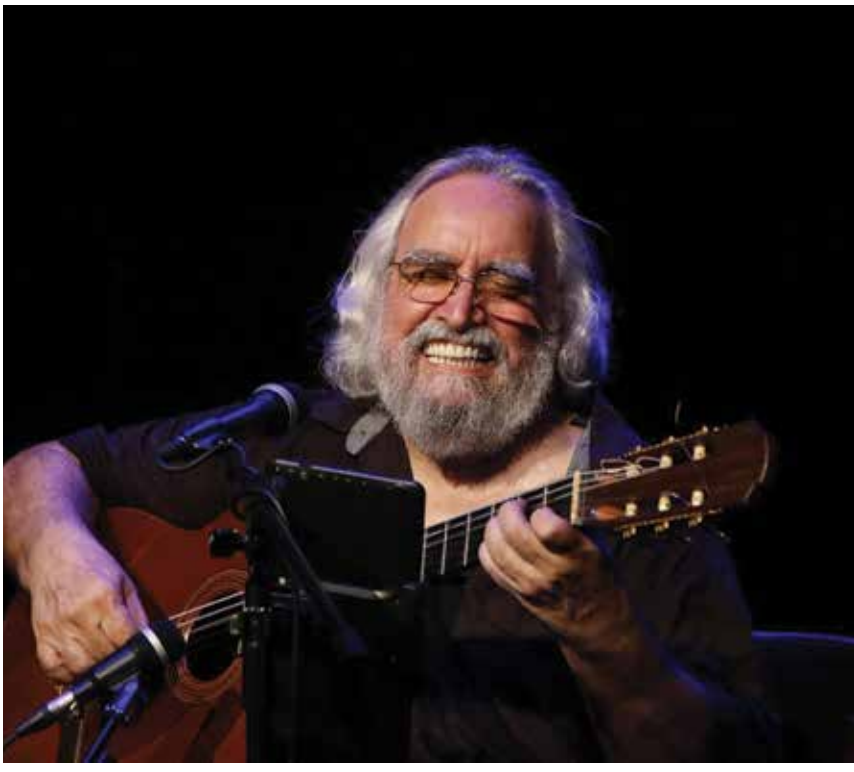
Durante esta etapa, destacan las contribuciones de artistas como Pedro Luis Ferrer, David Álvarez y José Ordaz, quienes aportan nuevas perspectivas y sonoridades a la guaracha. Su trabajo no solo refleja la esencia de la tradición, sino que también la reinterpreta y la adapta a los contextos contemporáneos, creando un diálogo entre

lo clásico y lo moderno. Esta evolución demuestra la capacidad de la guaracha para adaptarse y reinventarse, manteniendo su relevancia en el panorama musical cubano.

En esta segunda etapa de la guaracha, se establecen modelos que convergen en diferentes momentos, tales como la guaracha tipo canción, la guaracha soneada y la guaracha hibridada con otros géneros musicales como el mambo, la rumba de salón y el chachachá, todas ellas fusionadas con el son. Estas variaciones dan lugar a lo que se conoce como «tandas de guaracheros», donde se exploran diferentes estilos y ritmos.

Un aspecto que ha permanecido prácticamente inalterado a lo largo del tiempo es el plano temático. Desde sus inicios, la guaracha ha recreado temas de carácter popular, reflejando costumbres y personajes de la sociedad cubana a lo largo de su historia. En su primera etapa, se centró en figuras como las mulatas vehementes y el negro bravucón o desempleado, así como en comidas criollas y situaciones cotidianas que abordaban asuntos políticos y de relevancia pública, así como catástrofes naturales o sociales. Todo esto, por supuesto, se matizaba con el característico sentido del «choteo» y el «relajo» criollos, que aportaban un toque de humor y crítica social a las letras. «Esta capacidad de la guaracha para reflejar la realidad cubana, con su mezcla de seriedad y desenfado, es parte de su esencia y atractivo perdurable. [...] centrado en mulatas de fuego y azúcar, desafiantes negros, dichosos guajiros, chinos de Cantón, rumbas del manglar, ñáñigos en su fambá, frutas y comidas criollas, vividores y beatas, ninfas trigueñas y niñas encantadoras, todo visto y comentado con excelente humor, picardía y sabrosura» (Leal, *La selva oscura*, p. 20).[4]

¿Y qué entendemos por «choteo»? Más allá del significado etimológico de la palabra,[5] esta ha adquirido connotaciones muy propias del pueblo cubano. El choteo es un modo de ridiculizar aquello cuya apariencia está por encima de su contenido real. La burla del choteo implica un peculiar respeto por la virtud, porque su misión es poner aún más de relieve la diferencia entre el fondo y la forma, resaltar la insuficiencia de lo que se viste con lo que no le corresponde.



Pedro Luis Ferrer

Con este sentido y la gracia y picardías propias del cubano, muchas de las frases populares que se transmitieron por tradición oral hasta perder su significado o adquirir otros hoy día no hubieran sido conocidas sin la presencia de aquellas crónicas del acontecer social cubano que constituyeron las guarachas.

Un ejemplo recurrente es la satirización de la muerte como hecho natural de la vida, y que en el caso particular cubano desata situaciones y personajes que históricamente han sido tratados primero desde el teatro, tal es el caso del «Velorio de Papá Montero», y luego pasan a la guaracha como forma de crítica o simplemente de mirada positiva al hecho inevitable. «El velorio», «El son de Pepe Antonio», «El son de la muerte» son claros ejemplos de ello. Desde esta óptica y prácticamente con los mismos recursos literarios, en su relación con el son, la guaracha incorpora nuevos temas a sus textos, ampliando las temáticas a

la vez que el concepto desacralizador sale de los marcos citadinos para abarcar otros territorios de la isla. Al incorporar protagonistas animales y situar las historias en ambientes rurales, como las guardarrayas, se enriquece la narrativa y se le da un giro fresco a la tradición. Personajes como Rufina y Casimiro no solo aportan un toque local, sino que también reflejan la diversidad cultural de la isla. (Como referencia a este aspecto puede escucharse «La yuca de Casimiro», «Cuidaíto Compay Gallo», entre otros claros ejemplos de temática rural).

En un tercer momento de este género, la utilización del equívoco y la jitanjáfora, conviviendo en una rima limpia y una poética elevada e inteligente, convierten a las guarachas contemporáneas en dignos resultados de lo que podemos llamar una evolución en toda la dimensión del término. Es fascinante cómo la evolución de los personajes y tipos sociales en la guaracha contemporánea refleja cambios en nuestra percepción y valores. Lo que antes se consideraba motivo de burla o desprecio, ahora puede ser visto como una reivindicación de la diversidad y la autenticidad. Este cambio no solo desafía los prejuicios, sino que también enriquece nuestras narrativas culturales al dar voz a aquellos que han sido marginados. Es un recordatorio de que la sociedad está en constante transformación y que lo que una vez fue estigmatizado puede convertirse en un símbolo de orgullo y aceptación. Tales son los casos de los «luchadores»: el guajiro que quiere vivir en La Habana, el músico «sopero» de La Habana Vieja, Guillermina Camarioca, Mario Agüé, Marucha la Jinetera, Puchita Pelitón, la Embajadora del Sexo, el Pregonero, entre otros.

Este tratamiento es un tópico social muy bien colocado ya que, sin sacralizar una tendencia o la otra, presenta la pluralidad de estos personajes desde una posición humana y realista. Ejemplo de ello es el personaje del homosexual, protagonista de una de las guarachas más controversiales de Pedro Luis Ferrer, que no se trata de una esencia festiva y humorística estática y absoluta desde la posición burlesca, sino desde lo reflexivo, lo dialéctico y lo relativo, con una coherencia perfecta:

Delirio de amar varones

Estribillo

Tiene delirio de amar varones
le gustan hombres fuertes y sanos
que lo castiguen de día y noche
él es un tipo de ser humano.

Coplas

Lo discriminan por ser así
y no se fijan en lo demás
cuando lo llaman para el fusil
trabajo extra u hora puntual
[...]
Y lo critican por ser así
y no se fijan en los machistas
que comúnmente suelen tratar
a sus mujeres como esclavistas.

En este mismo tono de crítica social, pero con la mirilla dirigida hacia otros aspectos, encontramos un «Carapacho pa´la jicotea», de Pedro Luis Ferrer, cuyo estribillo, digamos, es como una sentencia polisémica en tono filosófico: «pa´quien camina tan despacito, Naturaleza tuvo esa buena idea»; y en sus cuartetas denuncia la corrupción de algunos dirigentes que en determinadas etapas se han manifestado en contra de los enunciados fundamentales de la igualdad de clases en la sociedad propuesta por el régimen cubano.

Yo conozco a Mazantín
no a Mazantín el Torero
sino al que coge la masa
Y el «tin» se lo da al obrero.
Yo conozco a Calderón
no a Calderón de la Barca
sino al que cocina pollo
que comen «hijos de casa».

Este tipo de tema contestatario y de crítica social con un soporte musical alegre y desenfadado provisto del choteo y de todas las características de lo que por el momento he decidido llamar «lo guarachoso» actualizan y reaniman aquellas guarachas

vernáculas que atacaban satíricamente los acontecimientos políticos de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. Tal es el caso también de «Vigilante nocturno», de Frank Delgado.

Vigilante nocturno
que cada noche te pasmas
porque piensas que tu barrio
está lleno de fantasmas.
Con estetoscopio mágico,
auscultas al vecindario
y siempre sabes si falto
al trabajo voluntario
cuál es mi modus vivendi,
acorde con mi salario.

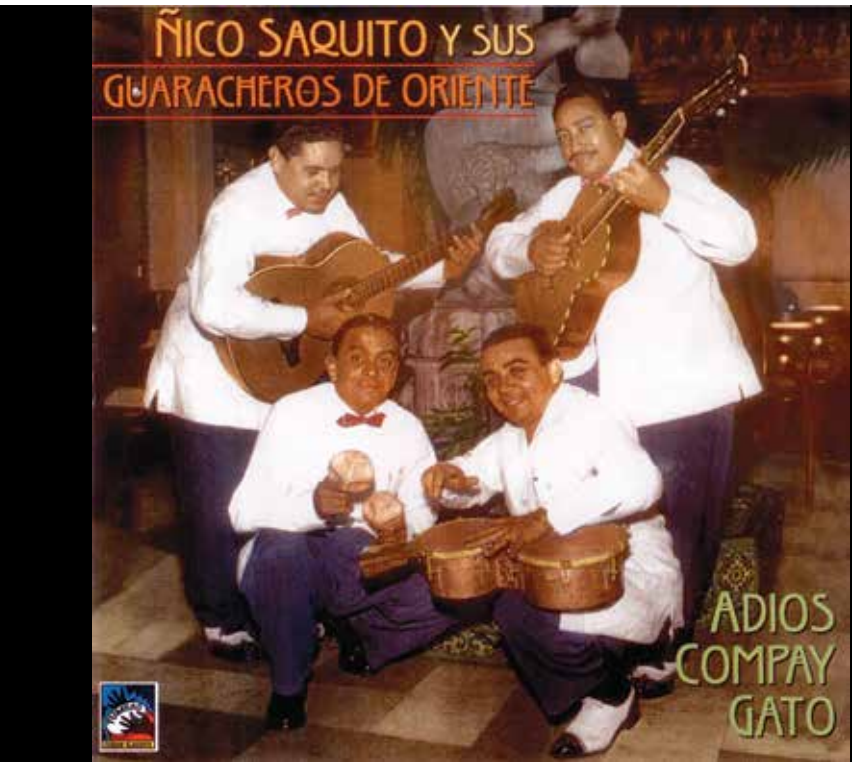
Entre las guarachas que tienen un contenido social también aparece la que se vuelca en contra de una tendencia negativa tanto desde el punto de vista ético como estético, para lo cual presenta un personaje que actúa de manera errática o ridícula. Tal es el caso del «chabacano» que gusta de «hablal español», donde denuncia jocosamente hábitos incorrectos en la utilización de nuestra lengua. Y, por supuesto, no puede faltar, dentro del propio plano temático, la utilización del doble sentido, muy frecuente e hilo conductor en el desarrollo del género. Desde «La Guabina», de M. Melladó con arreglo de E. Guerrero («entra, entra guabina, por la puerta de la cocina»), pasando por «La yuca de Casimiro», de Faustino Oramas, «el Guayabero», hasta las más actuales como «El gago», de Pedro Luis Ferrer, y «La choza de Chacho y Chicha», de Tony Ávila.

Ya en el plano propiamente musical se ponen de relieve algunos aspectos que son característicos de la forma musical de la guaracha. Uno de ellos es el funcionamiento de las partes dentro de la estructura musical; en las de la primera etapa se destaca la función de la introducción, pues se convierte en una sección estable dentro del género. Como regularidad, presentan un carácter inconcluso o abierto como preámbulo de la acción y es lógico interpretar el carácter suspendido o inconcluso de las mismas como un rasgo dramatúrgico que aporta a su música cierta teatralidad a modo de obertura.



Frank Delgado

En «El canto y el tiempo», de Argeliers León, aparecen las partituras de tres guarachas correspondientes a esta primera etapa: «La Guabina», «La mulata Rosa» y «Qué buena hembra», y se puede apreciar, comparando sus introducciones, que son pequeños episodios instrumentales con características temáticas que tienen relación con el o los materiales de la parte cantada e incluso poseen material temático propio. Desde el punto de vista estructural, adoptan diferentes formas, desde una frase hasta un período, y en común tienen finales truncos. Este carácter inconcluso es un rasgo que se mantiene en la evolución de las guarachas, porque en las que hemos situado en una segunda etapa o modelo se traslada a otras secciones, por ejemplo: en las secciones expositivas de las guarachas «María Cristina» y «Adiós compay Gato» se utiliza un discurso narrativo muy reiterativo desde el punto de vista musical y métrico de manera que se preste atención a las palabras; estas secciones se interrumpen por la intervención hablada o semihablada del coro, de manera que quedan inconclusas preparando



la progresión hacia la sentencia en alternancia solo-coro, que es también un rasgo que pervive en toda la evolución de la guaracha.

Solista:
El gato caza al ratón
El ratón se come el queso
El queso lo da la leche
La leche la da la vaca
La vaca tiene 2 cuernos...
Comentario del coro:
¿¡Tú ve´!?
Solistas (dialogando uno como María Cristina y otro como el cantor)
- Que vamos a la playa
- Allá voy
- Que móntate en la guagua
- Y me monto [...]
- Que quítate la ropa
- Y me la quito
- Que métete en el agua...
Comentario del coro:
¿¡En el agua!?...

Obsérvese que el diálogo es explícito, con la presencia del coro y ambos personajes en acción, y esto puede tener su origen en la interpretación teatral, que es otro de los rasgos que la guaracha mantiene a través de toda su evolución.

En una tercera etapa, el carácter inconcluso puede aparecer frecuentemente a nivel del acompañamiento musical y a través de la intertextualidad (fragmentos incompletos de otras guarachas o piezas antológicas). Aunque este elemento pierde su presencia absoluta porque, precisamente, lo que caracteriza este tercer momento es la actualización y enriquecimiento de todos los recursos composicionales, ofreciendo una gran variedad de momentos o partes de la obra donde podemos encontrarlo, tanto en el final como en la eliminación de la sección introductoria.

En cuanto a la forma o estructura de este género se destaca el principio binario a lo largo de las tres etapas. La estructura en dos partes es común desde las primeras piezas encontradas en el álbum publicado en 1882 hasta las más contemporáneas, aunque en estas últimas de una manera más elaborada. Solo cabe notar que en el caso de las escritas por Faustino Oramas, el Guayabero, lo binario se pone de manifiesto en la alternancia copla-estribillo con tantas repeticiones como coplas se improvisen. La utilización de un acompañamiento sencillo permite lograr una estabilidad entre música y texto que hace que se centre toda la atención posible en la letra. El factor que da unidad es el doble sentido en ocasiones apoyado por un juego de la rima donde cabe una mala palabra que se sustituye «inocentemente» por cualquier otra. Al final de cada verso el coro hace una intervención o comentario como cadencia, ¡Ay Dio'!, que siempre es el mismo y compulsa el fenómeno participativo (en el caso de esta pieza, el público en lugar de bailar rodea al Guayabero, acompaña con palmas, canta el estribillo y hace los comentarios entre versos):

Coro: A mí me gusta que baile Marieta
Solista: Ella baila y me enseña las letras
Coro: A mí me gusta que baile Marieta
Solista: Todo el mundo conoce a esa prieta

En «María Cristina», de Antonio Fernández (Ñico Saquito), se empieza a constatar la evolución de la estructura, pero sin perder el principio binario de la misma. En el texto concurren elementos urbanos como la playa, la guagua o el carro, el puente, etc.; sin embargo, las entonaciones de la introducción recuerdan las primeras guarachas y el género al que se adscribe es el son montuno, alcanzando madurez en su desarrollo evolutivo, ya que se establece contrapunto entre las imágenes que se transmiten en el plano temático con el tratamiento de las esferas entonativas. Es el desdibujamiento entre las fronteras canción-son, urbano-rural, el propio concepto de criollez, mezcla, mestizaje de géneros que identifican en sentido general a la música popular cubana. Y este es el momento en que, aparentemente y de manera errónea, se tiende a pensar que el género se diluye en otros más consagrados, y es todo lo contrario, se solidifica y se universaliza.

Como se ha dicho con anterioridad, los autores de las guarachas son generalmente sus intérpretes; y, en el caso de los contemporáneos, nos encontramos con que son poseedores de una sólida formación musical, como Pedro Luis Ferrer, Frank Delgado y David Álvarez, entre otros. Por lo tanto, la hechura de sus guarachas va un poco más allá de la concepción de una melodía con texto, para poner a «guarachar» las más interesantes sutilezas en cuanto a la relación entre el contenido y formas de elaboración en el plano del acompañamiento.

Precisamente, producto de este alto nivel de elaboración, se hace necesario ampliar el universo analítico hacia algunas particularidades en la factura de los arreglos instrumentales que sirven de soporte al texto musical. Por ejemplo, en «hablal español», Pedro Luis establece un juego de palabras para lo cual utiliza un principio de conformación temático que melódicamente realiza a partir de una correlación de motivos por suma, tal como aparece reflejado en el ejemplo:

que zanga tan dongo,
que dongo tan zanga
que zangandongo más burundanga

Como puede apreciarse, esa correlación está dada entre música y texto, pero si no bastara, en el acompañamiento se produce también este tipo de correlación a partir de la respuesta de la flauta, que tiene un comportamiento idéntico para un resultado artístico loable.

> Desde sus inicios, la guaracha ha recreado temas de carácter popular, reflejando costumbres y personajes de la sociedad cubana a lo largo de su historia

Una de las piezas más representativas de la tercera etapa de desarrollo de la guaracha cubana es precisamente de Pedro Luis Ferrer, la conocida como «El gago», que amerita resaltar aspectos de gran interés. En cuanto a estructura, esta obra alcanza un alto nivel de elaboración porque, sin alterar el principio de binariedad, las formas simples que conforman las dos grandes secciones son más extensas y complejas y desde el punto de vista tonal (como también se aprecia en «hablal español») visita un espectro armónico más amplio). Además, trae consigo todos los elementos que particularizan el género: «El gago» simboliza la presencia del personaje, que en este caso es quien habla, y la acción viene precisamente por la manera en que habla; aunque no asume el diálogo explícito, está la interlocutora. El doble sentido aparece apoyado por el equívoco y el contrapunto texto-texto porque se supone que es un tema amoroso donde se piden perdones y se alaban los encantos femeninos, la presencia de la comida: la papa y el dulce de coco. También utiliza los comentarios semihablados como «Ay Dios» y «Coman papa» en diferentes momentos de la



Guaracheros de Regla

pieza. Aunque presenta una forma estrófica con estribillo en alternancia solo-coro en ambas secciones, se sustenta el principio de fragmentación de la segunda sección, verso contra verso.

> Coro: ¡Si me tra trabo, mamita, destrábame!
> Guía: La papa ayuda, señores, la papa contribuye a comer

La temática musical presenta una amplia diversidad melódica con material propio en las partes instrumentales y más de un tema en cada sección. En cuanto a la estructura, sin necesidad de alterar la forma binaria compuesta, presenta microformas en segundo plano como una binaria simple dentro de la ternaria simple sin reexposición. De ahí que, en su fértil evolución, el estado actual de la guaracha de Ferrer esté muy apegado al concepto original de la misma, quizás marcado por esa intensa búsqueda por parte del propio autor de aquellos géneros que han quedado relegados a lo que podríamos llamar plano semiolvido u olvidado dentro de la música popular, como los coros de clave, por qué no, el changüí, y la propia guaracha, como parte de su proyección nacionalista, de una genuina cubanía donde no faltan la reflexión, la crítica honesta y su certeza en la validez de opinar, la fe en un arte de opinión; a fin de cuentas, el artista es un ser social, ¿o no?

A manera de conclusión

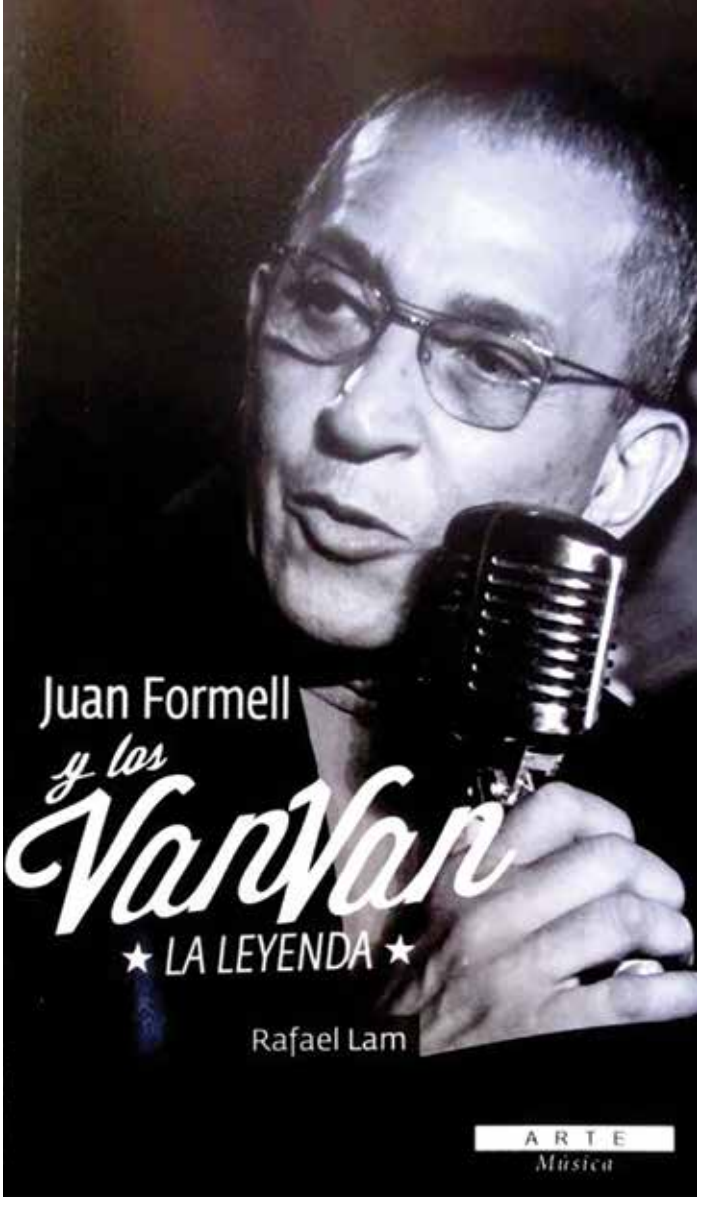
Más allá de su dúctil transformación estructural, su visita a toda suerte de géneros, en la guaracha hay una esencia con vida propia que late profundamente en casi todas las expresiones de la música cantada (no necesariamente bailada). A esa esencia la llamamos en esta ocasión lo guarachero o guarachoso.[6] Esto puede verse también como binaria intermedia, pero por la incidencia de las repeticiones y las funciones de las partes preferimos verla de esta manera.

De ahí que, en su fértil evolución, el estado actual de la guaracha o lo guarachero no deba ser identificado con ningún género o patrón rítmico o melódico específico, aunque efectivamente los rasgos que la tipifican han hablado fuerte y

claro desde el análisis musical. Sin afirmar que sean todos, podemos mencionar que la esencia de la guaracha se encuentra en las siguientes características:

- Su carácter representativo: la narración de la acción, donde intervienen personajes con diálogos implícitos.
- Utilización de un lenguaje lleno de sátira, juegos de palabras, equívocos, crítica, doble sentido y el choteo en todas sus manifestaciones.
- La binariedad de estructura y la utilización de una forma continua estrófica con estribillo.
- Su flexibilidad metrorrítmica, puesta de manifiesto en las hibridaciones y fusiones con otros géneros.
- Su proyección desde y para el lenguaje.
- Su comportamiento popular.
- La ambigüedad coreográfica.
- Tiene función cantable más que bailable, o sufrió una transformación de su función bailable a cantable.
- Se puede apreciar una evolución ascendente en la estructura, formas de elaboración, espectro armónico, melódico.

Todo ello es guaracha, y cuando, al menos, hay utilización de algunos de estos aspectos pudiéramos afirmar que es su impronta dentro de la música contemporánea nacional, es decir lo guarachoso del cubano, el choteo típico, la burla desde el diálogo cantado. No quisiera terminar la idea sin ejemplificar con obras como «Yo quisiera parar de fumar», de Gema y Pavel, que contiene la esencia de lo guarachero porque toma la frase que se acuña como estribillo mientras narra a la vez una historia costumbrista, reflexiona a lo trovero y presenta personajes ilustres y conocidos y también desacralizados en la «chota» cubana como «la Monse» refiriéndose a Montserrat Caballé, la famosa soprano española. También «¿Quién me quiere a mí?», del carismático David Torrens, está plagada del espíritu de lo guarachero, pues tiene la expresión cándida e infantil que nos enseñan cuando apenas podemos pronunciar monosílabos: ¿Quién me quiere a mí? Y el YO de la respuesta, poniendo de manifiesto su carácter dialogado. Utiliza el encriptamiento local cubanísimo: «Ahora soy el doble 9 en tu dominó». No falta la cita del viejo refranero popular: «Como Matías Pérez, tu amor voló», y el elemento intertextual que trae a colación a Juan Formell en uno de sus éxitos con Van Van: «Chirrín chirrán que ya se acabó». Una de estas peculiaridades es precisamente su carácter interactivo con nuestro quehacer, donde el humor y la teatralidad juegan un importante papel identitario. Los gallos que defienden su moralidad, los negritos curros, las yucas de más de mil metros de largo, la constante exageración, el contrapunto de la imagen y el contenido, la alegría que hace que el cubano no encuentre nada gracioso, sino... que se muera de la risa. Esta existencia imaginaria de los personajes de las guarachas que al final terminan o comienzan siendo verdaderos son también responsables de dos grandes enunciados de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, que al respecto denominaron todo nuestro ecléctico conjunto de ser y hacer como *lo real maravilloso*





Bailarines de rumba cubana en la plaza de los Trabajadores de Camagüey, Cuba

y *el realismo mágico*. Y como si fuera poco, la cubanísima guaracha, transgresora, invasiva, como la de «La gatica de María Ramos», ha penetrado subrepticiamente, con todos sus pícaros encantos, el abanico genérico nacional, incluyendo la música coral académica, y otros aires foráneos a partir de una esencia tangible que podemos llamar *lo guarachero*.

«Y ahora... vámonos de rumba»

La rumba es un género musical y un baile originario de Cuba que surgió en el siglo XIX como resultado de la hibridación cultural entre las tradiciones africanas y los elementos hispánicos. Se caracteriza por un ritmo sincopado y polirrítmico donde los instrumentos de percusión juegan un papel fundamental en la estructura musical. El canto, a menudo improvisado, refleja temas cotidianos, de lucha, alegría o desafío.

En cuanto al baile, la rumba expresa sensualidad y vitalidad a través de movimientos corporales que siguen el diálogo entre los tambores y los pasos. Existen tres variantes principales: el yambú, el guaguancó y la columbia, cada una con su propio carácter y ritmo.

Es un género que, además de expresión artística, ha sido históricamente un vehículo de resistencia y afirmación cultural de las comunidades afrodescendientes cubanas, y su influencia se ha expandido a otras especies genéricas como el son, la salsa y el *jazz* latino.

Un poco de historia

Sus orígenes se remontan al siglo XIX, se gesta en los barrios marginales de ciudades como La Habana y Matanzas, así como en zonas rurales habitadas por comunidades de esclavos africanos y sus descendientes criollos. Estos entornos marcados por la pobreza y la exclusión social se convirtieron en espacios de resistencia cultural donde la música y el baile se entrelazaron para dar forma a una nueva expresión artística. La rumba

fue el medio a través del cual estas comunidades expresaron su alegría, identidad y resiliencia ante la adversidad mientras enfrentaban las duras condiciones de la marginalización; además, se convirtió en una herramienta para mantener viva la memoria de sus ancestros y para transmitir sus valores a las nuevas generaciones. A través de la música y el baile, la rumba se convirtió en un vehículo para preservar la cultura africana en un nuevo contexto demográfico y social.

El origen del vocablo *rumba* sigue siendo en gran medida indeterminado. Para algunos, el término podría ser un fonema o una onomatopeya. No obstante, es generalmente reconocido como referencia a una fiesta popular y abierta en diferentes contextos geográficos y sociales. En sus formas más tempranas, la variante columbia se desarrolló en áreas rurales; el yambú, en entornos suburbanos; y el guaguancó, en zonas urbanas, especialmente en los barrios cercanos a las bahías de La Habana y Matanzas. Durante años, frases como «me voy de rumba» o «irse de rumba» se han utilizado para describir la acción de irse de fiesta o participar en una celebración desinhibida. Sin embargo, el significado de este vocablo no se limita a una simple fiesta. En su dimensión más amplia, es una expresión lírico-danzaria que refleja no solo un estilo musical, sino también un comportamiento social. Este género abarca elementos musicales complejos, como patrones melódicos y polirrítmicos, y diseños politímbricos específicos, todo ello acompañado por coreografías que forman un espectro de representatividad de las expresiones más genuinas de la música folclórica criolla cubana.

Los instrumentos

Originalmente, se utilizaban cajas de transporte, latas de aceite o guacales percutidos con herramientas improvisadas, como botellas o cucharas, antes de que se perfeccionaran los instrumentos y se adaptaran a las exigencias del género. Con el tiempo, se desarrollaron tambores, cajones y claves específicos, lo que permitió una mayor sofisticación en su interpretación.

La instrumentación básica de la rumba cubana incluye tres tumbadoras o congas. Estos tambores, diseñados y construidos en Cuba, presentan una característica distintiva: el uso de llaves metálicas para su afinación, lo que permite un mayor control de la tensión del parche, en contraste con las percusiones africanas tradicionales, donde las cuerdas suelen ajustarse manualmente. Las congas se han vuelto fundamentales no solo en la rumba, sino también en otros géneros de música afrolatina, como la salsa y el merengue.

> En la guaracha, como parte de su proyección nacionalista, de una genuina cubanía, no faltan la reflexión y la crítica honesta

Musicalmente, dos de los tambores, generalmente el salidor y el tres dos, establecen el patrón rítmico básico, mientras que el tercer tambor, conocido como quinto, está afinado más alto y se encarga de la improvisación rítmica. El quinto sigue una estructura de llamada y respuesta con los demás instrumentos y el baile, generando un diálogo entre el percusionista y los bailarines que responde a la dinámica de la improvisación y el ritmo. Además, en algunas variantes de la rumba, como la columbia, se incorporan cajones, que son cajas de madera con distintas resonancias, alternando entre sonidos más agudos o graves, según el tamaño del cajón y la técnica de percusión aplicada. Estos instrumentos añaden una textura sonora que enriquece la polirritmia característica del género. Por último, pero no menos importante, el cantante o cantador generalmente es quien utiliza las claves, un par de palos de madera que establecen el ritmo clave (3:2 o 2:3), un patrón



Pueblo de Matanzas, Cuba

rítmico fundamental para la cohesión de todos los elementos musicales. El coro, mientras tanto, ejecuta el *lalaleo* o la diana, que son frases melódicas improvisadas, casi siempre no textuales, que crean un ambiente de participación colectiva y refuerzan el carácter espontáneo del género.

Las especies o tipos de rumba

Las tres especies genéricas de la rumba cubana se distinguen por las diferencias en los estilos de baile, las relaciones gestuales entre los bailarines y las variaciones rítmicas que los instrumentos generan para adaptarse a estos estilos. Estos factores no solo determinan las características coreográficas, sino también las estructuras rítmicas y melódicas que definen cada tipo.

La columbia es uno de los estilos rumberos más antiguos y primitivos, de carácter rural, asociado principalmente a la región sur de Matanzas, particularmente entre Sabanilla del Comendador y Unión de Reyes. Se cree que el nombre puede derivar de un apeadero ferroviario llamado Columbia. Esta rumba se caracteriza por su expresividad polirrítmica y su conexión directa con patrones de origen africano, principalmente del grupo etnolingüístico bantú. Es considerada cronológicamente como la segunda variante más antigua de la rumba, posterior al yambú, cuya presencia en Matanzas se documenta desde la década de 1870.

La columbia aparece entre 1886 y 1890, coincidiendo con la abolición de la esclavitud en Cuba, lo que permitió a los exesclavos establecer comunidades libres en las zonas rurales de Matanzas. Estos núcleos de libertos generaron expresiones transculturales que contribuyeron a la configuración del perfil folclórico matancero y, por ende, a la conformación identitaria cultural de la isla. A inicios del siglo XX, esta variante comenzó a extenderse a La Habana y otras zonas rurales, como Ciego de Ávila y Camagüey, gracias a los movimientos migratorios laborales de la época.

Desde el punto de vista rítmico, la columbia exhibe una estructura más compleja y menos melódica que otras variantes rumberas. Los ritmos que la sustentan muestran claras influencias de

toques africanos tradicionales, como el *makuta*, adaptado a un contexto criollo a través de un proceso de transculturación. Este proceso incluyó la interacción con elementos musicales hispánicos, aunque siempre con un predominio de la tradición africana en la estructura rítmica y el uso de los tambores.

En cuanto a la interpretación, la columbia ha sido tradicionalmente vista como un baile masculino, con un fuerte componente de improvisación y destreza física. Sin embargo, el investigador Jesús Blanco ha revelado la participación de mujeres en el baile de la columbia, especialmente en su variante resedá, donde las féminas incorporaban movimientos rituales de danzas vinculadas a deidades del panteón yoruba como Oyá, Oshun y Yemayá. Estas aportaciones enriquecieron la diversidad estilística de la especie, integrando figuras coreográficas de carácter religioso en el baile profano.

Desde el punto de vista instrumental, la columbia destaca por su estructura polirrítmica, en la que el tambor quinto juega un papel solista, proporcionando la base para la improvisación del bailarín. La percusión utilizada incluye tambores de origen cubano, como la tumbadora y el quinto, cuya morfología está directamente relacionada con los tambores *makuta* de origen bantú. Además, en las primeras interpretaciones rumberas, los músicos utilizaban a menudo pequeñas maracas de güira, que, a modo de los *n'kembis* (sonajeros metálicos bantúes), se colocaban en las muñecas de los percusionistas para añadir complejidad a la polirritmia que se establecía entre todo el conjunto instrumental.

Son especialmente notables en la coreografía de esta especie los movimientos vigorosos y acrobáticos, a menudo realizados con machetes y cuchillos en las interpretaciones más arriesgadas, una práctica que parece haber disuadido a las mujeres de participar en el baile en ciertos momentos históricos.

Por su parte, el yambú puede considerarse como el heredero de las células rítmicas derivadas de la música lucumí. Esta especie se caracteriza por su tempo lento y por un estilo de baile que no enfatiza la posesión sexual del hombre hacia la mujer, diferenciándose notablemente del guaguancó en este aspecto. En el yambú, la interacción coreográfica entre los bailarines suele evocar una relación más ceremoniosa y menos agresiva, donde el hombre puede rodear a la mujer por la cintura o colocarle una mano en el hombro, replicando movimientos que podrían tener sus raíces en antiguas danzas africanas de ritmo moderado y gestualidades menos sexualizadas.

Los informantes más antiguos señalan que «en el yambú no se vacuna», refiriéndose a la ausencia de la característica «vacunao» del guaguancó, un gesto simbólico que representa el intento de posesión sexual del hombre hacia la mujer. Esto refuerza la idea de que el yambú tiene un carácter menos agresivo y más formal, preservando elementos de respeto y distancia dentro de la interacción coreográfica.

> La rumba expresa sensualidad y vitalidad a través de movimientos corporales que siguen el diálogo entre los tambores y los pasos

El yambú ya estaba establecido tanto en La Habana como en Matanzas hacia finales de la década de 1870, aunque el término parece haber sido utilizado en la capital de la isla desde al menos la década de 1850, como señala el investigador matancero Israel Moliner. Esta temprana referencia sugiere una presencia más antigua del yambú como variante rumbera, posiblemente ligada a la consolidación de comunidades urbanas de negros y mulatos libres que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, comenzaron a formar núcleos socioculturales con gran influencia en la música y danza populares. El fortaleci-



miento de estas comunidades urbanas, en parte debido a los cambios sociales que trajo consigo la abolición gradual de la esclavitud, permitió la supervivencia y desarrollo de formas musicales como esta especie genérica, que ya reflejaban un proceso de transculturación. Este proceso, visible tanto en el aspecto rítmico como en el coreográfico, implicaba la integración de elementos afrocubanos con patrones rítmicos y formas de danza locales, generando así una expresión nacional única. Se distingue rítmicamente por la utilización de patrones que se asocian a los toques rituales de la santería, aunque en este caso desprovistos de un carácter religioso explícito. Su instrumentación tradicional incluye los mismos tambores abarrilados que sus especies hermanas (quinto, tumbadora y salidor), aunque a un tempo más pausado, lo que permite una mayor elaboración en las improvisaciones melódicas y rítmicas.

Desde el punto de vista polirrítmico, la variante primogénita de la rumba puede considerarse más relajada y menos densa; esto no implica una menor complejidad, sino que su naturaleza más reposada permite la exploración de dinámicas rítmicas más sutiles y gestos más controlados en la interacción entre bailarines y percusionistas.

La influencia de la cultura ñáñigo o Abakuá, procedente de los pueblos carabalíes de África, ha sido fundamental en la configuración del guaguancó, la especie rumbera que quizás sea la más conocida, divulgada y aclamada no solo en la isla, sino en el terreno cultural internacional. Practicado en sus orígenes por hombres de las zonas portuarias de La Habana y Matanzas, asimiló una serie de patrones rítmicos y gestuales provenientes de los ritos Abakuá, particularmente el uso del tambor y las interacciones de los bailarines, hasta consolidarse como una variante urbana de la rumba.

A pesar de la preponderante influencia ancestral africana, la música española también dejó una huella significativa en el guaguancó. El canto cadencial andaluz, evidente en la diana o *lalaleo*, que abre muchas rumbas, sirve como un «llamado» o señal para iniciar la celebración, similar a la función de los *enkames* en las ceremonias Abakuá. Además, se puede observar en el toque del quinto una resonancia que parece imitar el rasgueo de la guitarra andaluza; todo ello fusionado hace que se distinga de las otras variantes rumberas.

Algunos investigadores coinciden en que el guaguancó es una evolución directa del yambú, diferenciándose por la incorporación de gestos más explícitos en la coreografía. En este sentido, el primero adopta una dimensión más energética y provocativa, en comparación con la naturaleza más ceremonial del segundo. El proceso de expansión del guaguancó a lo largo de Cuba, especialmente en La Habana y Matanzas, se ve reflejado en la conformación de agrupaciones como los coros de clave y las sociedades Abakuá. En este contexto, la influencia de las contribuciones de músicos destacados como Esteban *Chachá* Vega, Miguel Arsina, Ángel Pelladito, Fantomas

(padre e hijo) y el capitán mambí Felipe Espínola, todos en conjunto magistrales cantadores de diversas expresiones religiosas, tocadores del quinto rumbero y de los polirrítmicos tambores batá y enkomos abakuá, fueron esenciales para el desarrollo de esta especie a lo largo de la isla.

La impronta hacia la modernidad

A partir de la década del 50 del pasado siglo, y luego de un largo período de vicisitudes y prohibiciones del género y sus especies en la palestra artística de la sociedad cubana, parece ocurrir un redescubrimiento de la rumba por parte de los medios masivos de difusión de aquel entonces. Las ondas radiales impulsaron a grupos como el Conjunto Afrocubano de Alberto Zayas, con el guaguancó «El vivebien», interpretado por Roberto Maza. Poco después, el grupo Guaguancó Matancero irrumpió con fuerza en la escena musical con su rumba «Los Muñequitos», lo que llevó al público a rebautizarlo como Los Muñequitos de Matanzas, un nombre que se mantiene hoy día como referencia en la tradición rumbera.

Simultáneamente, la popularidad de Papín y sus Rumberos, así como la producción del maestro Odilio Urfé para el sello Hudson Riverside con el elepé *Cuban Carnaval*, marcaron un momento decisivo para el renacimiento del guaguancó. El disco, que incluía rumbas y congas auténticas, ayudó a revitalizar el género, reintroduciéndolo a una nueva generación de oyentes y asegurando su permanencia en la cultura cubana. De esta manera, el guaguancó, que ya había sido un componente esencial de la música popular cubana, recobró su preeminencia y ocupó el lugar que le correspondía en la historia musical de la isla. En 2016, la Unesco declaró a la rumba como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, reconociendo su relevancia en la consolidación de la cultura cubana y su papel en la reivindicación de los sectores más marginados de la sociedad. Este reconocimiento no solo destacó la riqueza histórica y cultural del género, sino que también catapultó su repercusión a nivel internacional. Hoy, la rumba es vista como una de las bases fundamentales de muchos ritmos latinos como la salsa, el *latin jazz*, la timba, el reguetón, entre otros, y su música ha logrado resonar en diversas partes del mundo, llegando a audiencias globales y consolidándose como un símbolo de identidad y resistencia cultural.



Yarelis Domínguez Benejam es nativa de La Habana, Cuba. Musicóloga. Doctorada en Educación, Menciones Didáctica de la Educación Musical y Musicología, de la Universidad Internacional de México. Diplomada Predoctoral en Patrimonio Cultural Hispano, Máster en Ciencias de las Artes (mención Música). Trabaja en el diseño de programas académicos en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y en la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra. Además, imparte asignaturas teórico-musicales en el Conservatorio Nacional de Música. Autora de varios libros y ensayos científicos.

Notas

[1] María Teresa Linares, «La guaracha cubana. Imagen del humor criollo», en el Salón de la música cubana de Cubarte.

[2] Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García, *Haciendo música cubana*, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 2003, p. 101.

[3] Entrevista realizada a Nidia Trujillo Espulgas, bailarina y coreógrafa del Consejo de las Artes Escénicas.

[4] Citado en el propio artículo de María Teresa Linares.

[5] «[...] "Choto" es el nombre que se da en ciertas zonas de España al cabrito. Para los propios españoles, el "chota" es un delator, cuya cubanización ha convertido al que practica ese oficio despreciable en "chivato". Pero yo oí a mi padre —y a otros muchos viejos santiagueros— designando como "chotas" a quienes se burlan de todo, no toman nada verdaderamente en serio, practican sistemáticamente el "choteo". Pareciera ser, entonces, que el "cabrito", para el cubano, es el que se burla, no se toma en serio lo que no lo merece. Tal vez a ello se deba que en Cuba el término "cabrón" pueda ser elogioso, y no se aplique en su sentido de "cornudo", como en España. En cualquier caso, el término choteo, sin duda, era moneda de corriente circulación cuando Mañach lo acogió en su ensayo de 1928». (Guillermo Rodríguez Rivera. *Por el camino de la mar o nosotros, los cubanos*. Colección Raíces, Ediciones Boloña. Publicaciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Ciudad de La Habana, 2006, pp. 74-75)

Referencias

Sobre la guaracha

Acosta, Leonardo (2004). *Otra visión de la música popular cubana*. Edit. Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba.

Carpentier, Alejo (1946). *La música en Cuba*. La Habana, Cuba.

Diccionario Enciclopédico Océano Multimedia (2005). Palma de Mallorca, España.

Diccionario Océano Interactivo de la Lengua Española (2005). Palma de Mallorca, España.

Eli Rodríguez, Victoria, y Gómez García, Zoila (2003). *Haciendo música cubana*. Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de La Habana, Cuba

Gómez Cairo, Jesús (2006). *Música cubana. Algunos procesos, creaciones y figuras paradigmáticas*. Andante, Editora Musical de Cuba. Ciudad de La Habana, Cuba.

Leal, Rine (1978). *La selva oscura*. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba.

León, Argeliers (1981). *Del canto y el tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de La Habana, Cuba.

Linares, María Teresa (2006). «La guaracha cubana. Imagen del humor criollo», en Salón de la música cubana. Sitio web Cubarte.

Orovio, Helio (1986). *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. Ciudad de La Habana, Cuba.

Rodríguez Rivera, Guillermo (2006). *Por el camino de la mar o nosotros, los cubanos*. Colección Raíces, Ediciones Boloña. Publicaciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Ciudad de La Habana, Cuba.

Sobre la rumba

Acosta, Leonardo (1989). *Del tambor al sintetizador.* 2.ª ed. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

Acosta, Leonardo (2000). «El tambor de Cuba: Chano Pozo rumbero y jazzista», *Salsa Cubana* (La Habana), año 4 (11): 21-24.

Blanco, Jesús (2000). «La fiesta cubana rumba», *Salsa Cubana* (La Habana), año 4 (11): 13-16.

Billiet, Huib (1999). «Sobre el alma cubana de la rumba flamenca», *Revista de Flamencología* (Cádiz), año V (9): 57-72.

García, Raúl (2000) «De Yoruba Andabo a Clave y Guaguancó», *Salsa Cubana* (La Habana), año 4 (11): 38.

Martiatu, Inés María (1993). «El guaguancó», *Cuba Internacional* (La Habana), 10: 69.

Martiatu, Inés María (1994). «La columbia», *Cuba Internacional* (La Habana), 3: 69.

Martínez Rodríguez, Raúl (1977). «La rumba en la provincia de Matanzas», *Música* (La Habana), 65: 15-23, julio-agosto.

Martínez Rodríguez, Raúl (2000). «El porqué de los Muñequitos de Matanzas», *Salsa Cubana* (La Habana), año 4 (11): 25- 27.

Moliner Castañeda, Israel, y Gladys Gutiérrez Rodríguez (1987). «La rumba», *Del Caribe* (Santiago de Cuba), 9: 40-47.

Moliner Castañeda, Israel (1988). «La rumba columbia», *Unión* (La Habana), 4: 19-24, octubre-noviembre.

Reyes, José (2000). «Fanfarria anunciada para el All Star de la rumba», *Salsa Cubana* (La Habana), año 5 (17): 14-16.

Reyes, José (2000). «50 años de rumba en la discografía cubana», *Salsa Cubana* (La Habana), año 4 (11): 33-37.

Urfé, Odilio (s. f.). *La rumba*. Ediciones del CNC. La Habana, Cuba, s. a.

Urfé, Odilio (1959). «Factores integrantes de la música cubana», *Islas* (Santa Clara), año II (1), septiembre- diciembre.

Vázquez, Omar (2000). «Malanga, el timbero mayor», *Salsa Cubana* (La Habana), año 4 (11): 28-29.

Vázquez, Omar (2002). «La reafricanización de la rumba», *Granma* (La Habana), 25 de agosto, 6.

Liuba María Hevia

Habaneras en el tiempo

La habanera surgió en Cuba en el siglo XIX y es, a juicio de varios autores, un viaje de ida y vuelta entre España y su colonia. Considerada por el compositor, pianista y escritor Emilio Grenet como el más universal de los géneros musicales cubanos, el gran compositor francés George Bizet compuso su conocida habanera, aria de la primera parte de su célebre ópera *Carmen*. La gran artista cubana Liuba María Hevia escribe para Global este breve paseo por una música que ella considera «un espacio sagrado» y que representa una época que, probablemente, ya va dando paso a otros ritmos y otras vivencialidades musicales, pero que sigue viva en el corazón y en la historia musical de la isla antillana.



Fotos: Fuente externa

La habanera es un estilo dentro de la canción cubana que se da a conocer a partir de la segunda mitad del siglo XIX, aunque pudo existir, según los estudiosos del género, desde mucho antes. Nace en La Habana —¿dónde si no?—, aunque hunde sus raíces en Europa, principalmente en la contradanza francesa e inglesa; de ahí deriva en la contradanza y la danza habanera, llamada de ese modo después de su acriollamiento por negros, blancos y mestizos.

Desde finales del siglo XVIII, los bailes de figuras nos llegaron por distintas vías, una de ellas a través de las tonadillas escénicas españolas. En Cuba se le insertó una célula rítmica africana, conga; y se dice que también tuvo sus canales a través de Nueva Orleans, Nueva Inglaterra y de los inmigrantes llegados a Cuba después de la Revolución de Haití, de donde vinieron los franceses con sus esclavos y sus ritmos de tango o tango congo.

La habanera se transmitía por tradición oral. La primera que aparece editada en Cuba fue publicada en el diario *La Prensa* en 1942 con el título «El amor en el baile»

Aún hoy hay controversias entre musicólogos con respecto a los elementos que la conforman, sobre todo por sus orígenes históricos; particularmente, defiendo el viaje de ida y vuelta de la habanera. Una de las controversias destaca la influencia afrocubana en su esquema fundamental, que aparece en su acompañamiento y en el canto, en este último con mayor libertad de expresión. Se sabe de la existencia de unos negros no esclavos que llegaron a Cuba procedentes de España y que poseían amplios conocimientos de música y otras artes. Se cree que fueron estos negros, asentados en los puertos y vinculados a la exitosa industria naval, los padres del género habanera. Aquellos africanos transculturados (ya cubanos) asumieron la cultura española e hicieron uso de esa mezcla para crear un tipo de música diferente, ya desde el siglo XVIII. De ese grupo emerge la figura de Aponte, por ejemplo. Pero también surge la clave, los vitrales, la vitola o anilla del cigarro y hasta el uso de la palabra «botar», para tirar algo, por la expresión de «botar los barcos al mar»

Fuentes históricas aseguran que primero fue una danza y luego se cantó. Comparto la tesis de que las habaneras «son fruto de fusión cultural generada en la isla de Cuba con influencia de diferentes culturas (autóctona amerindia, española, africana, francesa e inglesa) que se remontan desde el siglo XVI hasta la actualidad».

Según el diccionario de la RAE, la habanera es «natural de La Habana (Cuba). Baile de origen cubano en compás de dos por cuatro y movimiento lento». Esta definición en sí misma ya es aclaratoria de sus inicios. Así, hasta que entra la letra y con ella la canción, tal como la conocemos en la actualidad. Sus compases lentos marcan un ritmo incisivo que evoca el color y el aroma y hasta el sabor de la capital caribeña.

La habanera se transmitía por tradición oral. La primera que aparece editada en Cuba fue publicada en el diario *La Prensa* en 1942 con el título «El amor en el baile», y según la musicóloga Zoila Lapique resultó un acontecimiento histórico-musical, ya que era la primera vez que el esquema se definía como habanera y se alejaba de las contradanzas que existían hasta ese momento, también denominadas contradanzas cubanas. El regreso de los emigrantes españoles a su país de origen fue determinante en la expansión de este estilo. Dice Lapique: «Y si ahora, siglos después, queremos hacer un recuento de las características del género, nos encontramos con que, naturalmente, no se nos presenta como un todo uniforme, sino como un conjunto donde hay sobre todo diversidad temática. Llegó desde Cuba a España, en primer lugar, a los puertos de mar; porque navegó en barco y ancló donde primero tocó tierra. Existe un mapa donde se marcan los puntos de esa arribada: Galicia, Asturias, Cantabria, Cataluña, el

Levante y Canarias. Esa es la ruta de la habanera en España. Las primeras habaneras llegaron a la Península Ibérica en la memoria y en el gusto de un grupo de regresados de la Guerra de Cuba y al llegar a España se extendió el gusto por ellas y se convirtió en tradición que enraizó en diferentes pueblos y ciudades españolas».

En 1892 se produjo el «primer gran best-seller mundial de la música latinoamericana», la habanera «Tú», como afirmó Alejo Carpentier. La obra, del compositor Eduardo Sánchez Fuentes, con letra de Fernán Sánchez, fue publicada en 1894.

El hecho de que las canciones con aquel ritmo vinieran de La Habana fue decisivo para que se las llamara *habaneras*. Este hecho supone una ida y vuelta de elementos culturales cuyos portadores, cubanos y, especialmente, españoles, han permitido preservar el género durante tantos años.

Las habaneras del siglo XIX en Cuba llegan hoy por un exhaustivo trabajo de investigación realizado por los musicólogos María Teresa Linares y Argeliers León. Una de las más antiguas, considerada la primera canción patriótica en Cuba, se conoció como «La presa». Fue muy divulgada y su letra cuenta la historia de un niño de ocho años que le canta al conde de Balmaseda, jefe militar de las tropas españolas en Cuba, en la que pide clemencia por su madre presa, quien ha ayudado a huir a unos cubanos que conspiraban contra la corona.

La presa
(Habanera anónima)

La presa enferma que gime y llora,
hoy de sus hijos ya separada,
templan sus manos, arpa sagrada
pidiendo al cielo triste morir.
Yo soy el hijo de esa que gime,
ave que llora triste cantando.
A tu palacio vengo implorando
me des la aurora de mi existir.
Quiera el Eterno que mi plegaria
tu noble pecho, conde, taladre,
si me devuelves mi buena madre
dentro del pecho te haré un altar.



Liuba María Hevia

Por esa misma vía, apelando a la tradición oral, se conoció «El expatriado», también de temática patriótica; la cantaban los presos mientras eran trasladados a las cárceles de la isla.

El expatriado
(Habanera anónima)

En una triste y oscura bartolina
lo vi encerrado y me saludó
me llevan, dijo,
con rumbo a Chafarinas
o a las desiertas playas de Fernando Poo.
Si ves a mi madre
que al muelle no vaya
porque es muy triste
me vea partir.
Y si sucumbo del África en las playas
tan solo en ella, tan solo en ella pensaré al morir.

También se hizo popular en el siglo XIX la habanera de ingenio, más asociada a la naturaleza, el campo, más bucólica en general, un estilo que luego devino en la guaracha.

Dos ejemplos elocuentes son:

Yo soy guajira
(Habanera anónima)

Yo soy guajira, nací en Melena

en el ingenio del Curugey.
Tengo quince años, me llamo Elena,
soy dulce y buena como el mamey.
Me despiertan la tojosas,
me levanto al salir el sol
y voy a cortar las rosas
que alegre guardo para mi amor.
A misa del pueblo voy
montadita en mi alazán
y todos dicen que soy
la más hermosa del manigual.

La hamaca
(Habanera anónima)

Tengo mi hamaca tendida
en la orillita del mar
y mi caballo ensillado
debajo del platanal.
Trinos me da el monte
brisas me da el mar,
¡oh! bello sinsonte,
¡qué dulce es amar!
¡qué bella es la vida!
Meciendo se va
cual se mece mi hamaca tendida
de aquí para allá,
de allá para acá.

Desde mediados del siglo XIX pequeños grupos cantaban en La Habana canciones, eran dúos de voces y guitarras que amenizaban los intermedios de las puestas teatrales; otras veces se cantaban en tertulias familiares o para dar serenatas ante las rejas de una ventana.

La habanera fue durante un largo tiempo un género de tradición oral, quizás por ello se hizo fuerte en España, por la nostalgia de los que regresaban luego de haber participado de la vida cubana. Sus familiares apreciaron esas habaneras y las creadas posteriormente, mientras que en la Cuba de esa época se consolidaban el bolero y la guajira, géneros que convivieron con la habanera pero alcanzaron mayor popularidad.

Muchas de las habaneras compuestas en el siglo XX perdieron su ritmo original debido a que la trova tradicional las hizo suyas. Un ejemplo es «Veinte años», con música de María Teresa Vera y letra de Guillermina Aramburu, que se canta como bolero. Otra habanera famosa que hoy se expresa como bolero es «La rosa roja», del compositor Óscar Hernández. Igual pasó con la habanera compuesta por Miguel Matamoros, «Mariposita de primavera».

Me parece interesante incluir un párrafo de la musicóloga española Teresa Pérez Daniel, con cuyo enfoque coincido en algunos aspectos, sin alejarme de mi criterio de que se trata de un viaje de ida y vuelta. «El ritmo de habanera o tango es un género musical cuya simbiosis se debe a los distintos procesos de sedimentación musicales, con préstamos entre lo popular y lo culto, por movimientos e intercambios circulares de ida y retorno que desembocan en la cristalización de géneros. Dicho patrón sería uno de esos ejemplos, fundamentado, entre otros motivos, en el auge económico y social acontecido en Cuba a lo largo de los siglos XVIII y XIX, por el florecimiento de la industria azucarera y tabaquera, la confluencia de emigraciones: de los colonos franceses que huyen del movimiento revolucionario de Haití, la revolución industrial de Inglaterra y la revolución francesa y norteamericana. Los ritmos de habanera y tango son dos procesos paralelos de lo que musicalmente es lo mismo; quizá se identifique al tango por su carácter más lascivo, alegre, picaresco… y a la habanera por su romanticismo, añoranza, sensualidad».

Las habaneras consolidaron su desarrollo y expansión hacia mediados del siglo XIX, se las reconoció en el extranjero con distintos nombres: tango, tango americano, canción americana. El nombre de *habanera* deriva del reconocimiento de su procedencia.

La habanera fue incorporada con éxito en la música lírica y recibida por muchos autores cubanos que realizaron obras de temas, personajes y música nacionales. Aparecieron las habaneras de Valenzuela («La mulata Rosa»), Ignacio Cervantes («El submarino»), Manuel Pérez de la Presa («Los saltimbanquis»), José Marín Varona («El hijo del



Camagüey»), y en el siglo XX Ernesto Lecuona («La Plaza de la Catedral»). Además, Jorge Anckermann compuso la habanera «Flor del Yumurí». El compositor cubano que mayor cantidad de habaneras creó fue Eduardo Sánchez de Fuentes, quien, como ya apunté, trascendió las fronteras de Cuba con la más popular de las habaneras cubanas que se conocen, «Tú», compuesta en 1892.

Tú

En Cuba,
la isla hermosa del ardiente sol,
bajo su cielo azul,
adorable trigueña,
de todas las flores
la reina eres tú.
La palma,
que en los bosques se mueve gentil,
tu sueño arrulló
y un beso de la brisa
al morir de la tarde
te despertó.

Fuego sagrado guarda tu corazón
el claro cielo su alegría te dio.
Y en tus miradas ha confundido Dios
de tus ojos la noche y la luz,
de los rayos del Sol.
Dulce es la caña, pero más lo es tu voz
que la amargura quita del corazón.

Y al contemplarte suspira mi laúd
bendiciéndote, hermosa sin par,
porque Cuba eres tú.

En 1995, la musicóloga María Teresa Linares me propuso grabar una monografía sobre las habaneras, que titulamos *Habaneras en el tiempo*, en la que se dieron a conocer habaneras del siglo XIX que nunca habían sido grabadas y se incluyeron otras del siglo XX, como el hermoso tema «En el claro de la luna», de Silvio Rodríguez.

En el claro de la luna

En el claro de la luna
donde quiero ir a jugar
duerme la reina fortuna
que tendrá que madrugar.

Mi guardiana de la suerte
sueña cercada de flor,
que me salvas de la muerte
con fortuna en el amor.
Sueña talismán querido,
sueña mi abeja y su edad
sueña y si lo he merecido
sueña mi felicidad.

Sueña caballo cerrero
suéñame viento de sur,
sueña un tiempo de aguaceros
en el valle de la luz.
Sueña lo que hago y no digo
sueña en plena libertad,
sueña que hay días en que vivo,
sueña lo que hay que callar.
Entre las luces más bellas
duerme intranquilo mi amor,
porque en su sueño de estrella
mi paso en tierra es dolor.
Mas si yo pudiera serle
miel de abeja en vez de sal
A qué tentarle la suerte,
qué valiera su soñar.
Suéñeme, pues, cataclismo
sueñe golpe largo y sed,
sueñe todos los abismos
que de otra vida no sé.
Sueña lo que hago y no digo

sueña en plena libertad
sueña que hay días en que vivo
sueña lo que hay que callar.
Sueña la talla del día,
del día del que fui y del que soy,
que el de mañana, alma mía
lo tengo soñado hoy.

Posteriormente, se realizó una nueva edición con el nombre de *Ángel y habanera*, que abarcó algunas obras nuevas e introdujo, entre otras mías, la que da título al disco, premiada por el Museo Nacional de la Música.

Ángel y habanera

Vuela desde el Caribe
un verso ángel colibrí,
una corriente incontenible.
Vuela hasta una ceiba,
posa en mi techo ese mirar
y se abalanza hasta llenarme el pecho.
Vuela desde el Caribe
un verso ángel colibrí,
una corriente incontenible.
Su beso vuela con la tarde
y su intensa luz me quema,
el recuerdo es esa sombra que arde,
mas vibra en el candor de esta habanera.
El mapa se esfumó y la tarde
ha venido a compartir mi espera,
la guitarra vuela como el ángel
que vibra en el candor de esta habanera.

Ambos discos transitan por el frágil universo de la habanera en el que se pretendió articular tradición y modernidad. Constituyen las únicas antologías que, al día de hoy, existen en Cuba sobre el género.

Para mí, la habanera es un espacio sagrado. Es la primera música cubana que se internacionaliza y logra influir en muchas de las músicas de toda América. Su ritmo fascinante y poder de sugestión alcanzaron en la etapa colonial cotas insospechadas. Se caracteriza por su fuerte melodismo expresivo de ambiente criollo, unido al cadencioso balance de su ritmo de vivos movimientos. Los estribillos, a veces tristes, con esa mezcla de alegría y melancolía, le otorgan elegancia y un suave y dulce lirismo. Es cantable y bailable; ese baile de figuras se relaciona con la tonadilla escénica española. Sus ritmos de tango o tango congo dejaron una profunda huella en el desarrollo de la música folclórica y popular.

Se han sucedido muchos géneros en Cuba después de la habanera y, quizás por esa velocidad con la que se ha ido moviendo la música, no se preservan como debieran. Pero yo creo que la habanera siempre pervivirá, quizás porque creo en las cosas que fluyen en el arte, en la inspiración, en las musas y en las señales. Lo importante es recordar de dónde somos y por qué estamos aquí. Para mí siempre ha sido una fiesta cantar habaneras. Es un honor, un privilegio y, además, una responsabilidad que tengo de por vida con el género, con María Teresa Linares y con la música cubana.

Liuba María Hevia nació en La Habana. Es una notable compositora y cantante y una de las más altas representantes de la cultura cubana contemporánea. Formó parte del movimiento La Nueva Trova, junto a Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, con quienes ha compartido trabajos discográficos. Tiene más de veinte producciones discográficas. Fue designada por Unicef embajadora de buena voluntad por su trabajo social con los niños cubanos y por la inclusión en sus obras musicales del cancionero infantil de su patria. Ha llevado su música a numerosos países, entre ellos Suiza, Francia, Etiopía, México, Colombia, Estados Unidos, Canadá y República Dominicana.

Referencias

María Teresa Linares. Texto en el disco *Ángel y habanera*, monográfico de la habanera realizado por Liuba María Hevia.

Gusel Ortiz Cano. La habanera: un género que no envejece.

Teresa Pérez Daniel. El vuelo de la habanera.

Guadalupe Yaujar Díaz. La habanera en los genes de la música cubana.

Claudio Ramírez Uribe. Habanera, la danza que unió fronteras.

Rafael Lam. Habaneras en La Habana.

Carlos Espinosa. Cubaencuentro. Habaneras con ángel.

Gloria Torres Lafont

Luis *Lilí* Martínez Griñán: el pianismo cubano

Cuba reúne una riqueza musical extraordinaria, casi invencible. La autora hace un recuento de esa hegemonía de los ritmos y estilos creados por los grandes músicos de la isla, al tiempo que rinde un homenaje —con una entrevista evocadora y llena de gracia, con el habla cubana como protagonista— al creador de una forma de atacar el piano que hoy conocemos como el «pianismo cubano», el famoso pianista Lilí Martínez. El contenido es todo un paseo por las maneras con que se fue construyendo la música de Cuba en aquellos años ya lejanos.



Foto: Gladyspalmera.com, fuente externa, wikipedia.org

La hegemonía de la música popular cubana en el ámbito internacional, con ritmos y estilos creados en el occidente de la isla —el danzón, el mambo, la rumba— y en el oriente —el son, el changüí, el pilón—, desborda una riqueza musical incalculable.

La música es ejecutada por instrumentos musicales autóctonos como el tres, la tumbadora, la marímbula, el bongó, y otros aplatanados como el cajón, la trompeta, la guitarra, el piano, que integran, con el devenir del tiempo, diversos formatos instrumentales, entre ellos septetos, charangas, conjuntos y *jazz bands*.

El piano asume protagonismo como solista, y en las agrupaciones musicales que integra, por sus amplias posibilidades melódicas, armónicas y rítmicas (instrumento de cuerdas percutidas), y adquiere gran popularidad para amenizar veladas, salones de fiesta y bailables.

A finales del siglo XVIII, ya se conocía la presencia del piano en Cuba, que convive con la sonoridad de la isla y despunta, a principios del siglo XX, en un sentimiento nacionalista. Los pianistas no solo interpretan obras de la llamada música clásica de todos los tiempos, sino que, a partir de las cátedras pianísticas que se asentaron, germinan acriolladas las contradanzas, las danzas, en un continuo proceso de renovación musical imprescindible. Despuntan, a la sazón, grandes pianistas y compositores como Antonio Maria Romeu, Ernesto Lecuona, Rubén González, Ramón *Bebo* Valdés, Jesús *Chucho* Valdés, Lino Frías, Luis *Lilí* Martínez, que sientan un estilo, una tradición pianística reconocida universalmente como *el sabor cubano*.

Una de las agrupaciones más connotadas de los años 40 del pasado siglo en el ámbito musical cubano es el conjunto de Arsenio Rodríguez, su artífice, con una marcada influencia en la música caribeña y, posteriormente, en la llamada salsa. Su talento, liderazgo y acierto en la selección de repertorios, músicos y cantantes de calidad, para conformar el conjunto con un sonido más potente, es, sin duda, su gran aporte a la música. La sustitución de Rubén González, otro de los grandes pianistas cubanos, por Luis *Lilí* Martínez Griñán le otorgó al conjunto la conexión musical perfecta para lograr popularidad y éxito hasta la partida de Arsenio a Estados Unidos.

Nos acercamos a la vida y temperamento del pianista, compositor y orquestador Luis *Lilí* Martínez Griñán (1915-1990) a través de la entrevista radial en vivo, original, realizada por Eduardo Rosillo (locutor y productor radial) en la emisora cubana Radio Progreso, pocos años antes de su fallecimiento. Nació en Guantánamo, ciudad donde el sonido de la música norteamericana convive con el son en las primeras décadas del siglo. Integró el conjunto de Arsenio Rodríguez y, más tarde, el conjunto de Félix Chapotín. Reconocido como el alto exponente de la pianística del son montuno en Cuba, su legado perdura en pianistas como Eddie Palmieri, Papo Lucca o Emiliano Salvador.

La entrevista

Rosillo: Usted es, tengo entendido, que de Guantánamo.

Lilí: Sí, cómo no.

R: ¿Cuándo comenzó en Guantánamo su carrera musical?

L: Uf... de muchacho, cuando estaba estudiando el bachillerato y ya con 15 años yo andaba tocando música para buscarme los kilos (sonríe), los kilos que me hacían falta.

R: ¿Y siempre tocó piano?

L: Sí, una época muy dura y había que buscar y tocar en muchos lugares, no en Santos, para buscarme la... (sonríe).

R: ¿Cómo aprendió a tocar el piano?

L: Aprendí... los primeros pasos para tocar el piano los aprendí con una hermana, Ana Emilia Martínez Griñán, maestra normalista, y después yo seguí, todo lo demás lo aprendí solo. Eso sí, tenía un gran profesor que era amigo mío en Guantánamo, uno de los buenos profesores, era ingeniero graduado en los Estados Unidos, en siete universidades de Estados Unidos, y aprendió el piano y tenía el título de siete, también, estados, porque los Estados Unidos es por estados, en siete estados tenía título de profesor de piano. Entonces llegó a Guantánamo, porque él era de Guantánamo, pero los padres, que tenían dinero, lo mandaron a estudiar a los Estados Unidos,

entonces vino de ingeniero civil y pianista, pero tremendo profesor de piano, de armonía, de composición y de todo. Y el primer trabajo que hizo de ingeniería fue un bojeo a Cuba, se llamaba José —Pepe, le decían de apodo, Pepe Gallart— (José Gallarte Carcasés, Guantánamo, diciembre de 1887 - agosto de 1946).

R: ¿Su primera orquesta?

L: Yo hice un orquesta *jazz band*, le decían... La gente misma le puso el nombre, Los Champions, teníamos cuatro saxofones, yo era el que hacía los arreglos, cuatro saxofones, tres trompetas y un trombón, batería, percusión y voces, una *jazz band*. Tocábamos en muchísimos pueblos, Mayarí, Santiago de Cuba, muchísimos pueblos. Con la orquesta de Corsino Calzado toqué en la base naval norteamericana, en Guantánamo, y también con el conjunto Rarezas del 43. Cuando yo vine a tocar son, fue aquí en La Habana.

R: ¿Y cuándo fue que vino para acá?, ¿en qué año vino para acá para La Habana?

L: Cuando Arsenio se enteró de mi existencia en 1945 y me mandó el dinero y me dijo que le hacía falta.

R: ¿Cómo fue que se enteró, él lo vio tocar o se enteró por alguien de sus cualidades como pianista?

L: Un amigo mío que estaba aquí en La Habana se lo dijo: «Así que ahora que estás sin pianista yo te voy a recomendar a uno que está tocando en Santiago de Cuba». Entonces el muchacho este le dijo: «Yo te aseguro que ese sí te va a hacer quedar bien, Arsenio, tú verás». «Entonces, ¿cómo se llama?». «Luis Martínez Griñán, él está en Santiago ahora porque yo lo vi hace poco, que yo he ido allá por Santiago y está tocando en Santiago de Cuba en un club nocturno, ahora tú mandas a la red telefónica de allí, él vive en Santo Tomás y San Ricardo y que le hagan una llamada, entonces él viene por la madrugada de la academia y bam bam bam». Yo tocaba en la academia de baile Galatea y en Blanco y Negro, en las dos, cuando llego, efectivamente, como a las 5.30 de la mañana, me dicen: «Oye, desde las 9 o las 10 de la noche cada vez estoy cogiendo la red telefónica para que ya te conectes con Arsenio Rodríguez, que quiere hablar contigo, de La Habana», y yo dije: «Sí, está bien». Tres días estuvimos en eso, hasta que un día me dicen: «Oye, chico, vamos allá, te están esperando ahí». Entonces al mediodía del otro día fue que yo fui a la red telefónica y me dice: «¿Usted es Luis Martínez Griñán?». «Sí». «Ah, bueno, tiene una llamada ahí, espérese un momentico», pam pam pam. Como Arsenio tenía teléfono aquí en La Habana, llamaron a Arsenio, entonces Arsenio salió, se conectó conmigo, digo: Sí, y entonces me dijo (Lilí lo imita con voz ronca y dura)...

> A finales del siglo XVIII, ya se conocía la presencia del piano en Cuba, que convive con la sonoridad de la isla y despunta a principios del siglo XX

R: Sí, porque Arsenio hablaba con la voz ronca muy especial.

L: «Oye, ven acá (Lilí sonríe y continúa imitando a Arsenio). ¿Tú eres Lilí Martínez?». Digo: «Sí». «Pues necesito que vengas rápido para acá, que no tengo pianista aquí y me dijeron que tú sí, me garantizaron que tú...». Y digo: «Bueno, ¿y qué?» (Lilí continúa imitando a Arsenio). «¿Cuánto quieres que te mande?». «Bueno, mándame...» (continúa imitándolo). «Te voy a hacer un par de giros telegráficos», porque no se podían hacer giros por más de 100 pesos. «Mándame lo que tú quieras». «¿Está bien con 100 pesos?». «¡Está bien!». «No te apures que te los doy, eso es 100 galones de gasolina». Y le dije (sonríe): «Pronto estaré *pa lla*». Entonces me dijo: «Uno de 50 y uno de 60 pesos». Entonces por la tardecita voy a la Plaza Dolores y me senté a esperar y entonces le digo al despedidor: «¿A qué hora es el próximo?». Me dice: «Más o menos a las 8, de 8 a



8 y media es la salida». Saqué el pasaje y me senté allí y tan tan tan, y entonces, espérate, tú sabes que en la Placita Dolores dondequiera había un bar y eso, me acuerdo que hacían una clase de jamón dulce planchado riquísimo, comí dos sándwiches y entonces llevé uno para el camino y lo traje, a las 8 y pico salí, y yo no le avisé a Lazo, que era un periodista, dueño de la Academia Galatea, que yo no iba a ir esa noche, había un cantante que era el que cantaba conmigo que murió, me enteré, Puerito le decían, entonces me fui y no toqué. Cuando yo salía por la Carretera Central y miré para atrás así y vi a Santiago de Cuba, y digo: ¡Ay!, la bella Cuba.

R: Sin conocer la capital, ¿cómo le fue al llegar?, ¿cuál fue la primera grabación y el primer baile que usted tocó con el conjunto de Arsenio Rodríguez?

L: Bueno, en el trajín de fiestas, direcciones, fíjate que, en la primera fiesta que yo tenía que tocar en la Tropical, en los Jardines me perdí porque me dice: (Lilí lo imita con voz ronca y dura) «Lo que tienes que coger es la ruta 20 nada más y esa te lleva ahí». Muchacho, y cojo la ruta 20 al revés (sonríe) y fui a dar por el Vedado, entonces ahí preguntando vine otra vez para la casa y no fui, no, ¡y me pagó! No fui a la Tropical. Y entonces por la noche en un club de la Calzada del Cerro que se llamaba Club Artístico y Cultural, Calzada del Cerro y Consejero Arango, casi Consejero Arango, tocamos.

R: Perdón, ¿usted sabe cuál era el pianista que estaba antes de usted con Arsenio?

L: Sí, Rubén González, se fue para Panamá y dejó al conjunto sin pianista, entonces Arsenio probó algunos cuantos y no...

R: ¿El primer ensayo?

L: Bueno, la primera vez que fui a ensayar con Arsenio no había papeles de piano, lo que había era papeles de trompeta nada más, pero no había papel de piano.

R: ¿Esa era la tendencia, así se trabajaba la música cubana hasta entonces?

L: Así, por lo menos en ese grupo, en el conjunto ese, porque yo podía... nosotros tocábamos mucho, en el Centro Gallego yo veía a la Cosmopolita que tocaba todo el mundo con su papel, Belisario López, pero ya anterior a mi llegada al conjunto de Arsenio Rodríguez, había arreglos que estaban hechos, pero nada más que las trompetas, porque el bajista era de oído y tocaba bien, Nilo Alfonso, y el piano, como ya Rubén hacia los arreglos, ya no le hacía falta papel para piano y anterior no, porque yo nunca vi un piano allí.

R: Entonces, ¿cómo fueron los primeros ensayos?

L: Bueno y entonces dice: «Vamos a arrancar con unos cuantos montunos aquí y tú vas cogiendo». Entonces yo decía: «Bueno, toco», ya



Conjunto de Arsenio Rodríguez, 1949

habíamos afinado y eso. Entonces él arrancaba con el montuno (Lilí hace ritmo con la boca) ¡tun tin tun tun tin tin tun tin tun tin tun tin! y ahí mismo yo lo cogía entonces, yo sabía y como yo tengo clave y me mandaban a florear y cuando yo floreaba entregaba ahí mismito (sonríe) y así por el estilo, muchacho. Estando ensayando, Arsenio cogió el teléfono y llamó a Arcaño, porque esta gente tenían una relación muy buena, a veces uno le conseguía baile al otro y el otro al uno y así, y me dice: (Lilí lo imita con voz ronca y dura) «Ñico, ven acá para que veas el hierro que traje de Oriente» (Lilí sonríe).

R: ¿Cómo era el conjunto de Arsenio cuando usted llegó?

L: Cuando yo llegué allí, tenían dos trompetas nada más, entonces yo le dije: «Me parece que está un poco vacío el problema de los metales». Entonces él puso otro metal, hasta que por fin yo lo convencí y puso las cuatro trompetas.

R: ¿Y la primera grabación?

L: En la CMQ, en Monte y Prado, que grabamos cuatro números, dos boleros, uno de Arsenio y otro mío, y un pregón mío y el último número que grabamos entonces, «No vuelvo a Morón». Creo que sería en 1946, ahora no me acuerdo bien, porque fue una noche calurosa, con decirte que cuando iba por la calle a pie para mi casa pasé por Marte y Belona, entonces me llamaron, que tenía que haber ido a tocar y subí y ayudé a tocar un poquito, tocaba La Sonora Matancera allí y ayudé un ratico, porque Lino cada vez que venía un pianista, Lino hacía así, ayúdenme un ratico ahí, caballero, una manito, y en Havana Sport igual, cuando yo pasaba por Galiano y subía, ya seguro que tenía que tocar algo.

R: ¿Y fue el único número musical que ustedes grabaron esa noche?

L: No, cuatro números, un bolero, un pregón mío intitulado «Chicharronero», un bolero tam-

bién mío que lo cantó Pedro Luis Sarracent ya fallecido, un bolero de Arsenio y «No vuelvo a Morón».

R: ¿Y ese fue, me dijo, el último que grabaron?

L: El último que grabamos, porque es el que más miedo le teníamos, porque lo habíamos nada más que ensayado y no lo habíamos tocado en baile ni nada de eso.

R: ¿Y dice usted que estas fueron las primeras grabaciones que usted hizo con el conjunto de Arsenio Rodríguez?

L: Con el conjunto de Arsenio Rodríguez esa fue la primera grabación que hice, cuatro números.

R: ¿Y la orquestación de «No vuelvo a Morón es suya»?

L: Sí, y de todo lo que se grabó allí también, y después todo lo que se tocaba en el conjunto de Arsenio Rodríguez.

Una de las agrupaciones más connotadas de los años 40 del pasado siglo en el ámbito musical cubano es el conjunto de Arsenio Rodríguez

R: Usted me dijo que primeramente por la tarde habían estado ensayando esos mismos números en la 1010...

L: En la 1010 estuvimos ensayando por la tarde para llevarlos ya... y efectivamente, en vez de ser el primero, lo dejamos para lo último para concentrarnos bien en el número, para que saliera bien, y total fue el más fácil de todos los que grabamos y le sacamos la primera placa que podía haber ido, entonces sacamos tres placas más, después eligieron la que consideraban mejor y era puesta después de la grabación.

R: Sí, porque vamos a aclarar que en aquella época se grababa directamente para la placa (placa de acetato), o sea, que si fallaba algo se estaba perdiendo la placa, ¿no es así?

L: Sí, se echaban a perder las placas.

R: ¿Y con cuántos micrófonos grababan ustedes en aquella época?

L: Con tres micrófonos.

R: ¿Y cómo los situaban?

L: Uno para las voces, otro para la batería y el piano, y otro para las trompetas.

R: Es decir, Lilí, hay una cosa que yo quisiera, porque a veces se discute respecto al estilo, porque tú sabes que Arsenio Rodríguez creó todo un estilo en el son. Cuando usted llegó al grupo, ¿ya ese estilo en el son estaba perfectamente definido en el conjunto de Arsenio Rodríguez?

L: Bueno, ese estilo estaba bastante bien definido en cuanto a lo que es el ritmo, porque Arsenio tenía un estilo para el ritmo que los cantantes, eso sí, él... las voces en los números que tienen dos líderes él siempre lo ponía bien brillante, que las voces, los primos tenían que cantar bien en una tesitura muy alta, pero eso... sí, por eso te decía que el conjunto de Arsenio es un conjunto macho que sonaba fuerte.

R: Lilí, antes de usted estar en Arsenio, ¿quién le hacía las orquestaciones al conjunto, el propio Arsenio o tenía otros orquestadores?

L: No, Arsenio no podía hacerlo si era ciego, ahí cuando yo llegué no había papel del piano, esa es la verdad, y algunos arreglos tenían nada más que dos trompetas, cuando yo llegué nada más que había dos trompetas, y entonces la tarea mía, ¿tú sabes lo que es tocar de oído? Estuve unos cuantos días tocando de oído, aprendiéndome las cosas porque las oía y después empecé a copiar y a copiar y a copiar los números hasta que ya a la semana yo casi me sabía el repertorio de lo que se estaba tocando de memoria y después empecé a hacer arreglos, arreglos y arreglos. Hasta que se fue de aquí de Cuba, todos los arreglos quien los hacía era yo.

R: Por eso siempre se ha dicho que el estilo del son de Arsenio, del conjunto de Arsenio, también le debe mucho a usted.

L: Ah sí, eso era un fenómeno, el colorido lo determinaban los arreglos, entonces yo con ese

mismo estilo que tenía él para el ritmo, yo le imprimí en los arreglos todo lo que yo más o menos podía hacer, interpretar la idea de él al escribir la música, lo que a él le gustaba. Una vez nos dijo: «El único que me comprende bien a mí eres tú». Claro, nosotros también doblábamos el ritmo, si había que tocar un bolero, un montuno despacito así y yo decía: Coño, yo voy a escribir uno, aunque sea con Arsenio Rodríguez, cómo hago para florear aquello con un ritmo tan despacio. ¿Pues tú sabes lo que hice?, bueno... voy a doblar el ritmo en la mente (dice el ritmo con la boca de lo que hacía en el piano), piqui pa pa.... Entonces yo doblaba eso y cuando entregaba, entregaba ahí mismo, porque yo hacía todas esas cosas pero con la mente, atento al ritmo.

R: Por ejemplo, Lilí, esa tendencia, cuando en el montuno llegaba el momento del registro en el piano, esa voz de ¡Arriba, Lilí!, ¿cuándo surgió?

L: Eso fue desde el principio, allá en la 1010, y entonces a veces Arsenio me decía: «¡Arriba, Lilí!». Y entonces René Scull, que era el cantante, decía: «La Perla de Oriente». Y otro contestaba por allá: «¡Y qué Perla!» (sonríe). Eso fue en la 1010, chico, yo tocaba allí en la 1010 a las cinco de la tarde todos los días y después tocaba Arcaño a las cinco y media.

R: ¿Desde cuándo conoce la participación de la tumbadora en los conjuntos o septetos?, ¿quién era el tumbador en el conjunto de Arsenio?

L: Sí, desde antes de Arsenio, el que tocaba la tumbadora era el hermano de Arsenio, Quique; el Nacional de Piñeiro no tenía tumbadora todavía, la agrupación terminó sin tumbadora, pero donde yo primero oí la tumbadora fue al mismo Miguelito Valdés con el Casino de la Playa.

R: Sí, pero con un *jazz band*.

L: Sí, era un *jazz band*.

R: Y, por otra parte, estaban las orquestas, las charangas, que con la de Arcaño y sus Maravillas incorpora ese instrumento, ¿pero en cuanto a los conjuntos orquestales?

L: Fue Arsenio.

R: ¿Hasta cuándo trabajó con Arsenio?

L: Hasta que estuvo aquí en Cuba, y como se iba para los Estados Unidos quería llevarme, me acuerdo que tocamos en un baile por donde está el hotel Riviera, se llamaba la Sociedad Lucio Miko, ahí fue la despedida de él y dice: «El conjunto se lo voy a dejar a Chapotín, porque Lázaro Prieto y Lilí Martínez me los llevo para allá *pa* New York». Y de verdad que me sacó pasaporte, residencia, porque en aquella época sacar la residencia era un fenómeno y la sacó y a la hora de... naaa... Ya de los muertos uno no debiera hablar y eso, pero... Arsenio era muy fecundo, versátil, porque te escribía cantidad de números de distintos géneros, chico, de distintos ritmos y después de la fecundidad de Arsenio no la tuvo ninguno de los anteriores, por no herir susceptibilidades familiares. Es lo más grande que ha habido aquí en Cuba en el son para mí..., él está muerto y yo lo estoy agradeciendo a Arsenio (sonríe).

Una de las definiciones más auténticas sobre Lilí Martínez, a mi juicio, es la que plasmó en un artículo Joaquín Ordoqui García. La transcribo a continuación:

«Lilí Martínez es, nada menos, que el creador de una forma de atacar el piano que hoy conocemos como el "pianismo cubano", y que consiste en introducir breves pero significativas improvisaciones en medio de un son, costumbre heredada del jazz, pero en las que Lilí supo combinar el tumbao del ritmo sonero que aprehendió desde sus raíces, con unas descargas melódicas llenas de alusiones musicales de todo tipo (...) melodías danzoneras, hasta clásicos del jazz, coros de rumba o polonesas de Chopin, en un diálogo, a la vez fluido y sincopado (...) y un manejo armónico de clara influencia impresionista que coincide con las búsquedas que realizaban más o menos en la misma época los grandes autores del filin».

Gloria L. Torres Lafont es pianista, musicóloga y productora de cine y televisión. Nacida en La Habana, estudió en el Instituto Superior de Arte. Cursó maestría en la Universidad de La Habana. Fue directora y guionista de audiovisuales, cine y televisión en el Instituto Cubano de Radio y Televisión. Autora de importantes series documentales sobre la música cubana, ha obtenido premios nacionales e internacionales de investigaciones musicales y de dirección de televisión.

BIBLIOTECA JUAN BOSCH

FUNGLODE

VEN A LA BIBLIOTECA JUAN BOSCH DE FUNGLODE

LA MAYOR BIBLIOTECA PÚBLICA DE SANTO DOMINGO





MÁS DE 400,000 VOLÚMENES AL SERVICIO DE LOS LECTORES E INVESTIGADORES

LUNES A VIERNES

10:00 AM - 4:00 PM

CALLE CÉSAR NICOLÁS PENSON NO. 127, LA ESPERILLA

Los cangrejos del vallenato

Solo una pluma cálida y un narrador veterano como el novelista colombiano Paul Brito puede contarnos, con tanta eficacia lectora y formas tan versátiles, la historia de la guacharaca y de uno de sus grandes instrumentistas. Esta es la crónica de un guacharaquero y del modesto y siempre útil instrumento que el vallenato demanda. Primo hermano de la güira dominicana, el Caribe colombiano se llena de este sonido que arroja música por los poros del corozo que lo engendra, completando desde su pobre lugar en el conjunto el ritmo que no cesa y la canción que arremete en la fiesta con la ayuda de «ese palo» que es alma y sentimiento de la música de Colombia.



Fotos: Lanacion.com, wikipedia.com, fuente externa

Virgilio Barrera tiene un brazo más grueso que el otro. No es que haya nacido con esa deformidad o le quedara como secuela de algún accidente. Es guacharaquero. Durante sesenta años, su mano izquierda se ha limitado a sostener el instrumento, mientras la otra frota incansablemente el trinche sobre sus arrugas.

Comenzó cuando era niño y vivía en Campo Bello, un pequeño municipio en el departamento de Córdoba, Colombia. A los nueve años ya había grabado un álbum con Eduardo Campillo y a los catorce formaba parte de los Corraleros de Majagual. Trabajó también con Alfredo Gutiérrez, Lizandro Meza, Alejo Durán, Aniseto Molina, Emilio Oviedo, pero en especial con El Binomio de Oro, desde 1976 hasta 2011, cuando se retiró por un percance auditivo. Tenía 66 años.

> Por tratarse del guacharaquero, siempre se ubicaba a los laditos, donde no estorbara al uno ni al otro

El accidente fue en una tarima del Club Campestre de Maicao. Virgilio Barrera estaba ubicado al lado de uno de los grandes parlantes cuando, por un brusco aumento de volumen, sintió una punzada en el oído izquierdo. Desde entonces no oye prácticamente nada por ese lado y sufre vértigos cuando se expone a sonidos altos. El médico le recomendó que se retirara de las tarimas, pues podía perder también el otro oído. Virgilio le hizo caso y ahora solo toca en parrandas pequeñas en el patio de su casa o en el de sus amigos, o cuando lo llaman para alguna grabación esporádica.

Si hubiera sido el cantante o el acordeonero, posiblemente no le habría ocurrido el accidente con el altavoz. Por tratarse del guacharaquero, siempre se ubicaba a los laditos, donde no estorbara al uno ni al otro. En las portadas de los álbumes le sucedía lo mismo. En casi todas aparece solo el dúo cantante-acordeonero. El mismo nombre de la agrupación, El Binomio de Oro, alude solo a ese protagonismo de dos, cuando se dice que la caja y la guacharaca son igual de importantes en este género musical.

Virgilio parece un cangrejo no solo por la tenaza más grande que la otra, sino porque siempre anda de lado sin llamar la atención ni molestar a nadie. Poca gente sabe quién es; algunos fanáticos de El Binomio de Oro sabían por primera vez de su existencia cuando Rafael Orozco les regalaba un esporádico momento de gloria: «¡Suénala, Virgilio!». En cambio, todos saben de sobra quién es el acordeonero Israel Romero o el cantante Rafael Orozco. En una telenovela transmitida por un canal nacional e inspirada en la vida de Rafael Orozco, tampoco parecían saber quién es Virgilio Barrera, pues el nombre lo llevaba el cajero. Nadie protestó, ni siquiera Virgilio.

No es el único homónimo que le ha salido. Un sobrino suyo posee, además, su segundo nombre y su segundo apellido: Virgilio Antonio Barrera Contreras. Para completar, ejecuta también la guacharaca y lo hace también a nivel profesional: fue el último guacharaquero de Diomedes Díaz y tocó también con Farid Ortiz, Iván Villazón, Jorge Oñate y otros más. Aunque de edades y apariencias muy disímiles, casi nadie sabe que son dos personas distintas, pues no hay forma de comprobarlo visualmente o porque nadie se detiene a averiguarlo. No encuentro mejor ilustración sobre el anonimato y la modestia de los guacharaqueros: puede haber dos repetidos y nadie darse cuenta.

El alma de la guacharaca

Estoy viendo un video de El Binomio de Oro en una vieja presentación de El Show de las Estrellas. El cantante era Rafael Orozco y el acordeonero, como siempre, Israel Romero. Visten trajes vino tinto brillantes con camisas lilas y corbatas plateadas. Los demás músicos llevan trajes blancos y dorados, las mangas anchas como las de Aladino. Entre ellos distingo a Virgilio

Barrera tocando la güira con tanto ahínco que parece estar sufriendo un ataque epiléptico.

De repente, se detiene para decirle algo al bajista y señalar a los coristas, que en ese momento improvisan un movimiento de baile aparatoso arqueando los brazos como bailarinas de *ballet*. El compañero de Virgilio suelta la carcajada. Virgilio también. Solo entonces retoma el movimiento del trinche sobre la guacharaca. La canción no parece haber sufrido ninguna fractura.

En varias parrandas en las que he estado, me he dado cuenta también de que el guacharaquero es quien suele repartir el ron entre sus compañeros mientras estos siguen tocando. Tampoco recuerdo que la canción hubiera sufrido alguna interrupción.

Sin embargo, Virgilio sostiene que la guacharaca lleva el tiempo de la composición. Al parecer, el instrumento funciona como la línea blanca de una carretera: no necesita ser continua para cumplir el papel de guía. Virgilio compara el sonido de la guacharaca con el de los pájaros cucaracheros, que él llama «sapos» porque, cuando ven una culebra, hacen bulla para avisar a los otros que se acerca una amenaza. Quizá la función de la guacharaca sea esa: abrirles camino a los otros músicos, ir un paso adelante raspando asperezas y filos para que los demás puedan avanzar fácilmente.

Por más teorías que uno se forme, no puedo dejar de preguntarme cómo un instrumento áspero, rudimentario, ruidoso, puede producir música. En una canción, Aníbal Velásquez llega a amenazar a una bruja con castigarla a punta de guacharaca. Aunque la emparentemos a la fuerza con un violín por la forma en que se toca apoyando un extremo en el cuello y el otro en la muñeca, es imposible concebirla, por ejemplo, en un concierto de cámara. Hay una parte del violín que se llama literalmente el alma: una pequeña barrita de madera colocada entre las tapas superior e inferior del instrumento. Ese elemento es imposible de imaginar en una guacharaca, que es un tallo muerto, disecado, extraído de la palma de corozo y sostenido apenas por una columna de aire: poco más que la cáscara de un hueco. Al igual que a un animal cerril, no se le reconoce alma, acaso la de su anónimo domador. Es casi una extensión de sus uñas o sus huesos, y en esencia emite el mismo ruido primario que produce un hombre hambriento cuando raspa el cucayo de una olla o el que hace un roedor escarbando en un sótano. Pero también puede ser el ruido de un serrucho venciendo los barrotes de una celda y en ese sentido puede ser un sonido sublime, trascendental.

Virgilio sostiene que la guacharaca lleva el tiempo de la composición. Al parecer, el instrumento funciona como la línea blanca de una carretera: no necesita ser continua para cumplir el papel de guía

Le pregunto a Diego Valbuena, un joven violonchelista español que ha desarrollado su carrera en Europa como solista y como integrante de varias orquestas internacionales, qué opina de un instrumento tan áspero como la guacharaca.

—A cualquier objeto se le puede extraer música —explica—. Con cualquier cosa se puede producir un sonido y cualquier sonido puede ser una nota musical. La clave está en combinarlos de forma que aporten algo a la composición. En una pieza musical, un ruido es más bien una mala combinación de sonidos. Por sí solo, un sonido no es un ruido.

Lo que saco en limpio es que un buen guacharaquero es casi un mago: puede producir música con estridencias y chirridos que, escuchados por separado, destemplarían los dientes... O esgrimir su instrumento para conjurar a los malos espíritus, como hace Aníbal Velásquez en la canción «La brujita».



Caja vallenata

La clave está en la muñeca

Virgilio vive en La Esperanza, un sector de Valledupar que queda al lado del barrio Los Músicos. Al igual que en las tarimas y las portadas de los álbumes, Virgilio se mantiene al margen. No es el único guacharaquero que vive en La Esperanza. Cerca de la casa de Virgilio reside también José Carranza, otro referente de la guacharaca y durante muchos años integrante del grupo Los Diablitos.

Caminamos hasta su casa, pero la esposa nos dice que está de gira. Muy cerca, hay una tienda. Frente a dos cervezas heladas le cuento a Virgilio que mi mejor amigo, Yamil Ríos, también es guacharaquero.

—Con 38 años de edad me cuenta que ya le cuesta mantener el ritmo de una puya. ¿Les pasa a todos los guacharaqueros?

Con el sudor de la botella, Virgilio dibuja unos círculos sobre la mesa de plástico y responde con gravedad:

—Lo que pasa es que hay que concentrar la fuerza en la muñeca y no en el brazo o el hombro. Algunos guacharaqueros profesionales incluso hacen trampa imitando el sonido de la guacharaca con la voz, para descansar la mano.

Agrega que otros desgastan el instrumento hasta dejarlo casi liso para que sea más fácil frotarlo. Los encuentro iguales a los toreros que, al envejecer, comienzan a pedirles a los organizadores de las corridas que les limen los cachos a los toros. Según Yamil, Virgilio es de los pocos que, después de tantos años, sigue tocando con la misma gracia y rapidez que cuando era joven.

—Y eso es como destacar en el fútbol a los 68 años —le señalo a Virgilio, quien, en lugar de alardear sobre su talento, contesta:

—Uno cuando está nuevo piensa que no se va a poner viejo. Yo hasta alternaba el trinche con una espátula, pues durante una época me tocó raspar portones.

Entonces me cuenta que estuvo cuatro años combinando los dos empleos. Ya tenía dos hijas y necesitaba el dinero, pues el trabajo de guacharaquero en el conjunto de Emilio Oviedo no le alcanzaba para vivir. A diferencia del acordeonero y el cantante, un guacharaquero puede ganar hasta 10 veces menos que ellos. En ocasiones esa proporción llega a 20 con respecto al cantante. Virgilio le encontraba el lado bueno a su oficio paralelo: raspar la pintura vieja de los portones le ayudaba a mantener en forma la muñeca, y viceversa: la guacharaca le ayudaba a mantener un buen pulso para pintar los portones.

La recarga de trabajo le dejó una tendinitis. Para entonces había entrado a El Binomio de Oro y ya no necesitaba otro oficio pues, a diferencia de otros cantantes, Rafael Orozco se preocupaba porque los músicos de su agrupación recibieran los mismos beneficios. El mismo Rafael le vendaba la mano para no tener que reemplazarlo, pues decía que el *chacachá* de Virgilio le daba seguridad. Cuando cerraba los ojos buscando un sentimiento profundo que transmitir a su audiencia, me imagino que la guacharaca de Virgilio era como un pasamanos al bajar por las escaleras de un sótano.

Las raíces del corozo

Cuando aún no era fácil conseguir la güira dominicana, mucho más gruesa que la guacharaca, con abrazadera y protuberancias redondas como las de un rallador de cocina, Virgilio probaba con otras y hasta inventaba nuevas. Buscando una que se asimilara mejor a los discos de acetato, grabó al comienzo con una larga y gruesa de guadua, pero el material era blando y se hundía. Para no ser opacado en tarima por el sonido amplificado de otros instrumentos, se ingenió una más gruesa a partir de un totumo alargado, pero tenía el mismo problema de la de guadua. Lo mismo ocurrió con el bangaño de la calabaza. Ninguna alcanzaba la dureza y resistencia de la original.

La primera vez que Virgilio grabó con una metálica fue en 1990. Rafael Orozco le pidió que la usara para acompañar una canción con aires de merengue dominicano: «De fiesta con el Binomio». A Virgilio le tocaba meter un trapo en el interior del instrumento para que el sonido no fuera tan brillante. Luego siguió grabando con su guacharaca de corozo, pero dos años después de morir Rafael Orozco, Israel Romero le exigió grabar con la de aluminio, como lo venían haciendo ya todas las agrupaciones vallenatas.

> Por más teorías que uno se forme, no puedo dejar de preguntarme cómo un instrumento áspero, rudimentario, ruidoso, puede producir música

El barranquillero Jaime López, el músico que se hizo famoso como personaje de la canción «La cachucha bacana» y que era el guacharaquero de Aníbal Velázquez, fue el primero en grabar con una guacharaca de metal. Corría el año 1960. Se le había dañado su guacharaca y no había llevado una de repuesto. De pronto se le apareció, en una visión salvadora, un tipo vendiendo café en un termo metálico. Jaime se fijó en la superficie corrugada, le compró todo el tinto al vendedor y le alquiló el recipiente. Después siguió tocando con el termo en los conciertos, pues notó que el sonido metálico se defendía mejor en las presentaciones grandes.

Le refiero a Virgilio esta historia y me ayuda a completarla. El difunto Jaime era un tipo alto y robusto que siempre se sintió ridículo tocando la delgada guacharaca de corozo. «Parecía un elefante tocando una flauta», se burla. Era natural que se amañara con una más proporcionada a sus dimensiones corporales.

—La güira se hace respetar más en concierto —concede Virgilio—, pero a mí me sigue gus-



La guacharaca (o carrasca)

tando más la de corozo. Su sonido es más natural y no tengo que meterle trapos para amansarlo. Además, primo —enfatiza con su inagotable modestia—, el rasca-rasca de la guacharaca no debería escucharse más que el galillo del cantante.

A mi amigo Yamil Ríos también le gusta más la de corozo. Esa preferencia por la guacharaca tradicional tiene que ver quizá con el origen humilde de casi todos los guacharaqueros.

—El primer guacharaquero que conocí —me contó Yamil— era empleado doméstico. Tocaba en el conjunto de mi tío Alí Yubran y trabajaba en la casa del acordeonero. Terminó trabajando en mi casa y yo le pedí que me enseñara a tocar en las pausas que le daban los quehaceres del hogar.

En la canción «Navidad», de El Binomio de Oro, el mismo Rafael Orozco emplea con sarcasmo el nombre de su compañero para ponerlo como sinónimo de pobreza: «En la casa de Rufino se comieron un lechón, en cambio en la de Virgilio no hubo ni *pa* un chicharrón».

Virgilio respalda la teoría sobre el origen humilde de los guacharaqueros, afirmando que los mejores vienen del campo. Seguramente porque tienen la muñeca y el buen tino de un machetero, y la fuerza y resistencia de un cortador de caña. Aferrado todavía al tallo de una planta, el guacharaquero siente que sigue siendo fiel a sus raíces campesinas. Al principio ni siquiera se usaba el trinche de metal sino una costilla de res. La familia de Virgilio poseía una finca llamada San Gerónimo a pocas leguas de Campo Bello. Sembraban arroz, yuca, maíz y ñame, y por temporadas a Virgilio le tocaba cultivar hombro a hombro con los mozos de la finca.



Rafael Orozco, Israel Romero, Virgilio Barrera, Armando Castro, Misael Romero, Rafael Romero, Eudes Granados, Maño Torres, Alcides Torres, José Vásquez, Chema Corrales, Chiche Ovalle, Ignacio García

La preferencia por la guacharaca también puede provenir de otros lazos con la tierra y ciertas raíces ancestrales. La palma de corozo de teta o «palma de uva de lata», como también se conoce, crece solo en la franja del Caribe que va de Nicaragua hasta Colombia. Todos los nativos de la Costa hemos crecido chupando la sangre de su fruta y paladeando hasta el cansancio su dura semilla. La primera guacharaca nació en la Sierra Nevada de Santa Marta; la raspaban nuestros hermanos mayores para ahuyentar los malos augurios. El nombre proviene de un pájaro que canta de forma estrepitosa y que vive únicamente en la costa norte colombiana, Venezuela y Trinidad y Tobago. A diferencia del acordeón que proviene de Europa y de la caja que llegó de África, la guacharaca nació en el corazón mismo del Caribe colombiano, en la cuna de todos los afluentes que riegan la zona.

Al margen también de las cuentas

Cuando Virgilio llegó a Valledupar en los años sesenta, el turco Pavajeau, famoso por sus parrandas, invitó a Virgilio, Aniseto Molina y Abraham Rivera a un festín que había en su casa, donde Colacho Mendoza, Adán Montero y Rodolfo Castilla, entonces el grupo más popular de Valledupar, estarían tocando.

El turco le dijo a Virgilio y sus compañeros que no necesitaban llevar sus instrumentos, pues los otros músicos se los podían prestar. En efecto, Colacho Mendoza le extendió el acordeón a Aniseto, Rodolfo le cedió la caja a Abraham y, cuando le llegó el turno a Adán Montero, este miró a Virgilio con desconfianza y le dijo:

—¿Y tú por qué no traes puesta tu guacharaca?

Virgilio había escuchado que Adán la usaba hasta de herramienta en su otro trabajo, la albañilería.

El turco Pavajeau intercedió por Virgilio, pero Adán siguió porfiado:

—Yo no presto mi guacharaca. ¡Primero presto a mi *mujé*!

La austeridad de los guacharaqueros se nota también en el mantenimiento que le hacen a su instrumento. Virgilio lo engrasa con aceite de cocina y betún de zapatos. Le unta, además, sudor, porque, según él, le ayuda a mantener el color y la dureza a la madera.

—Qué curioso —repongo—, porque el sudor es lo primero que daña los acordeones, según me explicó el mismo Ovidio Granados. —Ovidio Granados tiene fama de ser el mejor reparador de acordeones del país.

—Recuerda que la guacharaca es un palo, no tiene partes metálicas —arguye Virgilio con paciencia. Entonces mira hacia el techo y comienza a referirme una especie de cuento—. En el patio de mi casa hay un árbol de mango; cada día le echo la sanguaza de la carne y vieras cómo lo tengo de bonito. A las matas del jardín las riego con agua de sal y agua de arroz, y cada vez están más lindas. Imagina lo que mi propio sudor puede hacer por mi guacharaca.

El instrumento es tan natural y se da tan silvestre en la Costa que seguramente es el más barato del mundo. Mientras el acordeón más económico cuesta ochocientos mil pesos, la guacharaca más cara vale quince mil. «Y eso, cuando te ven cara de marrano —acota Virgilio—, porque por lo general se consigue a diez mil».

Rallando ese pedazo de palo, Virgilio ha viajado por todo el mundo: Rusia, Europa, África, Canadá, Estados Unidos, Latinoamérica. Con él cumplió un sueño que músicos de instrumentos más sofisticados han deseado toda la vida: en 1987 tocó en el Madison Square Garden de Nueva York. Le pregunto si esa fue su noche más importante con la guacharaca y me dice que se acuerda de más de una de 1966. Tocaba con Aniseto Molina en una casa del barrio El Carmen y, fiel a su costumbre de mantenerse en los costados, se había arrimado mucho a una ventana que daba a la calle, cuando sintió de repente que le frotaban las costillas. Miró de reojo sin dejar de tocar y distinguió a varias muchachas del barrio. Una de ellas era Alicia, su futura esposa, que, en vez de reírse con picardía como las otras, lo miraba con timidez y admiración.

Otras noches que no olvida no fueron ni siquiera en medio de una presentación, sino en mitad de la noche, cuando sus hijas Rosmery y Yarelis se despertaban llorando, y él las volvía a dormir frotando suavemente su instrumento.

Pero cuando más se refleja la humildad de los guacharaqueros, o cuando esa humildad entona el significado de escasez y emite notas tristes, es al final de su carrera. El cantante y el acordeonero del grupo terminan ubicándolos definitivamente al margen, ya no solo de la foto ni de la tarima sino también de los ingresos del grupo.

Por fortuna, Virgilio logró ahorrar en sus años laborales y comprar una segunda casa y una camioneta, pero hace unos años decidió venderlas para poder pagarles los estudios universitarios a sus dos nietos huérfanos de padre. Uno de ellos, Rafael, hoy es médico y apoya económicamente a sus abuelos. Si no fuera por eso, hoy estarían en una situación precaria.

—A pesar de haber estado con los mejores —afirma Virgilio—, muchos guacharaqueros hoy están en la ruina. El Zurdito Jesualdo Ustáriz, por ejemplo, que estuvo veintipico de años con Diomedes, hoy no tiene nada y anda por ahí rebuscándose en lo que sea.

El mismo Virgilio, cuando lo llamé por primera vez, estaba en Villanueva detrás de Israel Romero, que se encontraba de paso en su pueblo natal. Pero él prefiere no profundizar en el tema económico pues, al margen de todo, dice, Israel ha sido su amigo por muchos años. En lugar de eso, prefiere seguir raspando su guacharaca, como un pájaro cucarachero que emite su ruido característico para espantar a las culebras.

Paul Brito, narrador colombiano. Autor, entre otros libros, de *Los intrusos* (Premio Nacional de Cuento), *El ideal de Aquiles*, *La muerte del obrero*, *El proletariado de los dioses*, *Restos orgánicos de un mundo anterior* y *La vida no es un ensayo*. Ha sido traducido al inglés, portugués, italiano, alemán y bengalí.

Hernán Amador Orellana

Honduras: entre el xique y la punta

El xique y la punta son dos géneros musicales de Honduras cuyo origen conocen pocas personas. Desde el ámbito de la etnomusicología son pocos o nulos los estudios realizados para indagar en profundidad en sus raíces y su estado actual en las comunidades donde surgieron. Hablar de punta en el país tiene dos acepciones, pues existen sendas expresiones culturales asociadas al término y que se toman de forma indistinta. El autor explica, de forma somera, el origen de estas danzas hondureñas y su estado actual.



Fotos: Autor

Honduras es un país de la América Central que limita al norte y al este con el mar Caribe (océano Atlántico), al sur con Nicaragua y el golfo de Fonseca (océano Pacífico), y al oeste con Guatemala (noroeste) y El Salvador (suroeste). Posee una población de orígenes culturales muy diversos. En la actualidad cuenta con siete pueblos originarios y dos grupos afrodescendientes, además de todo el fruto del mestizaje que ha resultado desde la llegada de Cristóbal Colón a nuestro país en el año 1502. Honduras tiene un estimado de 10.5 millones de habitantes y, aproximadamente, el 90% de su población es mestiza.

Desde la época prehispánica, el territorio de la actual República de Honduras ha sido considerado una zona de encuentro de culturas, pues acá se empieza a delimitar la frontera sur de la Mesoamérica, cuya cosmovisión gira alrededor del maíz. Además, se encuentran acá los últimos pueblos macrochibchas, que son considerados descendientes de las tribus chibchas que vivían en la región de los bosques bajos de la actual Colombia, en el norte de América del Sur, y se hallaban en este lugar miles de años antes de la llegada de los conquistadores españoles, con una cultura alimenticia basada originalmente en la yuca.

> Las expresiones artísticas de Honduras son tan amplias como la cantidad de grupos étnicos que habitan en nuestro territorio

Con la llegada del colonizador español, se suman a estos grupos étnicos los creoles o negros de habla inglesa llegados desde las islas del Caribe y el pueblo garífuna. Este último ha sido el resultado del mestizaje entre africanos traídos al continente para ser convertidos en esclavos —encalló el barco que los transportaba frente a las costas de Yurumein (San Vicente)— y los arahuacos y otros pueblos originarios de la región, lo que dio como resultado un nuevo grupo poblacional conocido como negros caribes o kalínagu, llamados en la actualidad garífunas.

Cada uno de estos grupos étnicos a lo largo de los últimos cinco siglos, junto a otras migraciones menores como ingleses en las Islas de la Bahía y la Mosquitia, chinos y árabes, han hecho grandes aportes a la conformación de la identidad multicultural hondureña, como se aprecia especialmente en la gastronomía y la música, los elementos más reconocidos de nuestra tradición.

En lo correspondiente al campo de la etnomúsica, nuestras expresiones artísticas son tan amplias como lo es nuestro territorio nacional y la cantidad de grupos étnicos que habitan en él, pues se ejecutan diferentes ritmos musicales tales como polka, destró, mazurca, guapango, punta, paranda, gunchey, yancunú, calipso y muchos otros que pertenecen a las diversas culturas del país y que aún se encuentran vigentes en muchas comunidades.

De acuerdo con Muñoz Tábora (2003), la organología hondureña está conformada principalmente por dos grupos de instrumentos. El primer grupo es el de los instrumentos autóctonos y se refiere a los que han sobrevivido desde antes de la época de la colonia y aún son ejecutados en nuestros días en las comunidades. Entre ellos tenemos lungku, brátara, tambor de parche, ocarina, maraca, pito de carrizo, ínsuba, llamador de venado, llamador de jaguar, entre otros, que pertenecen a las culturas lenka, mískitu, pech, tawahka y tolupán. De las culturas chortí y nahua no tenemos un instrumento que haya sobrevivido hasta la fecha.

El segundo grupo son los instrumentos transculturados, que llegaron como parte de un proceso de la dinámica de la cultura conocido como transculturación, entendiéndose este término como el intercambio entre dos culturas igualmente complejas que da paso al proceso de creación

de una nueva identidad cultural, ya sea voluntaria o forzada. Son instrumentos que encontramos en las diferentes comunidades del país y que son parte de los conjuntos musicales típicos. En esta categoría se encuentran: concertina, acordeón, guitarra, violín, vihuela, guitarrón, bajo (contrabajo), banyo, banyo bajo, marimba, xilófono, caramba, rival, toms, platillos, trompeta, saxofón y otros heredados de las culturas europeas. Estos los podemos encontrar en comunidades mestizas, afrodescendientes y de culturas originarias de Honduras.

Los instrumentos transculturados, de acuerdo con Amador (2023), se pueden subclasificar en instrumentos de fabricación local (en las comunidades), como guitarra, violín, marimba, caramba, entre otros, y en instrumentos importados, como acordeón, platillos, saxofón, etc. Todos los instrumentos que acompañan la música de tradición oral y los llegados con las diferentes migraciones forman parte de la música popular y tradicional del pueblo hondureño, cuyos ritmos y letras nos permiten conectarnos con nuestros antepasados y, a su vez, conocer nuestra propia historia través de las tradiciones de nuestros abuelos y de las de los abuelos de nuestros abuelos.

La música folclórica es una forma de arte que nos enriquece y nos invita a conocer y valorar la diversidad cultural de Honduras, contribuyendo a fortalecer el sentido de pertenencia y el orgullo de ser parte de un pueblo, de una comunidad, de una nación, a través de sus canciones, que también nos transmiten valores, costumbres y conocimientos ancestrales.



Músicos populares en comunidad indígena chortí

La música aborigen

Se refiere a la música de tradición ancestral de los pueblos originarios, la cual es practicada con instrumentos autóctonos desde antes de la llegada de los españoles. No se incluye la música producto del sincretismo resultado de las conquistas o imposiciones culturales, con instrumentos llegados de otras latitudes, específicamente las europeas. La escasa música aborigen que ha sobrevivido es la ejecutada en el Guancasco entre las comunidades lenkas de Intibucá y Yamaranguila, que cuenta solamente con el toque del tambor de parche y el pito de carrizo, o las que aún son interpretadas en algunos pueblos miskitus con la brátara y el lungku.

Esta música está en proceso de desaparición debido a los siguientes factores: la llegada de instrumentos y ritmos de otras regiones que tienen mayor difusión en los medios de comunicación masiva, la pérdida del apego de los pobladores a sus raíces y la adopción de costumbres totalmente ladinizadas, que olvidan sus ceremonias y otros rituales.

Música mestiza de tradición oral y música mestiza popular

La música mestiza es parte del acervo cultural de los pueblos hondureños, y en la actualidad se conoce como la música folclórica o típica. En esta categoría se incluyen algunas canciones muy cono-



Grupo de proyección folclórica bailando xiques



Cortesía de la Compañía de Danza Sectur

cidas del repertorio nacional que son de herencia española, como «El Candú», «A la capotín», «La Valona», «Flores de Mimé», «Sensible despedida», «Adiós Garcita Morena», «La Valencita», «El Pitero», «El Torito Pinto», «El Barreño», la mayoría de versiones que fueron recopiladas y divulgadas desde los centros educativos por Acevedo (1969), de las cuales podemos encontrar algunas versiones o reminiscencias en otros países de América tan distantes como Perú. Muchas de estas piezas, y otras canciones que llegaron con el conquistador, eran ejecutadas por estudiantinas que aún a finales del siglo XX vestían con sus ropas medievales y portaban su arsenal de guitarras y otras cuerdas. Estos grupos en España se conocen como tunas.

Otras canciones forman parte de la creación de nuestro pueblo, lo que muestra ese mestizaje cultural generado durante la colonia, como se aprecia en «La espinaleña», «Sos un ángel», «El palito verde», «Guapango chorotega», «El zapateado», «La correa», que eran ejecutadas en diferentes espacios o fiestas de las comunidades ladinas de Honduras, y al igual que las mencionadas anteriormente han caído en el total olvido y solo forman parte del folclore no vigente de nuestro país.

En los usos y costumbres sociales de los siglos XVI al XIX, en las grandes fiestas de los peninsulares y de los criollos se ejecutaban diferentes ritmos musicales europeos, y se aprecian durante ese período similitudes entre la música de las clases altas y la de las populares, pues los mestizos poco a poco asimilaban esos ritmos y los adoptaban, más por la imposición cultural y el despojo

de sus propias tradiciones que por gusto propio. Los ejemplos más claros de ello son las polkas, mazurcas, valses, minués, que aprendieron los músicos mestizos y de los pueblos originarios a lo largo de los siglos hasta que generaron con el tiempo sus propias versiones, y son estos los ritmos que han llegado hasta la fecha y se ejecutan en fiestas populares de comunidades a lo largo y ancho de nuestro país.

El xique o sique

Es un ritmo ternario en compás de tres cuartos que fue el resultado del sincretismo cultural de la música típica de diferentes grupos culturales de la región sur y sureste de Honduras, con predominancia de los instrumentos transculturados. Tiene el acento en el primer tiempo musical a diferencia del vals, que lo tiene en el tercero. Según Manzanares Aguilar (1974), toma su nombre de la voz onomatopéyica del roce del caite o sandalia contra el suelo en el momento del baile. Membreño (1982) lo describe, a finales del siglo XIX, como un «baile que se efectúa brincando y haciendo posturas un tanto deshonestas». Es considerado el ritmo nacional de nuestro país, representativo del folclore mestizo nacional.

En resumidas cuentas, el xique no es más que la transformación de la música europea que sonaba en las fiestas de la época y que, posteriormente, ejecutaron los hábiles músicos mestizos, principalmente de la región sur y suroriente, que fueron capaces de emular y adaptar no solo la música de los grandes señores, sino también de elaborar sus propias versiones de los instrumentos musicales que se traían del otro lado del océano y que aún siguen fabricando.

En la vida musical hondureña, los etnomusicólogos y folcloristas no han desarrollado una investigación profunda que dé a conocer las raíces de este ritmo musical que era muy popular a finales del siglo XIX y que permitan diferenciarlo de otros bailes de la región, más allá del colorido, alegría y fuerza con que se bailaba este ritmo que nos legó piezas musicales como «El olvido», «La pieza del indio», «El xixique» o «La picoteña», entre otras del repertorio. En la actualidad, solo son ejecutadas y bailadas por grupos de proyección folclórica y, en la mayoría de los casos, resultan completamente desconocidas para los pobladores de las comunidades donde esas canciones eran ejecutadas y se les brindaba la popularidad y el reconocimiento merecido.

> La música folclórica es una forma de arte que nos enriquece y nos invita a conocer y valorar la diversidad cultural de Honduras

Hoy en día, el xique es un ritmo musical que, a pesar de haber gozado de la predilección de diferentes comunidades, ha caído en el olvido; sus reminiscencias solo viven en la memoria de muchos adultos que en su juventud pasaron días y noches de fiesta y diversión bailando estos ritmos alegres, que dieron paso con el tiempo a las celebraciones con polkas y otros géneros musicales que aún se ejecutan para el deleite de grandes y chicos en las diferentes ciudades, pueblos y aldeas. Se mantiene el uso de instrumentos cordófonos y aerófonos característicos de las orquestas campesinas de la región de Choluteca y alrededores, que constituyen un testimonio del legado cultural de la zona, son el alma de las celebraciones y llenan de vida las fiestas de las comunidades.

Punta, bunda o bangidi

Con la llegada de los garífunas a las Islas de la Bahía y a las costas del Caribe hondureño en el año 1797, venía una tradición de siglos de raíces tanto africanas como caribeñas y sudamericanas. La punta es una de esas tradiciones que ha salido de su tierra ancestral de Yurumein y ahora forma parte de la tradición del pueblo garífuna asenta-



Ballet Folclórico Nacional Garífuna de Honduras.
Cortesía del Centro de Cultura Garínagu de Honduras

do en los actuales Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua, y, por efectos de la migración, también en algunas ciudades de Estados Unidos de América. Entre los géneros musicales de los garínagu o garífunas hay diferentes cantos, divididos en dos tipos: los uyanu, que son cantos ancestrales (dügü, [oumajaní] arumahaní / abeimahaní, abeyanú); y los uremu, los cantos para bailar (punta, paranda, jüngüjüngü, gunchey, wanaraguá o yancunú).

Bangidi es el nombre con el que fue nombrada esta expresión del folclore garífuna conocida comúnmente como punta o bunda. Además de baile meramente social, es un ritual que se acostumbra a practicar durante las ceremonias fúnebres y el novenario de una persona adulta, donde se realizan nueve días de rezos a favor de un difunto en los que se pide a los antepasados con cantos que apoyen y guíen al espíritu para que, al dejar su cuerpo, pase al Seiri (tierra de los ancestros) en una etapa completamente espiritual. Originalmente, era realizado solo con el sonido de las palmas de las manos y las maracas; posteriormente, se comenzó a usar el acompañamiento de los tambores primera y segunda, siempre con las maracas o sonajas. Se consideraba que los tambores atraían el alma y no permitían que pasara a su próxima etapa junto a los antepasados.

Al fallecer un garífuna, otro está por llegar; por eso, el bangidi estaba prohibido para los niños y jóvenes por su contenido sensual, pues es una representación de la procreación desde esta manifestación artística que, frente a la creencia de muchas personas, no se baila en la punta de los pies, sino descalzo: la planta del pie está apoyada completamente en el suelo y el desplazamiento se realiza con la ayuda de los dedos de los pies, para ayudar al alma del difunto en la transición.

Según Armando Crisanto Meléndez, del Centro de la Cultura Garínagu de Honduras, a lo largo de la historia los garífunas han enfrentado una serie de problemas por la tenencia de la tierra. Una de las personas que los combatió fue John Bulnes. Cuando falleció, con gran emoción celebraron su muerte bailando en todas las comunidades garífunas de un extremo al otro, es decir bailando de punta a punta, naciendo acá el término con el que esta expresión cultural es más conocida.

La solemnidad y el respeto es algo esencial de esta manifestación que forma parte integral de la cosmovisión del pueblo garífuna. Bailar bangidi es recordar a un pariente, un amigo, un familiar, especialmente si la letra de la melodía tiene que ver con los hechos en vida de esa persona. Es recordar las raíces africanas del pueblo. Con el círculo que se forma alrededor de los tambores, percusionistas, coro y bailarines, se representa simbólicamente el universo en su forma circular y su conexión con el mundo espiritual.

Punta catracha

Lejos de ser parte de la cultura garífuna, la punta catracha se refiere específicamente a un fenómeno musical que nació en Honduras a finales

del siglo XX y fusionó ritmos tropicales como el calipso y la soca, entre otros, e incluyó frases en el idioma garífuna. Recibió el nombre de «punta» para hacer referencia al ritmo musical ejecutado por los garífunas del Caribe hondureño durante los ritos funerales desde hace siglos. Buscando un producto que resultara novedoso y exótico a la vez, se realizó de esta forma una apropiación cultural en busca no tanto de un beneficio económico sino de una verdadera representación o promoción de la cultura garínagu. Este ritmo fue popularizado por grupos musicales mestizos o ladinos, como la Banda Blanca, a partir del lanzamiento de la canción «Sopa de caracol», adaptación de la composición realizada por el garífuna Hernán *Chico* Ramos, que se convirtió al inicio de la década de los noventa en un éxito de grandes proporciones a nivel mundial y aún hoy sigue sonando en muchos países como un referente de la música hondureña. Otros exponentes de este género en sus inicios fueron Los Gatos Bravos, Los Roland y Silver Star, quienes viajaron por Norteamérica y el Caribe dando a conocer el ritmo.

El baile en la punta de los pies, los movimientos provocativos de cadera y glúteos que rayan en lo vulgar y las faldas cortas adornadas con flecos caracterizan a las bailarinas de los grupos musicales con los que nació este ritmo. La orquestación no incluía instrumentos musicales propios de la etnia garífuna, pues hasta los tambores usados eran de tipo conga, y los instrumentos de viento de bronce y otros electrófonos complementaban la organología de los conjuntos musicales con los que se dio a conocer este género en sus inicios.

Con la llegada a la escena musical de artistas garífunas como Aurelio Martínez, Fernando Herrera Lambert, Tencoa, entre otros, a mediados de la década de 1990 se inició el acercamiento entre la recién nacida punta catracha y el bangidi o punta garífuna, pues con su origen étnico influenciaron todo el movimiento tanto en Honduras como en Belice. En la actualidad, la punta catracha se ha consolidado como una parte muy importante de la música popular de Honduras que es reconocida a nivel mundial y se acerca cada vez más, en la parte musical, a la mencionada raíz garífuna.



Cortesía de Bodoma Garífuna

Los conjuntos o bandas más reconocidos del género están conformados por cantantes cuyo origen está en el pueblo garínagu —Kazzabe y El Sherif están entre los máximos representantes de la punta catracha—, y la organología actual incluye instrumentos como el caracol, el tambor primera y el tambor segunda, y en casos menores son emulados de forma electrónica. Por otro lado, la parte del baile entre los ladinos se parece más a otros géneros musicales garífunas y se baila indistintamente.

En nuestros días, y a nivel general, a la mayoría de las expresiones musicales del pueblo garífuna que incluyen tambor los mestizos de nuestro país las conocen con el nombre de punta, independientemente del género musical al que pertenezcan o de la parte social o ceremonial, incluso pueden ser cantos laborales. A partir de este fenómeno han surgido fusiones con otros géneros musica-

les, y ya se ha hablado de ranche-punta —mezcla con rancheras mexicanas—, electro-punta —que incorpora los efectos de la música electrónica o instrumentos electrófonos— y punta-rock —una variabilidad que va dirigida principalmente al público ladino, que ya no solo la usa en sus fiestas y carnavales, sino que la ha llevado a otros ámbitos, alumbrando así la zumba-punta, música creada para hacer ejercicios—. Hoy en día, por los cambios sufridos a lo largo de una trayectoria de más de 30 años, la punta catracha goza de mayor aceptación de parte del pueblo garífuna.

Conclusión

Al hablar de la música popular y tradicional hondureña, la población en general se centra en dos ritmos, xique y punta. A pesar de no estar vigente en las comunidades, aún se sigue hablando del xique a nivel general en el país y forma parte del folclore que se enseña en las escuelas. Y el pueblo en general identifica al folclore dancístico mestizo como xique, independientemente de si es una polka, un xique, un guapango o una mazurca. El simple hecho de usar una vestimenta tradicional no vigente y de cualquier región del país es motivo para preguntar al portador de dicha indumentaria: ¿a qué hora bailarán xique?, o ¿usted baila xique?

Las expresiones folclóricas mestizas han sido implantadas en la cultura hondureña desde la institucionalidad, y son los grupos de instituciones educativas, a través de los concursos, los encargados de mantener esta pseudotradición. Estos bailes se ejecutan únicamente en un escenario, y violines y guitarras fueron sustituidos, desde la oficialidad de la Secretaría de Cultura, por la marimba; en consecuencia, los grupos de proyección bailan una versión completamente distorsionada de este género musical.

Por otro lado, tanto la punta garífuna como la punta catracha, junto con otros ritmos regionales menos conocidos, son verdaderas expresiones culturales y del folclore del pueblo hondureño, mas no las únicas, y se encuentran tanto en diferentes fiestas y celebraciones de las comunidades en diferentes estratos sociales, en zonas rurales y urbanas, como en los funerales y otras ceremonias de la cultura garífuna.

Estos ritmos, de una forma u otra, forman parte de las tradiciones musicales de la hondureñidad y constituyen verdaderas representaciones vernáculas extraídas del corazón del pueblo. La punta catracha, que ha servido para amalgamar dos culturas en un solo nombre: punta, se baila en los cuatro puntos cardinales del país donde los mestizos están presentes, adaptándose con los diferentes instrumentos que tradicionalmente usa cada comunidad, y está adherida a nuestra identidad hasta el punto de decirse que todo buen hondureño sabe bailar punta (catracha).

Hernán Amador Orellana, nativo de San Pedro Sula, Honduras, realizó estudios superiores en la Escuela Nacional de Folklore Dora Pérez de Zárate, de Panamá. Posee una especialidad en promoción y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial. Fundador de proyectos como Operación Cuaderno y Folk H, que sirven de apoyo a la educación y al rescate de los valores y la identidad de los pueblos originarios, con mayor hincapié en las culturas lenka y chortí. Forma parte de diferentes organizaciones internacionales especializadas en las artes y las culturas orales tradicionales.

Bibliografía

Acevedo, B. (1969). *El Hondureñito: cancionero escolar con teoría musical para el 3.º, 4.º, 5.º y 6.º grado.* San Pedro Sula.

Amador, H. (2023). *Manual para la enseñanza del folklore en Honduras.* San Pedro Sula.

Centro de la Cultura Garinagu de Honduras (8 de octubre de 2024). CENCULGARH. Obtenido de https://garinagu.gob.hn/2024/10/08/danzas-bailes-y-cantos-culturales-garifunas.

Manzanares Aguilar, R. (1974). *El folklore en Honduras (Concepto).* Tegucigalpa, DC: Ministerio de Educación Pública.

Manzanares Aguilar, R. (2008). *Por las sendas del folklore* (2.ª ed.). Tegucigalpa.

Membreño, A. (1982). *Hondureñismos* (3.ª ed.). Tegucigalpa, MDC: Guaymuras.

Muñoz Tábora, J. (2003). *Instrumentos musicales autóctonos de Honduras* (2.ª ed.). Tegucigalpa, MDC: Guaymuras.

Waisman, L. J. (2018). *Una historia de la música colonial hispanoamericana.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Arístides Burgos Villarreal

Consideraciones en torno al baile y la danza folclórica de Panamá

Se reconoce en el folclore al baile y la danza hoy día como expresiones dancísticas, entre otras, y es muy común denominar solamente danza folclórica a ambas. En algunos países de América Latina estos conceptos mantienen significados diferentes, como es el caso de Panamá, donde la danza está definida como expresión que incluye diálogos y representaciones, en tanto el baile es mayormente libre, solo movimientos sin diálogos. El autor trata de establecer estos enfoques un poco semánticos como una base fundamental para el estudio, la descripción o análisis de cualquier baile en América Latina. Su estudio contiene rigor científico, a causa de su formación, y su valor didáctico es de imprescindible utilidad para especialistas y estudiosos del folclore, así como para lectores interesados en certificar sus conocimientos sobre el tema.



Fotos: Fragata Cultural Panamá, Ritmos y Raíces Panameñas, fuente externa

Uno de los temas más inquietantes dentro del folclore de cualquier país es, sin duda, sus bailes y sus danzas folclóricas o tradicionales, y Panamá no escapa a este contexto. Los bailes folclóricos forman parte esencial del patrimonio cultural de cualquier nación del mundo, hecho que nos motiva a ofrecer una serie de consideraciones sobre este tema, producto de experiencias en la investigación del folclore panameño durante muchos años.

En cada región del mundo, existe variedad en los bailes o expresiones dancísticas. En Panamá también es muy propia esta variedad, ya que existe en todo el territorio ístmico una importante diversidad cultural producto de su evolutiva historia como país de tránsito a través de los años, diversidad esta que se ve reflejada también en sus bailes y sus danzas tradicionales.

> Existe en todo el territorio ístmico una importante diversidad cultural producto de su historia como país de tránsito a través de los años

Al hablar sobre el patrimonio dancístico panameño, se precisa organizar una serie de aspectos que son de suma consideración en torno a su investigación y estudio, pues desde un enfoque científico, hecho que no queremos descartar, obliga a profundizar en una serie de temas que pueden confundirse debido a la poca información que se mantiene del mismo. Por esta razón, nuestro aporte con este compendio será reflejado inicialmente en base a metodologías y contenidos que logren un sentido viable, práctico, descriptivo, orientador y muy básico para nuestros lectores. En tanto, a la posteridad hemos de ofrecer enfoques basados en teorías y estudios más circunspectos sobre la danza y el baile folclórico en Panamá, tal y como cabe comparativamente dicha traza especializada a la mano de la folclorología y las ciencias conexas a esta, propiciando una verdadera perspectiva científica en nuestro trabajo investigativo e informativo, objetivo principal que nos ha motivado a presentarles estos argumentos.

Cuando se habla de bailes folclóricos o bailes tradicionales, hemos visto que se reducen al término «danza», ofreciéndole una igualdad o paridad, una doble significación, a este término. Al mencionar el término «danza» se incluye también al *baile* en la mayoría de los casos. Esta reflexión la podemos constatar cuando se trata de penetrar en un estudio sobre la «historia de la danza», la cual encierra claramente el baile y la danza en un solo significado para ambos. En América Latina es muy propio el uso del término «danza» para referirse a los bailes ya sean folclóricos o tradicionales, o a expresiones dancísticas en general, aunque existen casos aislados que tratan de ofrecer significados claros a sus expresiones tradicionales. Sobre esta nominación de baile y danza, en Panamá el asunto difiere de lo que se maneja en algunos países latinoamericanos hoy día. Con el correr de los años, a medida que se investigaron los bailes del folclore panameño, los cantos, los instrumentos, entre otras prácticas populares, recae sobre el profesor Manuel Fernando Zárate, especialista y recolector de muchas tradiciones panameñas, la responsabilidad de desplegar su criterio, el cual ha prevalecido en nuestro país, cuando al hablar de bailes tradicionales panameños se separa la connotación de danza tradicional *versus* baile propiamente dicho, dándoles significados distintos. Estos datos fueron presentados en su obra de investigación folclórica denominada *Tambor y socavón* (1959), donde este autor presenta un cuadro clasificatorio que ha sido el punto de partida e ideario para aquellos que se han dedicado a los quehaceres dancísticos en nuestro país, y los que han tratado de dar una significación a estas expresiones de la sabiduría popular panameña.

De aquí, nuestro punto de partida, donde haremos señalamientos en torno al baile folclórico

y a la danza folclórica de Panamá, separadamente, tal y como lo hemos asimilado desde los inicios a través de don Manuel Fernando Zárate, fundamento y esquema que plasmaremos en este sumario investigativo. También, incluiremos algunas consideraciones de actores vinculados a la danza tradicional latinoamericana y, sobre todo, al contexto actual de las proyecciones folclóricas, que han ocupado un importante lugar en la difusión de este patrimonio dancístico que, pese a la modernidad, ha sobrevivido a los tiempos y a los espacios y que se constituye día a día en un baluarte que requiere intervenciones con miras a evitar su extinción. Los avances tecnológicos y sociales de la humanidad ofrecen cambios radicales en la conducta del ser humano, desechando, sobre todo, modelos ultrapasados que, por preceptos de su uso, pueden reinventarse, dando paso a nuevas formas de socialización donde el baile y la danza reciben día a día variaciones de acuerdo a la interpretación que los tiempos requieran. Veamos las denominaciones concretas de baile y de danza, basadas en los significados conceptuales.

Concepto. Definición de baile

Si tratamos de buscar una definición de la palabra «baile», podemos encontrar significados diversos, hecho que nos permite presentar una particular variedad en los conceptos y una total interrelación de la palabra «baile» con la palabra «danza». Ejemplificamos con estas definiciones: «Baile: m. Acción de bailar. Danza, acción de bailar. Sucesión de movimientos ejecutados según un orden y ritmo determinados que recibe un nombre particular como vals, polca, etc.». Encontramos definiciones más abiertas o explícitas, como, por ejemplo, la siguiente: «Se denomina baile al acto de realizar una danza, en la cual una persona utiliza su cuerpo para realizar movimientos al compás o al ritmo de una música o melodía, con el fin de expresar un mensaje, por tradición o con el objetivo de entretenerse». Más adelante, nos refiere lo siguiente esta fuente: «el baile es utilizado como parte de una tradición inherente a una tradición».



La pollera colorada, danza típica panameña

Concepto. Definición de danza

De la misma fuente anterior deseamos comparar lo que señala el diccionario sobre el término «Danza: s.f. Movimiento rítmico del cuerpo, generalmente acompañado de música. Acción y efecto de danzar (bailar)».

Explorando entonces definiciones un poco más amplias del término, podemos encontrar nociones tales como: «Término que se refiere a la sucesión de movimientos del cuerpo ejecutada según un ritmo; generalmente va acompañada de música rítmica o melódica, o de textos y vocalizaciones entonadas». Otra de estas definiciones se refiere ya a esa dualidad entre los términos «baile» y «danza», como por ejemplo: «La danza o el baile es la ejecución de movimientos que se realizan con el



Vestuarios folclóricos panameños

cuerpo, principalmente con los brazos y las piernas y que van acorde a la música que se desee bailar». También pudimos encontrar esta definición que señala: «La danza o el baile es una forma de arte en donde se utiliza el movimiento del cuerpo, usualmente con música, como una forma de expresión, de interacción social, con fines de entretenimiento, artísticos o religiosos. La danza también es una forma de comunicación, ya que se usa el lenguaje no verbal entre los seres humanos, donde el bailarín o bailarina expresa sentimientos y emociones a través de sus movimientos y gestos. Se realiza mayormente con música, ya sea una canción, pieza musical o sonidos». Estas últimas concepciones nos señalan claramente que la danza y el baile pueden simbolizar lo mismo, aunque de principio no podemos negar ni afirmar que mantienen el mismo significado, por lo que este asunto exige un exhaustivo análisis conceptual, ya que existen puntos de vista y enfoques diversos.

Baile folclórico y danza folclórica

Estos análisis conceptuales, que van desde las definiciones más simples de baile y danza como formas de expresión humana o arte, ampliando los criterios para determinar diferencias o similitudes en el ámbito del folclore de estas expresiones, nos llevan a considerar términos como el de *baile folclórico* versus *danza folclórica*, adoptando enfoques que señalan diferencias claras, tales como el razonamiento de que la *danza folclórica* es una expresión cultural y tiene sus raíces justamente en la sabiduría ancestral de un pueblo, en una circunspección que puede ser ritual, pues también ha de considerarse que una danza folclórica puede simbolizar costumbres cotidianas vinculadas a la siembra o a la cosecha, expresiones que señalan la historia de un pueblo, sus creencias o tradiciones culturales. El *baile folclórico* es estimado como una expresión un tanto de carácter más social en la cual el ser humano determina momentos de diversión o entretenimiento, que no tiene una temática determinada, mientras que la *danza folclórica* encierra la comunicación de temas e historias representativas de un grupo humano específico.

La *danza folclórica* puede conceptualizarse como una forma especial que tiene cada pueblo y su gente para expresar sentimientos, idearios, rituales ancestrales, según su forma de ser y de sentir, a través de memorias dancísticas. El *baile folclórico* es una manifestación de la cultura social que contiene elementos abstractos y significativos para un grupo humano en sus ejecuciones.

Conceptualización del baile y la danza folclórica

Ya hemos precisado que en todo el entorno dancístico latinoamericano existen tendencias muy claras y directas a incorporar el mismo significado al baile y a la danza, sobre todo en lo que a folclore se refiere. Esta connotación viene

siendo una corriente que mantiene parte de su base en las proyecciones del folclore y que funciona hoy día para aquellos que hacen, sobre todo, trabajos de difusión de los esquemas e idearios dancísticos de sus países, no solo a nivel regional, sino también a nivel mundial. Pero queremos detenernos a explorar aportes muy significativos en el campo del estudio e investigación de estas expresiones y que conllevan una serie de observaciones que podemos repasar en nuestro examen sobre este inquietante tema: el baile y la danza folclórica. ¿Es lo mismo o existen diferencias entre ellos? Corresponde ahora considerar los enfoques de la doctora Isabel Aretz, especialista en Ciencias del Folclore, quien se destacó por sus estudios para América Latina desde el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), cuando nos ofrece su *Guía clasificatoria para el estudio de las culturas orales tradicionales*, sobre todo en lo que se conoce dentro de los estudios de folclorología como el Esquema Tripartito, publicado en la década de los años setenta *(Cultura material, cultura social y cultura espiritual-mental).* La doctora Aretz, dentro de lo que clasificó como *cultura social*, señala a la música y a la danza en función social, y menciona aspectos tales como la conducta verbal y social de los participantes y de los espectadores, las relaciones con el ciclo vital, lo ritual, lo devocional y lo que respecta al esparcimiento. Cabe señalar que, en esta evocación, Isabel Aretz hace referencia solo a la palabra «danza», tal y como ejemplificamos (danza en función social), sin incluir la nominación de «baile». Es por ello que nos preguntamos: ¿Será que era ya explícito en ese momento que *baile* y *danza* podían agruparse en una sola palabra que sería *danza*? El panorama de la inclusión de estos aspectos del baile y la danza en una sola nominación empieza a definirse, aunque hay aspectos posteriores que contradicen esta moción.

En esta misma *Guía clasificatoria*, Aretz enfatiza sobre el *baile* y la *danza* ya en otro rubro de su ordenamiento, y los ubica dentro de la cultura espiritual-mental, donde vemos que detalla y segrega claramente todo lo concerniente a estas expresiones de la cultura del ser humano, pero nos sorprende la nominación que utiliza esta especialista, en esta sección de su sistematización, cuando se refiere a coreografía: baile y danza.



Isabel Aretz

La introducción de la palabra «coreografía» mantiene otro significado expreso a los movimientos. No precisamente se trata de la determinación o diferenciación de tipos de expresiones dancísticas, por lo cual lo que Isabel Aretz viene a definir a través del estudio de esas diferencias es que el baile mantiene un significado y la danza sostiene otro. Vemos entonces que abre ese compás de diferencia entre el baile y la danza, y hacemos referencia textual de su señalamiento en la obra *Teorías del folklore en América Latina*, donde se congrega el pensamiento latinoamericano de la época sobre estos temas. En torno a la diferenciación entre baile y danza, Aretz expresa: «Existe un consenso entre los profesionales de la danza de reservar el nombre de baile a las formas libres y de danza a las formas coreográficas establecidas,

organizadas, que son dirigidas por uno de sus integrantes de los conjuntos, en el caso del folk». Si queremos ser examinadores de este señalamiento de Aretz, la autora nos habla primero de profesionales de la danza, de lo cual desciframos que ya allí ha aglutinado cualquier significado independiente de baile y danza, pues no hace referencia a dichos profesionales. Este epítome también fue utilizado por la autora referida en su descripción dentro de la cultura social. Esta observación es muy simple y crítica, pero nos lleva al establecimiento de una premisa donde prevalece el aunar las nominaciones de baile y de danza, pero también nos señala el nacimiento de una terminología que acuña en esta *Guía clasificatoria* y que descifra simplemente como *coreografía*.

Es necesario partir, pues, de esta nominación de Aretz, donde se agrupa el baile y la danza como un importante hallazgo para el ámbito latinoamericano, particularmente dentro del contexto de los estudiosos de la materia. Por tanto, este esquema clasificatorio incluye, en coreografía de baile y danza, los siguientes aspectos: conceptualización, diferenciación entre baile y danza, el baile como parte del mito, el baile puro, elementos básicos como el sitio (salón, plaza, atrio, calle), personajes que integran el baile, espectadores, gestos, palmoteos, gritos, coro, música y texto, argumento, clasificación, baile individual, solista, bailarines sucesivos, baile colectivo, hombres, mujeres, niños, mixto. Sueltos, tomados de la mano, enlazados por hombros y cintura, baile de parejas independientes, sueltas, enlazadas, abrazadas, bailes con figuras, danza de bailadores o de parejas interdependientes, sueltas, tomadas de la mano, corales, en conjunto, sucesivas, danzas de tres, danzas mixtas, conjuntos y solistas, modos de los bailes, bailes en desarmonía con el cuerpo, convulsivos, bailes en armonía con el cuerpo, bailes de expansión o abiertos, bailes cerrados, bailes de asiento, bailes de giro, bailes de torsión, pasos, movimientos y gestos, posición inicial y desplazamientos, ubicación del paso del cuerpo en relación con los movimientos, posición inicial de los brazos, movimiento de los brazos en el espacio, posición de las manos y los dedos, movimientos de la cabeza, movimientos del cuerpo, pelvis…, elementos accesorios integrados a los bailes y a las danzas (zancos, pañuelos, arcos y otros), desplazamientos, principio y fin, entre otros muchos elementos, entre los que no debemos dejar de mencionar los estudios geográficos-sincrónicos, históricos, culturales, etnomusicales y semióticos.

Definitivamente, en lo que respecta al estudio de las expresiones dancísticas, Isabel Aretz nos ofrece este amplio esquema básico, muy significativo, y que representó un gran hito en términos descriptivos a nivel científico no solo para la folclorología latinoamericana. Su sistema de codificación contiene influencias muy específicas de autores variados que van desde Curt Sachs *(Historia universal de la danza)*, Carlos Vega, eminente folclorólogo argentino, el panameño Manuel Fernando Zárate, los escritos de la boliviana Julia Elena Fortún y de la chilena Margot Loyola. Uno de los países que ha contribuido de manera importante al estudio desde el enfoque antropológico de sus bailes y danzas en América Latina es México y, especialmente, Néstor García Canclini.

Este planteamiento de los aspectos conceptuales entre baile y danza constituye la base fundamental para su estudio y comprensión, esclareciendo de este modo la tendencia prevaleciente en algunas regiones de llamar *danza* a todo lo referido a *baile*, mientras en otras partes se manifiestan diferencias entre ambos conceptos y prácticas.

Arístides Burgos Villarreal es licenciado en Folclore, con posgrados en Patrimonio Cultural Inmaterial y Docencia Superior. Posee una maestría en Alta Gerencia y Dirección Educativa. Es director de la Escuela Nacional de Folklore de Panamá.

Referencias

Aretz, Isabel y otros: *Teorías del folklore en América Latina*. Biblioteca INIDEF, CONAC, Venezuela, 1975.

Aretz, Isabel: *Manual de folklore*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1972.

Lara Figueroa, Celso: *Cultura, artes populares e historia en Guatemala*. Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Colección Tierra Adentro, 12, Guatemala, 1991.

Pratt Ferrer, Juan: *Bajo el árbol del paraíso*. Proyectos y Producciones Editoriales, 2008.

Carlos María Romero Sosa

Literatura en el tango y folclore argentinos

La historia del tango está unida a la de la literatura argentina. Escritores notables, algunos notabilísimos, de esa tierra admirada, ensamblada con tantos infortunios en su violenta historia, escribieron letras para tango, algo poco conocido por los lares del trópico, de la antillanía, de la latinoamericanidad musical. Ahora lo sabemos. De Borges, que odiaba al tango y prefería la milonga de los compadritos, a la música de Atahualpa Yupanqui y Alberto Cortez, de la poesía tanguera de María Elena Walsh a Palito Ortega, de José Gobello a Santos Discépolo se eleva una música argentina que rodó por el mundo a pierna suelta y versos al aire, y que parece que comienza, como en otras partes del mundo americano, a ceder sus cauces a compositores, músicos, intérpretes y textos que van modificando el gusto musical y su historia.



Fotos: SergioRakiecki - Foto Estudio Luisita - Patología Cultural - Wikimedia.org

El médico y antropólogo alemán Roberto Lehman-Nitsche (1872-1938), llegado a Argentina en 1897 para hacerse cargo de la sección de antropología del Museo de la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, realizó trabajos de campo en procura de recopilar poemas y tradiciones populares enfocándose en los entonces llamados grupos subalternos de la población, como los indígenas y los delincuentes, en una denigratoria identificación de los pueblos originarios con la marginalidad criminal de la época, fruto de prejuicios lombrosianos y fisonomistas insuflados de darwinismo social.

Lehman-Nitsche en sus expediciones por el interior profundo de la Argentina, donde al parecer fue testigo silenciosamente cómplice de la matanza en 1924 de centenares de miembros de las etnias qom y moqoit en Napalpí, en el entonces territorio cacional del Chaco,[1] reunió textos de contenido picaresco, de alto tenor sexual y hasta escatológico, presentados en su libro titulado en versión castellana *Textos eróticos del Río de la Plata*, publicado en Leipzig en 1923 bajo el pseudónimo de Víctor Borde.

Alfredo Le Pera en el «paratango» «El día que me quieras» reescribió el clásico poema de Amado Nervo del mismo título

Fue más o menos por entonces que, contrarrestando procacidades con delicadezas o al menos intentándolo, comenzaba el tango-canción. Un género detestado por Borges, pero también un despuntar estético que supo endulzar la canción ciudadana muchas veces con hondo lirismo y con toques modernistas, como Alfredo Le Pera en el «paratango» «El día que me quieras» reescribió el clásico poema de Amado Nervo del mismo título y Enrique Cadícamo intertextualizó los iniciales alejandrinos de la «Sonatina» de Rubén Darío en «La novia ausente».

Ciertamente los frutos fueron variados, porque en otras ocasiones el tango-canción solo almibaró el ritmo del dos por cuatro hasta lo cursi del pre-rubendariano y decimonónico romanticismo, mal adueñándose del auténtico sentimentalismo de los mejicanos Manuel Flores y Manuel Acuña del «Nocturno a Rosario», en páginas olvidables como para seguir sumando números al muestrario del libro de Enrique Espina Rawson: *Los cien peores tangos*.[2]

*****

El tango-canción nació a juicio de estudiosos como José Gobello con la letra de «Mi noche triste» de Pascual Contursi,[3] que intercaló lunfardismos acentuando una emoción poética auténtica, en nada declamatoria ni con forzadas contorsiones expresivas en el empleo de la jerga porteña. En 1917 lo cantó Carlos Gardel a dúo con el uruguayo José Razzano, y el Zorzal Criollo lo grabó en 1930 acompañado por los guitarristas Barbieri, Aguilar y Riverol.

En contra de la opinión de Borges, que en cambio estimaba y mucho la milonga rioplatense y sus compadritos versos octosilábicos en los que suele asomar un brillo de puñales de cuchilleros —un género en que incursionó él mismo más tarde al escribir entre otras memorables milongas la de «Jacinto Chiclana»—, aquel puntapié inicial de Contursi permitió y debe de haber impulsado a varios buenos poetas a interesarse por elevar el nivel de las letras tangueras, quitándoles el lastre inicial reo, delincuencial, prostibulario y misógino que solía caracterizarlas.

Lo lograron con la realización de auténticas piezas literarias, por ejemplo, Alfredo Le Pera, letrista predilecto de Gardel, o Enrique Cadícamo, para el lunfardólogo José Gobello, «sin duda el más completo y el más laborioso de los letristas de tango».[4] Y antes y después Francisco García Jiménez, Carlos Muñoz de la Púa, Dante A. Linyera, Armando José Tagini, Francisco Alfredo Marino, Homero Expósito. Hasta llegar a los

mayores poetas del tango como Cátulo Castillo, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi y Julián Centeya —su verdadero nombre era Amleto Enrico Vergiati— con su lunfardo a cada paso enarbolado espontáneamente en su verbo «con vuelto de estrella».

Y va lo anterior sin dejar de lado a un Héctor Pedro Blomberg, alto creador y viajero impenitente según da cuenta su poemario *A la deriva*, además de autor, entre otros éxitos, de un famoso tango, «La que murió en París» (1930), y del difundido vals criollo «La pulpera de Santa Lucía».

Por su parte, el uruguayo Fernán Silva Valdés resultó autor de la delicada letra de «Clavel del aire», el riojano Gabino Coria Peñaloza lo fue de «Caminito», ambos tangos con música de Juan de Dios Filiberto, y hasta un miembro fundador de la Academia Argentina de Letras, docente universitario de la Facultad de Filosofía y Letras y exinterventor de la Universidad Nacional de Buenos Aires, el doctor Carlos Obligado —poeta, crítico, ensayista, esmerado traductor en verso de los poetas románticos franceses así como del inglés Shelley y de «El cuervo» de Edgar Allan Poe—, escribió el tango «Macachín», cuyo primer verso dice: «Macachín, flor de los campos, ¿quién te trajo al arrabal?».

Dos exitosos directores de cine de diferentes generaciones, Luis César Amadori y Fernando *Pino* Solanas, incursionaron en las letras de tango y dejaron piezas maestras como «Madreselva» el primero, con música de Francisco Canaro, y «Vuelvo al sur» el segundo, musicalizado nada menos que por Astor Piazzolla.

Debemos aquí citar a dos mujeres: a Eladia Blázquez, apodada «Discépolo con polleras» por el vuelo y la profundidad de tono filosófico que volcó en composiciones como «El corazón al sur» o «Siempre se vuelve a Buenos Aires», y a la gran María Elena Walsh, elogiada en su primer libro por Juan Ramón Jiménez y autora del reminiscente tango «El 45».

Todo lo expresado —por cierto, con muchas omisiones— no epiloga en ninguna carencia actual. Por fortuna, las buenas letras han seguido renaciendo de las cenizas de otros ritmos con cantautores populares recientemente fallecidos como Cacho Castaña de «Café la humedad» y «Garganta con arena», y con Chico Novarro de «El último round». Y tampoco debe olvidarse que poetas de diferentes vertientes escribieron páginas de tango memorables, así Luis A. Navalesi, un antiguo integrante del grupo literario y político de izquierda El Pan Duro, es autor de «Rayuela», que grabó Lidia Borda, y otras tantas creaciones del género se debieron a su compañero y amigo común con nosotros Héctor Negro, llamado «El poeta del fútbol».

> El tango-canción nació a juicio de estudiosos como José Gobello con la letra de «Mi noche triste» de Pascual Contursi

Renglón aparte merece la figura de Horacio Ferrer, uruguayo aporteñado, poeta, historiador del tango y alma fundadora de la Academia Nacional del Tango de la República Argentina, creada el 28 de junio de 1990 por decreto del Poder Ejecutivo Nacional número 1235. Varios de los poemas de Ferrer musicalizados por Astor Piazzolla revolucionaron el género y en su hora fueron objeto de controversias, insultos y agresiones. El más memorable de esos combates lo desató «Balada para un loco», composición estrenada en noviembre de 1969 en la voz de Amelita Baltar y recibida por muchos presentes con monedazos a la artista.[5]

Empero, algo antes, en 1966, ya en tiempos de la irrupción de la llamada «nueva ola» en la Argentina, más que un cancionero una actitud de rebeldía que, en perspectiva, podría juzgarse no del todo bien encauzada por haber sido algo extranjerizante y tributaria de Elvis Presley, los Beatles y los Rolling Stones, el estudioso del tan-



go, letrista, traductor y miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo Ben Molar, seudónimo de Moisés Smolarchik Brenner, sumó artistas plásticos locales de prestigio internacional a escritores de la talla de Leopoldo Marechal, Ernesto Sábato, Manuel Mujica Laínez, Jorge Luis Borges, César Fernández Moreno, Conrado Nalé Roxlo, Ulises Petit de Murat, Florencio Escardó, Alberto Girri y César Tiempo, y músicos como Astor Piazzola, Enrique Pedro Delfino, Aníbal Troilo, Mariano Mores y Pedro de Angelis, en el disco *14 con el tango*.

Aunque no lo escuchamos de voz de Ben Molar, a quien tuvimos el placer de tratar, sin duda tuvo él, al gestar ese memorable disco de larga duración, la intención de revitalizar el tango, sobre todo entre la juventud que bailaba ritmos norteamericanos como el *twist* y el *rock and roll*. Y aunque en el país las clases medias, atentas siempre a las novedades y cuyos comportamientos había estudiado el sociólogo Gino Germani, iban restringiendo sus consumos empobrecidas por la política económica liberal y devaluadora del dólar de la dictadura de Onganía en un país encerrado en las fronteras ideológicas impuesta desde el Norte, de algún modo las piruetas televisivas de los twisteros despertaban entre los adolescentes la ilusión de ser en algo partícipes locales del sueño americano, eso sí mirado con «la ñata contra el vidrio» como en el discepoliano tango «Cafetín de Buenos Aires». Cosa muy distinta ocurrió a finales de los setenta y en los ochenta cuando el despuntar del *rock* nacional, que abrevó en la realidad argentina y no se aisló de la tragedia de las desapariciones forzosas durante la dictadura de Videla, sus secuaces y continuadores. No en vano la censura y la persecución se ensañó con varios de los cultores del *rock* nacional.

De volver con nuestro relato a los sesenta, la anglofilia y yanquifilia de la «nueva ola» era notoria, aunque cantaran sus ídolos en castellano y aunque el tucumano Ramón *Palito* Ortega —quien, ya maduro, entre 1991 y 1995 sería gobernador de su provincia— popularizó aún veinteañero «Changuito cañero» y el santiagueño Leo Dan difundió entre sus seguidores «Santiago querido».

De hecho, el Liverpool de los Beatles y el Missisippi de Presley habían suplantado las nostalgias parisinas de los letristas de tangos de las primeras décadas del siglo XX, como el Escarpito de «Canaro en París», el Blomberg de «La que murió en París», el Cadícamo de «Anclao en París», los hermanos Expósito —Virgilio y Homero— de «Siempre en París», piezas pensadas a la medida de la ciudad de ensueños,

conquistas de francesitas como Griseta,[6] Viviane, Marión, Margot o Madame Ivonne, y sepulcro abierto del músico Eduardo Arolas, «el tigre del bandoneón», fallecido de tuberculosis a los 32 años en la Ciudad Luz y compositor, entre otros muchos tangos, del instrumental «El Marne», en alusión a la victoria aliada de 1914 durante la Primera Guerra Mundial, útil para detener por un tiempo la ofensiva alemana en Francia.

Poesía y altos poetas para el folclore

Así como Lehman-Nitsche recopiló elementos populares sicalípticos, el folclorólogo, filólogo y escritor catamarqueño Juan Alfonso Carrizo (1895-1957) apuntó al rescate de la sabiduría y el ingenio de sectores humildes de distintas regiones del país, traducidos en general en coplas y romances que recogió en sus monumentales cancioneros de Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán y La Rioja; todo en una labor que, sumada a estudios académicos como el libro *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina,* mereció el elogio de don Ramón Menéndez Pidal.

Sin embargo, desde tiempo antes se venía reivindicando lo telúrico contra lo extraño a nuestras tradiciones. La actitud no llama la atención en un Rafael Obligado, el «poeta nacional» autor del Santos Vega, perdedor de la payada con Juan sin Ropa, el diablo o el progreso capaz de arrasar con las raíces hispanocriollas: «Como en mágico espejismo, / al compás de ese concierto, / Mil ciudades del desierto / levantaba de sí mismo. / Y a la par que en el abismo / una edad se desmorona, / al conjuro, en la ancha zona, / derramábase la Europa, / que sin duda Juan sin Ropa / era la ciencia en persona».

Pero da más para pensar por contradictoria que resulta a primera vista esa toma de conciencia nacional en un Leopoldo Lugones, admirador y biógrafo de Sarmiento y del presidente Julio Argentino Roca, ambos entusiastas del progreso que en general se identificaba con lo foráneo, lo antiespañol y estaba imbuido del positivismo de Comte. No obstante, el modernista Lugones, íntimo amigo y colaborador de Darío, advirtió a los oyentes de sus conferencias pronunciadas en 1913 y volcadas en el libro *El payador* en 1916, la significación épica del poema Martín Fierro de José Hernández: «Producir un poema épico es, para todo pueblo, certificado eminente de aptitud vital; porque dicha creación expresa la vida heroica de su raza». En consecuencia, debía considerarse la dura existencia del montaraz gaucho de las pampas una epopeya de cuño homérico a exaltar. Claro está que la actitud lugoniana se inscribía en la reacción contra las corrientes inmigratorias, al cabo incultas y provenientes de zonas marginales de Europa; la inmigración promovida precisamente por las políticas poblacionales del genial Sarmiento y sus sucesores, apenas «zorros» como Roca en la presidencia de la República. Desencantado con la gringada que bajaba de los barcos, era la del aristocratizante Lugones la voz del patriciado romano que se decía hijo de los dioses frente a los bárbaros de allende las fronteras.

> El Liverpool de los Beatles y el Missisippi de Presley suplantaron las nostalgias parisinas de los letristas de tangos de las primeras décadas del siglo XX

Como fuere, con marchas y contramarchas, aprecios y desprecios, la portuaria y europea ciudad de Buenos Aires, con sus aires de ser la París de Sudamérica, comenzó a tener noticias primero y a ir asimilando después ritmos del interior de la patria: la cueca cuyana, la zamba norteña, la vidalita y la cifra sureñas, la polca y el chamamé litoraleños.

El notable escritor y maestro de críticos Ricardo Rojas, candidato en su hora al Premio Nobel de Literatura, inspiró a Atahualpa Yupanqui,



Atahualpa Yupanqui

seudónimo que universalizó al bonaerense Héctor Roberto Chavero (1908-1992), para componer su pieza para guitarra «Lloran las ramas del viento», una vidala litúrgica.

También y en cierto modo actuando como un adelantado de la música y la poesía nativas,[7] Atahualpa Yupanqui, quien en su juventud tuvo oportunidad de tratar a Deodoro Roca, artífice de la reforma universitaria de 1918, de tanta influencia en la América hispana y que luego al residir en París hizo amistad con Paul Eluard, Edith Piaf, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y con su compatriota Julio Cortázar, es hoy el mayor símbolo de la canción folclórica argentina con proyección universal.

En sus viajes por el interior del país compuso la letra y la música de la zamba «Luna tucumana», registrada el 23 de enero de 1949. Aparte de haberse popularizado ese tema y muchos otros suyos desde entonces, fue necesario que Edith Piaf le diera el espaldarazo en París para que se lo reconociera y admirara sin reticencias ni prejuicios en su suelo natal, donde en su momento sufrió persecuciones, cárcel y censura debido a su antigua militancia en el Partido Comunista con el que puso distancia luego. De esa época rebelde suya es por ejemplo la tonada «El arriero», excelente muestra de poesía social: «Las penas y las vaquitas / se van por la misma senda. / Las penas son de nosotros, / las vaquitas son ajenas». Y descreído de fronteras artificiales impuestas en la balcanización de los antiguos virreinatos, extendió la mirada solidaria a las poblaciones sumergidas de los estados limítrofes, como los explotados trabajadores del salitre chilenos: «La pampa mata de abajo / el sol castiga de arriba, / y entre sol, pampa y salitre / se gana el pobre la vida».

Aparte de su extenso y autobiográfico poema en sextinas de reminiscencias hernandianas «El payador perseguido», hay versos de Atahualpa Yupanqui que, partiendo de simples referencias al inevitable entorno del campesino como son

el caballo, el poncho criollo o el lazo, se elevan a verdaderas alturas metafísicas. Y llegan allí sin rebuscar ni intelectualizar los interrogantes existenciales. Solo con el empleo no antojadizo y duplicado en cada estrofa del requerimiento por esos elementos: el caballo, el lazo y el poncho, tan connaturales al hombre de campo, descarnado ya como se muestra en la canción frente al sinsentido de sus propios pedidos cuando asoma en su espíritu la angustia ante el final de la existencia, hecho sugerido en la proximidad y la intencionalidad de un largo sueño (o, como diría Borges, «ese pregusto de la muerte»): «Yo quiero un caballo negro, / y unas espuelas de plata. / Yo quiero un caballo negro, / y unas espuelas de plata, / para alcanzar a la vida, / que se me escapa, / que se me escapa. / Yo quiero un lazo trenzado, / mezcla de toro y guanaco. / Yo quiero un lazo trenzado, / mezcla de toro y guanaco, / para enlazar esos sueños, / que se fugaron, / que se fugaron. / Yo quiero un poncho que tenga, / el color de los caminos, / para envolverme en la noche, / de mi destino, / de mi destino. / Caballo, espuelas y lazo, / pienso que no han de servirme. / Ya ni el poncho me hace falta. / Voy a dormir, / voy a dormir, / voy a dormir».

Si bien es de reiterarlo fue un anticipado en la materia, Atahualpa Yupanqui, alguien dado a reivindicar tanto la herencia del gaucho como del indígena: «Me galopan en la sangre dos abuelos, sí, señor. / Uno lleno de silencios y el otro, medio cantor», también en 1950 un poeta, hijo, hermano de poetas y de vieja estirpe cuyas ramas se perdían en los claroscuros de la Conquista, el salteño Jaime Dávalos (1921-1981), escribió la «Zamba de la Candelaria», su primera incursión en la poesía de proyección folclórica. A partir de esa fecha se sucedieron sus letras que musicalizaron, entre otros, Eduardo Falú, Gustavo *Cuchi* Leguizamón y Ariel Ramírez, y que entonó la juventud, incluso la «nuevaolera» en los finales de los años cincuenta y principios de los sesenta del siglo XX, cuando se dio el «boom del folclore» y aparecieron festivales de carácter nacional, como el de Cosquín en la provincia de Córdoba en 1961, se multiplicaron los conjuntos con cuatro intérpretes: tres guitarristas y un ejecutante del bombo legüero, que seguían la senda de Los Chalchaleros, grupo reunido en 1948, y de Los Fronterizos, que se lanzaron en 1953.



Jaime Dávalos

Más nerudiano que Atahualpa y con profusión de imágenes y metáforas, los poemas de Jaime Dávalos, reunidos en varios libros, entre ellos: *Toro viene el río, El nombrador* y *Coplas y canciones,* han hecho su narración en nuestra historia literaria, saliéndose del puro acontecer folclórico. «Tonada del viejo amor», «El jangadero», «Las golondrinas», «Vidala del nombrador», «Río de tigres» o la zamba de contenido social «Vamos mi amor a la zafra», de su pluma, hablan a las claras del notable talento poético con resonancias cósmicas de Jaime Dávalos: «Toda el alma mía te quiero entregar / en una mirada profunda y astral. / Quemarme en la hoguera de tu corazón.

/ Y de sangre en sangre, / fecundar la muerte. / Fecundar la muerte con nuestra canción».

Otras figuras destacadas de nuestras letras participaron también de aquel *boom*, así, los salteños Manuel J. Castilla, Arturo Dávalos, José Ríos, César Perdiguero, Julio Díaz Villalba, Antonio Nella Castro, Eduardo Ceballos, el jujeño Domingo Zerpa de quien musicalizó el maestro Carlos Guastavino algunos de sus poemas inspirados en sus montañas de la puna, el sanjuanino Buenaventura Luna —su verdadero nombre era Eusebio de Jesús Dojorti—, el mendocino Armando Tejada Gómez, el riojano Félix Luna, coautor con Ariel Ramírez de la «Misa Criolla», el afincado catamarqueño Rodolfo Lauro María Jiménez —Polo Jiménez[8]—, los bonaerenses María Elena Walsh, Hamlet Lima Quintana y José Larralde, el cordobés José Ignacio Rodríguez —el *Chango* Rodríguez—, el porteño Ignacio B. Anzoátegui, el puntano León Benarós, el pampeano Alberto Cortez, el santafesino Félix Alberto *Cholo* Aguirre, el misionero Ramón Ayala y tantos más.

No faltaron escritoras a la cita con el folclore, un poco en la senda abierta por la chilena Violeta Parra. Además de las antes mencionadas Walsh y Blázquez, están Teresa Parodi, Olga Fernández Latour de Botas, Lía Gómez Langenheim con su poética de cerril ternura que llevaron al pentagrama músicos de la jerarquía de Kurt Pahlen, Celia Torrá, Antonio Micelli, Jorge Oscar Pickenhayn y César I. Canaveri, con quien Lía Gómez Langenheim compuso la «Misa folclórica argentina» estrenada en la iglesia catedral de Mercedes el 25 de diciembre de 1989 y grabada por el conjunto musical Los de Achala. O la cantante, artista plástica y autora Julia Elena Dávalos.

En los sesenta se hicieron famosas las duplas de poetas y músicos: Dávalos-Falú, Castilla-Leguizamón, Tejada Gómez-Leguizamón, dando superior jerarquía a la canción nativa sin caer en el color local y brindando piezas inolvidables.

Un reciente trabajo del historiador Gregorio Caro Figueroa[9] da cuenta de que, según el fallecido estudioso autor del *Relevamiento etnomusicológico de Salta,* Rubén Pérez Bugallo, el folclore —por de pronto salteño— habría muerto y de él quedan solo cenizas. Ignoramos si tan tajante afirmación pueda tomarse sin beneficio de inventario. No obstante, la introducción de ritmos tropicales como la cumbia, ajenos a los autóctonos y andinos, y una notoria despreocupación por el rigor estético de las letras, a veces ripiosas, chabacanas y bandoleriles, parece dar razón a Pérez Bugallo en que la edad de oro del folclore ha pasado definitivamente. Será de lamentarlo mientras aguardamos esperanzados su resurrección para bien de la tradición y la cultura.

Carlos María Romero Sosa, poeta, ensayista, narrador y crítico literario argentino. Abogado por la Universidad de Buenos Aires, estudió filología española en la Universidad Complutense de Madrid. Catedrático de Filosofía del Derecho. Reside en Buenos Aires.

Notas

1 Lena Dávila: «Robert Lehman-Nitsche. Pruebas contundentes sobre su presencia en Napalpí en tiempos de la masacre». https//doi.org/ 10.400/nuevomundo.68052

2 Enrique Espina Rawson: *Los cien peores tangos*, Buenos Aires, 2009. Prosa Editores.

3 Nació en la bonaerense ciudad de Chivilcoy en 1888, ciudad donde muchos años después fue profesor Julio Cortázar. Contursi murió en 1932.

4 José Gobello y Marcelo H. Oliveri: *Summa lunfarda*. Corregidor, Buenos Aires, 2005.

5 www.Infobae.com. Cultura, 29 de noviembre de 2019: «A 50 años del increíble estreno de "Balada para un loco"».

6 Así se titula el tango estrenado en 1924 con letra de José González Castillo y música de Enrique Delfino.

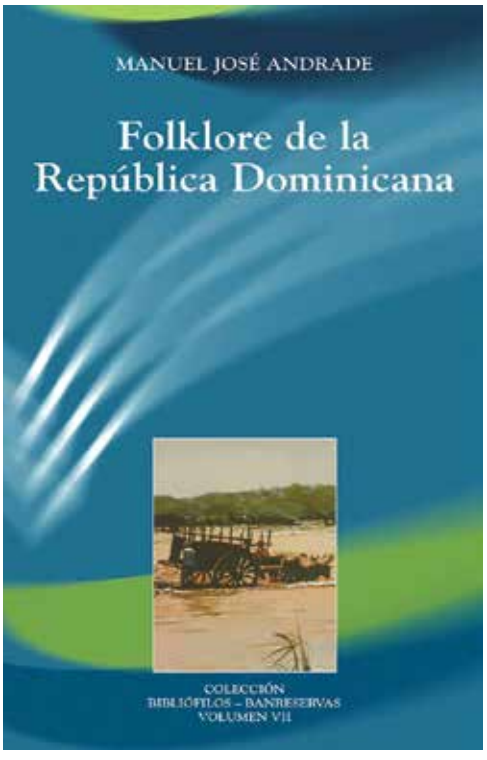
7 Otro adelantado en tanto recopilador de canciones populares fue el santiagueño Andrés Chazarreta (1876-1960).

8 «Polo» Jiménez fue autor de la zamba «Paisaje de Catamarca», declarada por ley provincial Núm. 5758 himno de los catamarqueños. Confr. Pía Cabral, «Paisaje de Catamarca es el nuevo himno cultural de la provincia», en *Página 12*, 15 de julio de 2022.

9 Gregorio A. Caro Figueroa: «El folklore de Salta ha muerto, solo quedan cenizas, según Pérez Bugallo». En *La Gauchita*, año XXXI. Núms. 253, 254 y 255, tomo XXIX, Salta, septiembre de 2024, páginas 29-31.

EL PLACER DE LA LECTURA

«Un libro es un arma cargada en la casa de al lado»
Ray Bradbury

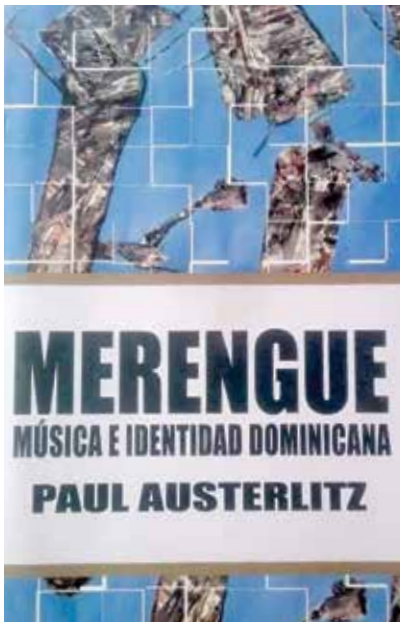


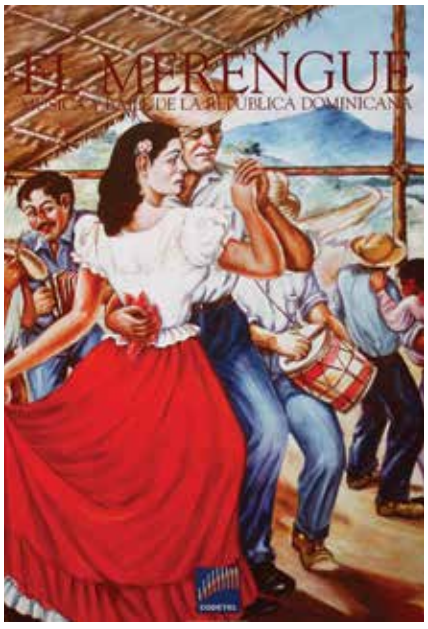
Folklore de la República Dominicana
Manuel José Andrade

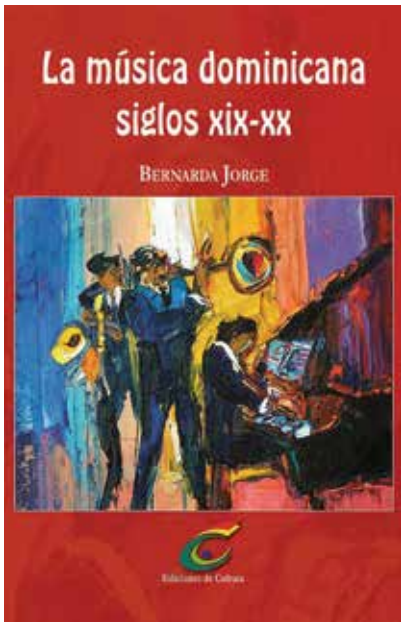
Este es uno de los textos fundamentales de la literatura folclórica de la República Dominicana. Lo escribió un español santanderino que anduvo por las sendas de la ruralía dominicana en los años veinte y en cuya hoja de vida se inscribe su estudio y aprendizaje de las lenguas mayas y su conocimiento de alrededor de cuarenta idiomas y dialectos. Si algo muestra con precisión, con una riqueza de datos, este libro, es la estructura diversa del folclore dominicano a través de su oralidad (cuentos, adivinanzas, proverbios y decires) y, además, nuestro lenguaje, costumbres y creencias. ¿Por dónde anda la música en este gran libro? Por su base, por lo que la sustenta, por lo que la crea. Este es el terreno por donde se hace la siembra musical autóctona, sin que ese haya sido el propósito del autor. Por eso aparecerán la media tuna, la vela de muerto, la vela de canto, la vela de ofrecimiento. La música prendida a la existencia y a su invariable secuela: la muerte. Para conocer los andares de la música folclórica dominicana hay que iniciarse con este libro y con la formidable investigación realizada por su autor. Ha cumplido ya 75 años de su primera edición. Esta que presentamos contiene un prólogo orientador de Rafael Julián. *(Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 2009; 711 páginas).*

Merengue, música e identidad dominicana
Paul Austerlitz

«Sincrético, multivalente y fluido el merengue ha perdurado como un símbolo de identidad dominicana por su éxito en articular las fuerzas







contradictorias en juego en la vida dominicana». El autor, al producir esta sentencia vivaz, ha traducido la auténtica validez del merengue como expresión del sentir histórico de la dominicanidad. Finlandés establecido en Estados Unidos, Austerlitz se dedicó temprano a la etnomusicología y a una de sus pasiones musicales: el saxofón, instrumento con el que ha grabado varios discos donde mezcla el *jazz* con ritmos dominicanos como el merengue, el priprí y los palos. Este libro fue publicado en inglés en 1997 y se constituyó, desde entonces, en el mejor texto sobre nuestro ritmo nacional escrito por un extranjero. Esta edición contiene un prólogo de Darío Tejeda. (*Ediciones de la Secretaría de Estado de Cultura, 2007; 283 páginas*).

El merengue, música y baile de la República Dominicana
Catana Pérez de Cuello y Rafael Solano

La génesis del merengue, sus verdaderas raíces, su trayectoria y difusión en el siglo XX. Temas que han abierto, por décadas, activos debates, en no pocos casos contradictorios. En los siglos XIX y XX, cuáles fueron las composiciones y los intérpretes principales del merengue. Tema novedoso que nos introduce en la historia de nuestro ritmo nacional por excelencia y los que prohijaron sus grandes momentos fundadores. Dos autores de abolengo escriben esta historia, la misma que ha identificado la nacionalidad dominicana a través de la expresión sincopada de su ritmo binario, que ha servido de armazón musical a las alegrías y las penas, las quejas sociales, las aspiraciones y esperanzas de los habitantes de esta media isla. (*Colección Cultural Codetel, vol. VI, 2003; 481 páginas*).

La música dominicana. Siglos XIX-XX
Bernarda Jorge

Durante dos años, de 1976 a 1978, la educadora, pianista y gestora cultural Bernarda Jorge realizó una investigación para la Universidad Autónoma de Santo Domingo sobre la práctica musical del pueblo dominicano como parte de su desarrollo histórico-social. En ese empeño, fortaleció su investigación con el estudio y exposición de las tendencias artísticas y la producción de los compositores más significativos de esa etapa. El resultado fue este libro, tenido hoy como un legado para la historiografía musical del país dominicano. Un imprescindible. Contiene una introducción del Dr. Juan Tony Guzmán, director de la Jazz Orchestra de Luther College Music Department, de Iowa, Estados Unidos. (*Ediciones de Cultura, 2011; 346 páginas*).



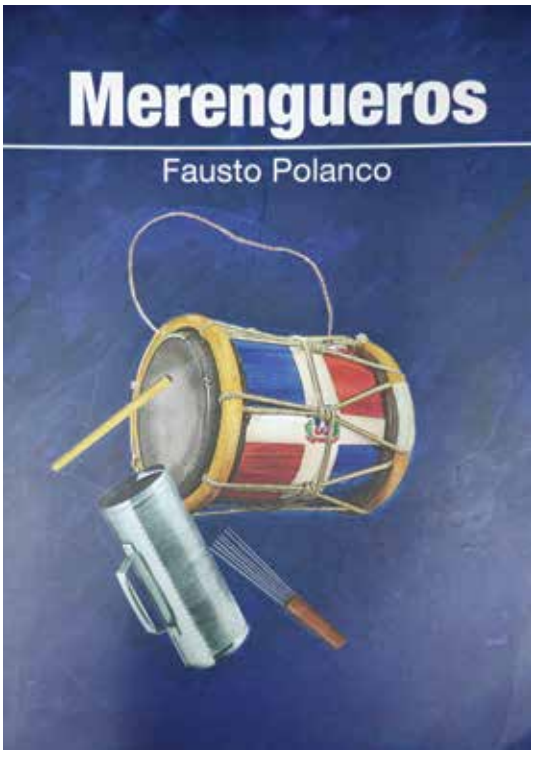
Biblio-hemerografía de la cultura tradicional y popular de la República Dominicana
Xiomarita Pérez

Ochenta años de publicaciones sobre cultura popular y tradicional, desde 1927 hasta 2007, materiales que han sido reunidos en diferentes categorías temáticas. La obra se completa con una iconografía cronológica de autores y un índice onomástico, por lo que se trata de un trabajo de recopilación y edición muy abarcador, bien organizado, y una contribución sin precedentes que permite calificar a la autora como una de las trabajadoras culturales y especialistas del folclore dominicano de más sobrada eficacia. (*Secretaría de Estado de Cultura, 2009; 380 páginas*).



Antes de que te vayas. Trayectoria del merengue folclórico
Rafael Chaljub Mejía

El mejor libro sobre los orígenes y trayectoria del merengue de enramada. La relación del merengue con la historia. El merengue en la Era de Trujillo. El merengue urbano. La difícil situación del merengue rural. El merengue de discoteca y de *car wash*. Incluye los aportes y la historia personal y musical de más de 50 grandes figuras del merengue típico dominicano, auténticas leyendas de un ritmo que el autor respalda, describe y eleva antes de que desaparezca. (*Grupo León Jimenes, 2002; 415 páginas*).



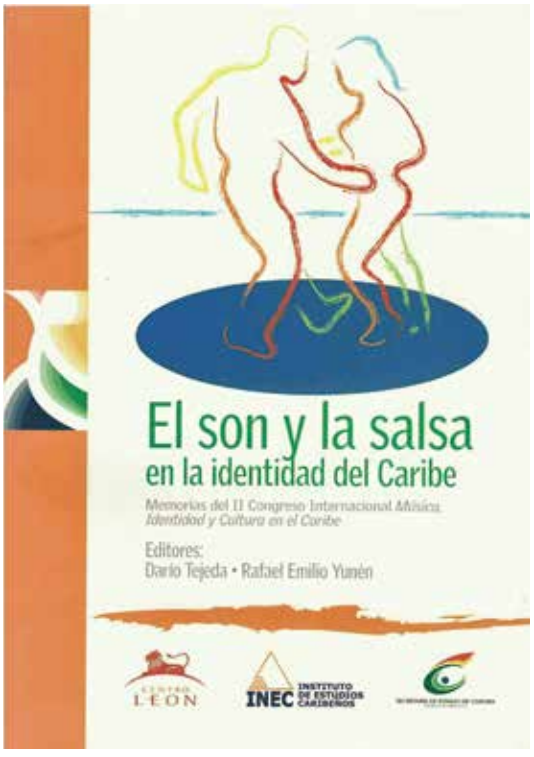
Merengueros
Fausto Polanco

Invaluable registro de los grandes intérpretes de merengue de la República Dominicana. Un total de 44 merengueros de estirpe que han dejado huellas profundas en la historia musical de este ritmo nacional. La mayoría corresponde a los merengueros de la década de oro, la de los 80. Un libro de consulta ampliamente ilustrado y bellamente editado, con el número de cantantes que tuvo cada orquesta, los álbumes grabados y difundidos, y las canciones que los hicieron inmensamente populares. (*Serigraf, 2015; 515 páginas*).



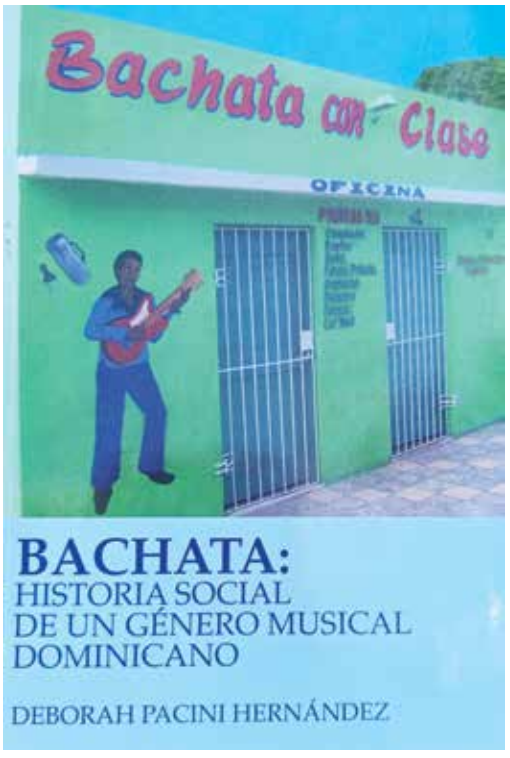
La salsa en la República Dominicana
Padres, líderes y propulsores históricos
Eugenio Pérez

El autor y salsómano experto de la República Dominicana más conocido en toda la geografía salsográfica de América Latina. Un amplio relato de las raíces de la salsa, la salsa romántica, erótica y sensual, los nuevos movimientos de la salsa, veteranos y jóvenes en el ritmo. Una auténtica enciclopedia que incluye las biografías musicales y trayectorias de un centenar de intérpretes —incluyendo las mujeres—, músicos, instrumentistas, compositores, productores y coleccionistas. (*Editora Búho, 2015; 759 páginas*).



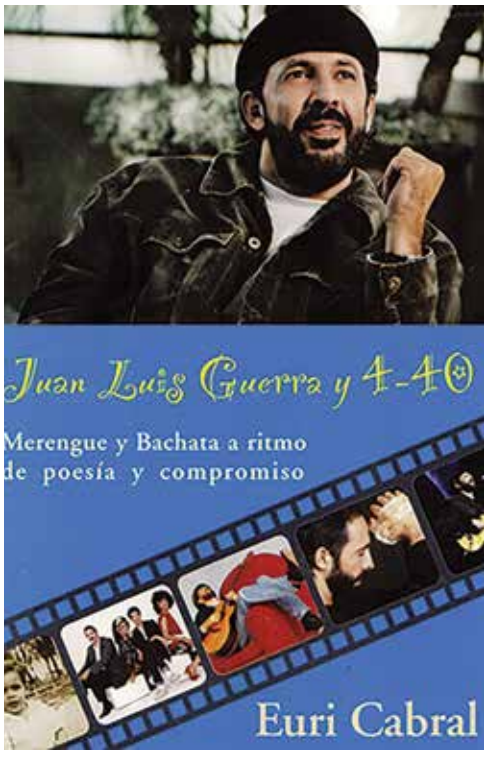
El son y la salsa en la identidad del Caribe
Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén

Las memorias del lamentablemente desaparecido Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe, que organizaban el Centro León, el Instituto de Estudios Caribeños y el Ministerio de Cultura. En su segunda edición se dedicó al son y la salsa. Los editores recogen en este volumen exposiciones de especialistas como Ángel Quintero-Rivera, María Teresa Linares, José Guerrero, Sydney Hutchinson, Leonardo Iván Domínguez, Juan Miguel Pérez, Carlos Andújar, Xiomarita Pérez y Saúl Escalona, entre otros muchos procedentes de Cuba, Puerto Rico, Curazao, Estados Unidos, Francia, México, Venezuela, Colombia, España, Japón, Alemania, Haití, Senegal y, por supuesto, la República Dominicana. (*Editora Búho, 2007; 588 páginas*).



Bachata. Historia social de un género musical dominicano
Deborah Pacini Hernández

El gran ensayo sobre el género musical dominicano en boga en todo el mundo. Una evaluación antropológica y sociológica que cubre desde los antecedentes sociales y musicales del ritmo hasta su entorno económico, cultural y político. Amor, sexo y género en la bachata, el auge del amargue, los contornos estilísticos y sociales, la formación del estilo en contextos urbanos, acompañada de una mirada al futuro, de un ritmo que causa sensación no solo en su cuna, Santo Domingo, sino en toda Latinoamérica y hasta en Japón y Rusia. La autora es antropóloga y experta en Estudios Americanos de Tufts University, con especialidad en identidad étnica en la música popular del Caribe y latina de los Estados Unidos. (*Academia Dominicana de la Historia, 2012; 349 páginas*).



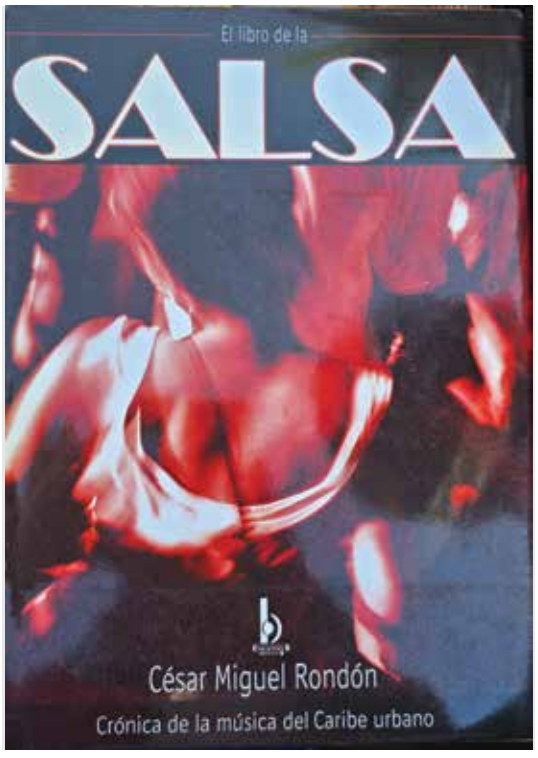
Juan Luis Guerra y 4-40. Merengue y bachata a ritmo de poesía y compromiso
Euri Cabral

Hace 16 años que el autor, un notable comunicador y apasionado amante de la música nuestra, dio a la luz este formidable trabajo a caballo entre el reportaje y el análisis, entre la biografía y la ética de la composición musical, centrado en la obra y trayectoria de Juan Luis Guerra, el compositor y el intérprete del nuevo merengue que comenzó a insuflarse en los años 90 del siglo pasado, y de la bachata con nuevo color, con nuevo sonido, con nuevo tempo. Un libro trascendente que abrió el camino para el conocimiento de los valores insertados dentro de estos dos grandes ritmos dominicanos. (*Editora Búho, 2008; 367 páginas*).



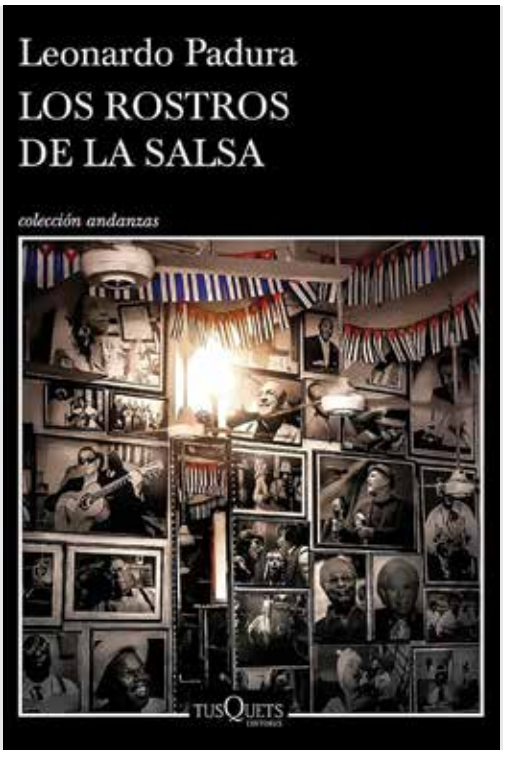
La gran aventura de la bachata urbana
Máximo Jiménez

Importante ensayo de análisis histórico-musical del grupo Aventura, iniciador internacional en gran escala del dominio popular que tiene la bachata urbana hoy en día. Desde los inicios en el Bronx neoyorquino hasta la despedida del grupo en el Madison Square Garden. Y, en gran medida, junto a Aventura, el surgimiento del fenómeno Anthony Santos en el ritmo más popular de nuestro tiempo en toda América y más allá. (*Editorial Funglode, 2018; 141 páginas*).



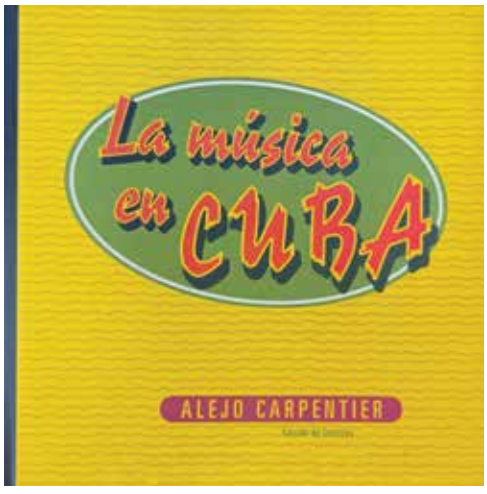
El libro de la salsa
César Miguel Rondón

Crónica de la música del Caribe urbano. Probablemente, el libro más extraordinario sobre este gran ritmo tropical, escrito por un venezolano nacido en México y que ha hecho del oficio de historiador de la salsa una verdadera travesía evangelizadora. Una forma de ver la cultura del Caribe —como escribe Leonardo Padura en la introducción— desde otra perspectiva, más íntima y comprensiva, definitivamente superior. Un texto imprescindible. La salsa: de dónde viene, qué representa y por qué existe. Un texto, volvemos a Padura, sin el cual la música y la cultura del Caribe habrían vivido en el vacío que fomenta la ceguera. (*Ediciones B, Colombia, 2004; 436 páginas*).



Los rostros de la salsa
Leonardo Padura

Un fascinante recorrido por el ritmo latino por excelencia y por los clubes de Nueva York que lo popularizaron. Conversando con los músicos que lo acuñaron y con sus más célebres intérpretes, este reconocido y laureado escritor cubano nos regala un bellísimo retrato de las trayectorias de personajes tan fascinantes como Mario Bauzá, Cachao López, Papo Lucca, Juan Luis Guerra, Rubén Blades, Willie Colón, Johnny Pacheco, Johnny Ventura, Wilfrido Vargas y Juan Fornell, con el telón de fondo de Celia Cruz y Tito Puente. La primera edición de este libro se presentó en la Feria del Libro de Santo Domingo en 1997, de la mano de Yaqui Núñez del Risco. Ha regresado en esta nueva edición ampliada para continuar revelándonos el gran panorama de la cultura musical latina de finales del siglo XX. (*Tusquets, 2021; 285 páginas*).



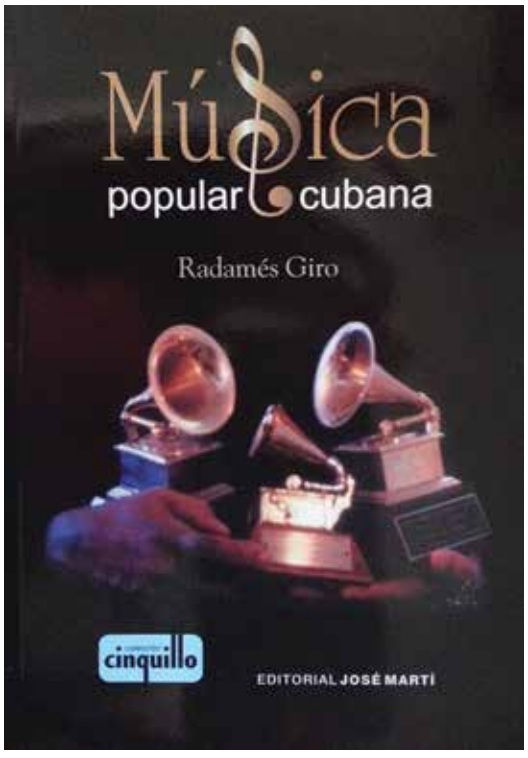
La música en Cuba
Alejo Carpentier

Un libro icónico en la amplia bibliografía de uno de los maestros de la narrativa continental. «Huérfana de tradición artística aborigen, muy pobre en cuanto a plásticas populares, poco favorecida por los arquitectos de la colonia… la isla de Cuba ha tenido el poder de crear, en cambio, una música con fisonomía propia que, desde muy temprano, conoció un extraordinario éxito de difusión». Así inicia Alejo Carpentier su amplio y desmenuzado estudio sobre la música cubana, partiendo del siglo XVI hasta llegar al siglo XIX. Conjuras catedralicias, los negros en el bembé, el nacionalismo, el romanticismo, los bufos cubanos, el afrocubanismo. Etapas y nombres que cubren de historia cuatro siglos de una música central del Caribe y América. (*Círculo de Lectores, 2002; 315 páginas*).



Diccionario de la música cubana
Biográfico y técnico
Helio Orovio

Un libro que tardó años en concebirse en el Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba y que Helio Orovio, el gran historiador de la música cubana, fallecido en 2008 a los 70 años de edad, tomó en sus manos hasta concluirlo. Amplísimo fichero con los intérpretes, autores, agrupaciones, instituciones y ritmos de Cuba, insertos desde sus aportes realmente notables. Toda la Cuba musical, la de adentro y la de afuera, está aquí en este imprescindible diccionario. (*Editorial Letras Cubanas, 1992; 516 páginas*).



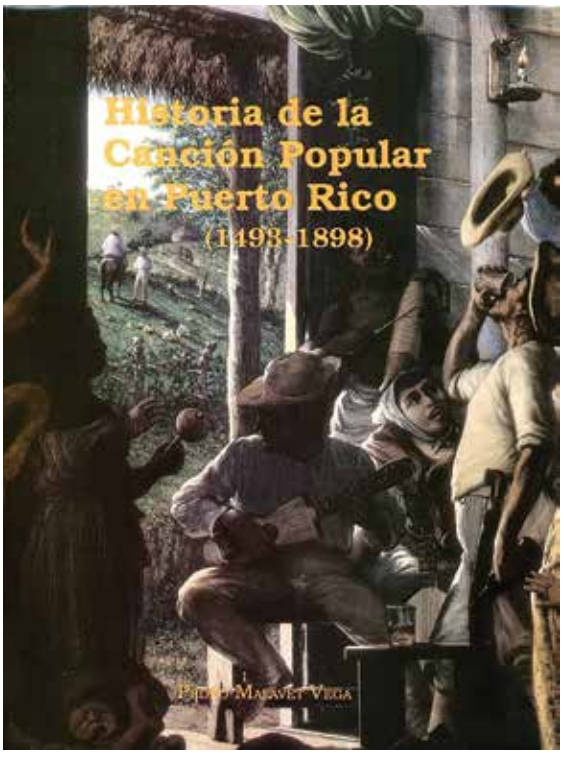
Música popular cubana
Radamés Giró

Historia breve, a través de los géneros y otros ritmos, del arte sonoro de la isla cubana, desde los primeros balbuceos hasta las tendencias contemporáneas más relevantes. Escrito con rigor metodológico, el autor ofrece una síntesis de la diversidad y riqueza de la música popular cubana, en un proceso histórico indetenible que ha sido el centro de influencias musicales más expandido en el Caribe y donde algunos géneros lejanos en el tiempo han prolongado su presencia hasta hoy. (*Editorial José Martí, 2007; 115 páginas*).



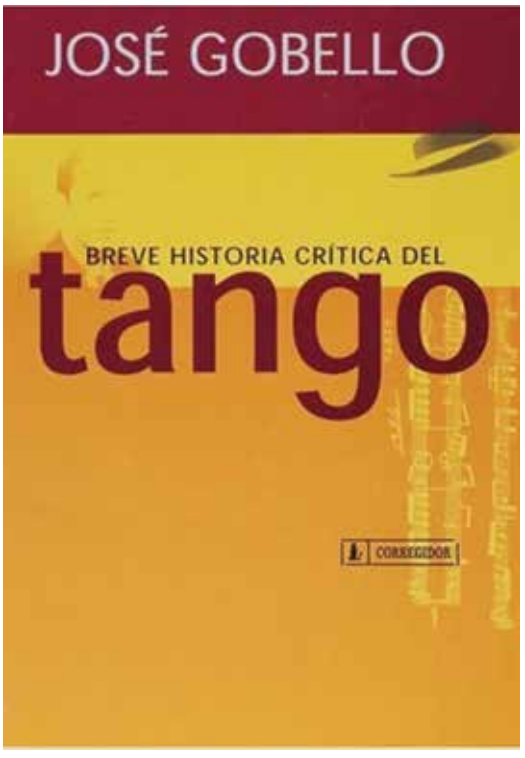
La marcha de los jíbaros
Cristóbal Díaz Ayala

Cien años de música puertorriqueña por el mundo, de 1898 a 1997. Amplio recuento de la música boricua. El título evoca una pieza musical que fue clave para que el nombre de la isla borinqueña empezara a conocerse. Música y músicos con un mensaje que ha recorrido cinco continentes, siete océanos, cientos de países y ciudades, con la saga de la gente que lleva sobre sus hombros y sobre sus sienes una música y un nombre: Puerto Rico. Ampliamente ilustrado, discografía selecta y un disco compacto con veinte selecciones musicales que incluye a Daniel Santos, Bobby Capó, Ruth Fernández, Lucecita, Danny Rivera, Tito Puente, entre otros más. (*Editorial Plaza Mayor, 1998; 278 páginas*).



Historia de la canción popular en Puerto Rico
Pedro Malavet Vega

Desde que, en 1513, Diego Colón llegó a la Isla del Encanto acompañado de tres músicos. Desde que la vihuela arribó allí en 1512 y desde que en 1516 se introdujo la guitarra, hay música «para botar» en Puerto Rico. Pedro Malavet Vega, fallecido hace dos años, por más de cinco décadas se dedicó a estudiar la música como manifestación sociocultural. Y dejó este libro como uno de sus grandes legados, un estudio minucioso de los cuatro siglos españoles de la historia puertorriqueña y de su música, integrando la música popular con la realidad histórica de la isla. Cuatrocientos años de historia, de 1493 a 1898. Escrito en Ponce e impreso en la República Dominicana. (*Editora Corripio, 1992; 607 páginas*).



Breve historia crítica del tango
José Gobello

La historia del tango tiene diversas aristas. El saber tanguero es, casi, una profesión. El tango, según Gobello, es una tríada de canto, danza y música manifestada con características distintas en tres períodos, cada uno de los cuales abarca alrededor de cuatro décadas: la gran aldea, la cosmópolis y la megalópolis. José Gobello, quien falleció en 2013 a los 94 años de edad, fue un célebre poeta y ensayista de tendencia lunfardista, con una gran obra sobre esa jerga de la clase baja bonaerense, lo que hoy llamaríamos español popular de Argentina. Este libro hace honor a su nombre y a su trayecto intelectual de gran relevancia. (*Ediciones Corregidor, 1999; 158 páginas*).

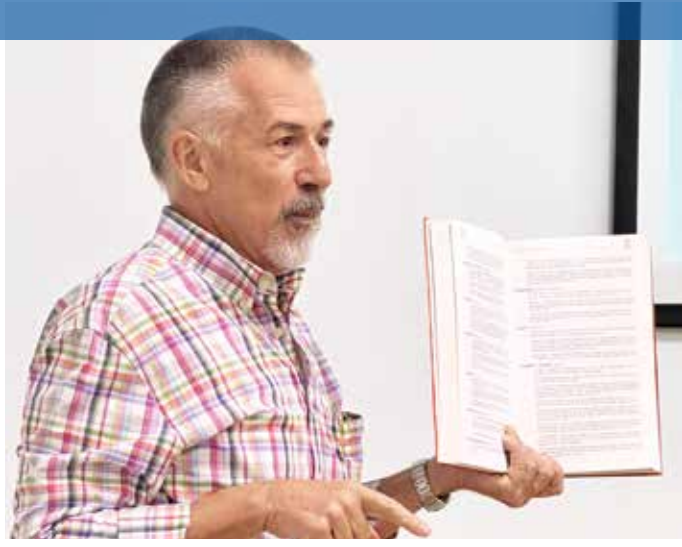




Noticias Funglode

Actividades de la Fundación Global Democracia y Desarrollo







Fotos: Funglode



La Fundación Global Democracia y Desarrollo (Funglode) ofrece un continuo programa de actividades que incluye conferencias, presentaciones de libros y encuentros especiales en distintas áreas del saber.

Un panel para debatir sobre el proyecto de reforma constitucional, la celebración del VI Foro Global América Latina y el Caribe 2024, junto a la Global Foundation for Democracy and Development (GFDD), y la XV Cumbre Internacional de Seguridad y Defensa, del Centro de Estudios de Seguridad y Defensa (CESEDE), son algunos de los eventos que se resumen a continuación.

Los videos completos están disponibles en el canal de YouTube de Funglode: Funglode Multimedia, y las notas íntegras en la página web www.funglode.org

Panel sobre el proyecto de reforma constitucional

Funglode reunió a un reputado grupo de abogados constitucionalistas que coincidieron en que el referéndum aprobatorio es necesario para la actual reforma constitucional. Los juristas Leyda Piña Medrano, Eduardo Jorge Prats, Jottin Cury, Manuel Fermín y Maribel Reyes concluyeron en que para que pueda entrar en vigor la Constitución de la República tras la reforma planteada por el Poder Ejecutivo se requiere un referéndum aprobatorio donde el pueblo pueda votar de manera directa.



Maribel Reyes en el panel sobre la reforma constitucional

El encuentro tuvo lugar la noche del miércoles 28 de agosto y contó con la presencia del expresidente de la República y presidente de Funglode, doctor Leonel Fernández. Fue moderado por Hermógenes Acosta.

Los panelistas coincidieron en que la unificación de las elecciones constituye un retroceso, al igual que la propuesta de reducción de diputados, que limita la representación popular al plantear la eliminación de representantes electos por voto directo y el aumento de la cantidad de diputados nacionales designados por las cúpulas de los partidos.

Sobre la motivación de modificar la Constitución para consolidar el Ministerio Público, los juristas también coincidieron en precisar que la actual regulación constitucional garantiza la consolidación e independencia del Ministerio Público.



Panel sobre el proyecto de reforma constitucional

Campañas electorales y la teoría lúdica de la comunicación política

El miércoles 11 de septiembre, el destacado catedrático español Javier del Rey Morató dictó la conferencia titulada «Campañas electorales y la teoría lúdica de la comunicación política».

Del Rey Morató es doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y uno de los referentes en el campo de la comunicación política. Durante su ponencia, abordó la influencia de la teoría lúdica en las dinámicas de las campañas electorales contemporáneas, ofreciendo una visión crítica sobre el juego de estrategias que configuran la política actual.

También se refirió a las interacciones estratégicas en las campañas electorales desde un enfoque lúdico, brindando herramientas prácticas para los profesionales y estudiosos de la comunicación política.

A la conferencia le siguió un panel que contó con la participación, además del expositor, del expresidente de la República y presidente de Funglode, doctor Leonel Fernández, el director del periódico *Diario Libre*, Aníbal de Castro, y Nathanael Concepción, director del Observatorio Político Dominicano.



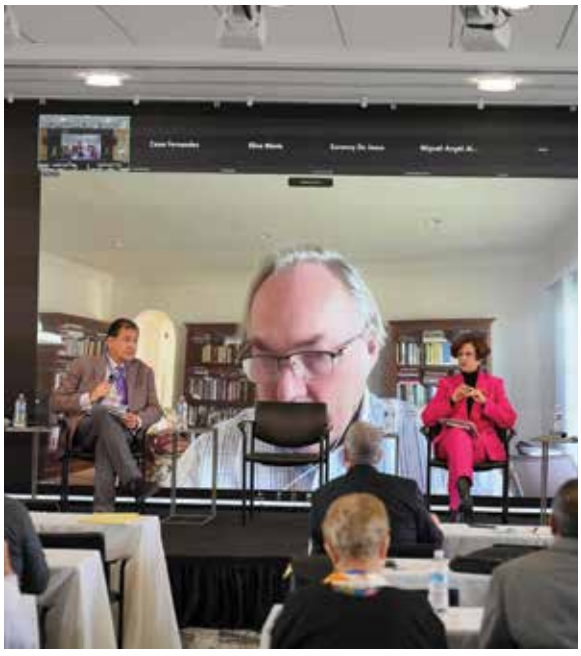
Javier del Rey Morató

VI Foro Global América Latina y el Caribe 2024

Funglode y su institución hermana en Estados Unidos, la Global Foundation for Democracy and Development (GFDD), en coordinación con la Escuela de Asuntos Internacionales y Públicos de la Universidad de Columbia (SIPA, por sus siglas en inglés), celebraron el VI Foro Global América Latina y el Caribe 2024 en la ciudad de Nueva York, el jueves 3 de octubre.

El evento tuvo como escenario el Kellogg Center, de la SIPA, y contó con el apoyo de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe de las Naciones Unidas (CEPAL), el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Columbia (ILAS) y el *think tank* Global Americans (GA).

El objetivo principal de esta iniciativa es promover un espacio de debate y ofrecer una pla-



Foro Global 2024

taforma pluralista para el intercambio de ideas, la discusión y el análisis sobre el papel actual de América Latina y el Caribe en el escenario mundial, así como sus implicaciones y desafíos en un momento de gran incertidumbre a raíz de la crisis geopolítica y económica global.

La jornada estuvo estructurada en cuatro paneles en los que los expertos presentaron sus ideas, observaciones y conclusiones sobre los siguientes temas: «Economía y política global y regional», «Actualidad política y social de América Latina», «América Latina y las elecciones en Estados Unidos: papel del voto latino, las repercusiones económicas y de política exterior» y, por último, «Impacto de la inteligencia artificial en la democracia, la gobernanza y las elecciones».

Este encuentro reunió a representantes de los principales centros de pensamiento dedicados al estudio de las dinámicas de la región, así como a académicos y personalidades de los ámbitos políticos, económicos y sociales de Latinoamérica y el Caribe.



Panelistas del Foro Global 2024



Primer panel del Foro Global 2024

Participación de la Editorial Funglode en dos Ferias del Libro

La Editorial Funglode participó, del 3 al 6 de octubre, en la XI Feria Internacional del Libro y la Cultura de Neiba, organizada por la Fundación Tierra Blanca, que estuvo dedicada al escritor, gestor cultural y diplomático Homero Luciano, con la India como país invitado y San Pedro de Macorís como provincia homenajeada.

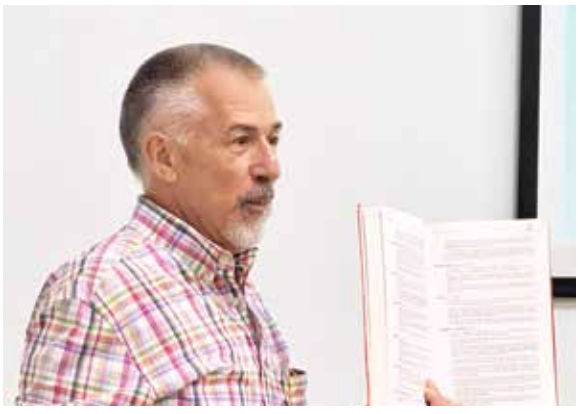
Además de la exposición y venta de sus publicaciones, la Editorial Funglode ofreció el taller «Ambientes psicoemocionales y la música en la adaptación literaria», el domingo 6 de octubre. Fue impartido por Yolanda Buret y Juliette Flaquer.

Este taller tuvo como objetivo explorar cómo los ambientes emocionales y psicológicos de un libro pueden ser reflejados y potenciados mediante la música cuando las obras literarias son llevadas al teatro, la televisión o el cine.


Taller «Ambientes psicoemocionales y la música en la adaptación literaria»

Asimismo, la Editorial Funglode estuvo presente, del 14 al 18 de octubre, en la XI Feria del Libro de Historia del Archivo General de la Nación, en el marco de la cual impartió el taller «Aciertos erróneos: cosas que uno cree que están bien, pero no lo están, al momento de escribir», a cargo de Alejandro Castelli, coordinador editorial y corrector de texto con más de 20 años de experiencia.

Con esta capacitación se busca identificar los usos inadecuados, contrasentidos y otros errores involuntarios en la creación de textos, y hacer que el proceso de escritura, edición y publicación fluya sin contratiempos.



Alejandro Castelli



Taller «Aciertos erróneos»

Presentación del libro *¿Para qué te cuento? Mis vivencias y recuerdos*

El Dr. Héctor Eusebio, director del Centro de Estudios de la Salud de Funglode, puso en circulación su más reciente libro, *¿Para qué te cuento? Mis vivencias y recuerdos,* el jueves 10 de octubre. Una obra dedicada a todos los vástagos que ha asistido en su nacimiento y a sus padres.

«La mayor parte de mi vida ha girado, además del entorno familiar, alrededor de la docencia y el ejercicio de la medicina. Gracias a Dios que tuve la fortuna de elegir dos de las profesiones que se ejercen con mayor satisfacción, por el aporte que estas representan para la familia y la sociedad», expresó el Dr. Eusebio al iniciar la presentación.

El Dr. Fernando Sánchez Martínez, médico psiquiatra, escritor, profesor universitario y exrector de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), se dirigió al auditorio para leer el prólogo de la obra, de su autoría. De igual forma, el médico, psiquiatra, antropólogo y sociólogo Dr. Abelardo Jiménez Lambertus, que ha desarrollado innumerables investigaciones sobre los taínos en Santo Domingo, tuvo a su cargo los comentarios sobre la publicación.



Los doctores Fernando Sánchez Martínez, Héctor Eusebio y Abelardo Jiménez Lambertus

Inteligencia artificial en los medios de comunicación

Funglode y el Instituto Global de Altos Estudios en Ciencias Sociales (IGLOBAL) organizaron, el miércoles 16 de octubre, la conferencia «La inteligencia artificial en los medios de comunicación, ¿periodismo automatizado?», que fue dictada por Virginia Linares, experta en análisis del discurso con herramientas de IA para combatir la desinformación en redes sociales.

Linares expresó que «la inteligencia artificial es una realidad emergente que está transformando el periodismo». La IA en los medios de comunicación verifica acontecimientos en tiempo real y personaliza el contenido en función de patrones de consumo; analiza grandes cantidades de datos para identificar tendencias; utiliza avanzadas técnicas de generación de lenguaje natural, y optimiza la difusión de noticias.

«Aunque el modelo tradicional solo hacía uso de medios tales como la prensa escrita, la radio y la televisión, y era únicamente el periodista el creador y difusor de los contenidos, con el desarrollo de Internet y, posteriormente, de la IA, el trabajo periodístico se ha visto cuanto menos afectado. Desde la generación automática de informaciones hasta la personalización de contenidos pasando por su manipulación», explicó.

La especialista destacó que los sindicatos de periodistas, al igual que numerosos profesionales del sector, son los más preocupados por que esta situación vaya en aumento puesto que la automatización de contenidos implica una paulatina desaparición de puestos de trabajo, así como un empeoramiento en la calidad de los contenidos.

Linares añadió: «centrarse exclusivamente en las ventajas que traería al medio como empresa en lugar de pensar en cómo podría afectar a los periodistas y a la sociedad es un error. Si bien el público cada vez busca más contenidos que sean rápidos e interesantes, la IA es probable que a largo plazo solo termine cumpliendo el primer concepto».

La docente e investigadora precisó que «es fundamental que, ante el aumento de popularidad y el uso de las herramientas de inteligencia artificial, se promuevan políticas que desarrollen prácticas equilibradas ética y productivamente, tanto entre los gobiernos como entre las empresas, pues los desafíos se encuentran cada vez más presentes».

El 17 de octubre, Funglode y el IGLOBAL llevaron esta conferencia al Auditorio Manuel Arsenio Ureña, de la Universidad Tecnológica de Santiago (UTESA), en Santiago de los Caballeros.



Virginia Linares en el auditorio de UTESA, Santiago



Conferencia «La inteligencia artificial en los medios de comunicación»

XV Cumbre Internacional de Seguridad y Defensa

El Centro de Estudios de Seguridad y Defensa (CESEDE) celebró, del 29 al 31 de octubre, la XV Cumbre Internacional de Seguridad y Defensa 2024 con el título «La seguridad tiene rostro de mujer: paz, género y seguridad internacional».

En esta edición se enfocaron las discusiones en la relevancia de la presencia femenina en el ámbito de la seguridad y la defensa, tanto a nivel nacional como internacional. Las sesiones sirvieron de escenario para reflexiones acerca de las oportunidades para las mujeres que se desarrollan en el área de seguridad y defensa, y la importancia del reconocimiento de los derechos y políticas de igualdad. Además, se analizaron los desafíos relacionados con prejuicios y estereotipos, así como los logros conquistados a través de los años.

La XV Cumbre Internacional de Seguridad y Defensa se desarrolló en el marco de la conmemoración del 24 aniversario de la Resolución 1325 del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas sobre Mujeres, Paz y Seguridad, que insta a incrementar la participación y representación de las mujeres en la prevención, la gestión y la solución de conflictos, y a garantizar la protección y el respeto de los derechos humanos de las mujeres y las niñas, particularmente contra la violación y otras formas de abusos sexuales en situaciones de conflicto armado.



Expositoras nacionales e internacionales de la XV Cumbre del CESEDE



Josefina Reynoso, directora del CESEDE



Expositoras de la XV Cumbre Internacional de Seguridad y Defensa