

CREACIÓN DE UNA OBRA A PARTIR DE LA RELACIÓN
DEL SON CUBANO Y EL SON PALENQUERO

Trabajo de grado presentado para obtener el título de:
Licenciada en música

CLAUDIA CAROLINA CABRERA DUQUE
Cod: 2017275008

Asesor: Javier Riveros Castillo

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
Bogotá D.C 2022

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia por su incondicional apoyo, tanto en la realización de este trabajo, como desde el inicio de mi formación y mi decisión por tomar el camino de la educación.

A mi madre Bibiana Duque y a mi abuela Claudia Ríos, por su paciencia, comprensión, cariño y por las enseñanzas que me han permitido llegar hasta este punto de mi vida.

A mi hermano Miguel Ángel por su compañía, sus preguntas, charlas, su alegría en los momentos que más lo necesito y por ser mi cómplice para toda la vida.

A mi tutor Javier Riveros, por su dedicación, exigencia y apoyo. Por mostrarme lo amplio e interminable que es el camino de la formación y por haber cultivado en mí el deseo por el saber.

Por último, a la Universidad Pedagógica Nacional por permitirme disfrutarla desde la música y la investigación. Y a los docentes que hicieron parte fundamental de mi proceso.

Contenido

AGRADECIMIENTOS	2
INTRODUCCIÓN	6
Capítulo 1: Planteamiento del Problema.....	8
1.1 Descripción del problema	8
1.2 Objetivo general	11
1.3 Objetivos específicos.....	11
1.4 Pregunta de investigación	11
1.5 Línea de Investigación.....	11
1.6 Justificación	12
Capítulo 2: Estadísticas - Encuesta a estudiantes	13
Introducción	13
2.1 Encuesta a estudiantes de segundo semestre.....	13
2.2 Encuesta a estudiantes de sexto semestre	20
Capítulo 3: El Son: Cubano-Palenquero	25
3.1 Una mirada histórica del Son palenquero	25
3.2 Antecedentes del Son Palenquero	32
3.2.1 Algunos ritmos	38
3.3 Una mirada histórica del Son cubano.....	40
3.4 Antecedentes del Son Cubano	45
3.4.1 Algunos ritmos	49
3.5 Relación del Son Cubano y el Son Palenquero, a partir del formato de sexteto..	52
3.5.1 Instrumentos	60
3.5.2 Características afrocaribeñas del Son	66
Capítulo 4: Creación	75
Capítulo 5: análisis comparativo en tres obras	83
Introducción	83
5.1 Obra: Son solo son (Guararey de Pastora – La vida es muy bonita)	83
Conclusiones.....	107
Bibliografía	110
Anexos	113

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 – Esquema monografía	6
Ilustración 2 Gráfica No 1. Tomada de la primer pregunta de la encuesta realizada	14
Ilustración 3 Gráfica No 2. Tomada de la segunda pregunta de la encuesta realizada.	15
Ilustración 4 Gráfica No 3. Tomada de la tercer pregunta de la encuesta realizada.	17
Ilustración 5 Gráfica No 4. Tomada de la cuarta pregunta de la encuesta realizada. ...	19
Ilustración 6 Gráfica No 5. Tomada de la primer pregunta de la encuesta realizada. ...	20
Ilustración 7 Gráfica No 6. Tomada de la segunda pregunta de la encuesta realizada.	21
Ilustración 8 Gráfica No 7. Tomada de la tercera pregunta de la encuesta realizada. ..	23
Ilustración 9 Gráfica No 8. Tomada de la cuarta pregunta de la encuesta realizada. ...	24
Ilustración 10 – Esquema de la obra “Son solo Son”	84
Ilustración 11 – Ritmo bongó Son palenquero (parte baja).....	87
Ilustración 12 – Ritmo conga o timba Son palenquero (parte baja)	87
Ilustración 13 – “Son solo son” Introducción	88
Ilustración 14 – “La vida es muy bonita” Introducción.....	89
Ilustración 15 – “Son solo son” Parte baja (compases 6 al 10).....	90
Ilustración 16 – “Son solo son” parte baja (compases 11 al 15).	92
Ilustración 17 – “Son solo son” parte baja (compases 16 al 20).	93
Ilustración 18 – Fragmento de IV grado del tema “Teresa” Son palenquero	93
Ilustración 19 – Ritmo timba (parte alta)	94
Ilustración 20 – Ritmo bongó (parte alta).	94
Ilustración 21 – Ritmo güiro (parte alta).	94
Ilustración 22 – Ritmo marímbula (parte alta).	95

Ilustración 23 – “La vida es muy bonita” compases 27 al 32.	95
Ilustración 24 – “Son solo son” parte alta (compases 21 al 25)	96
Ilustración 25 – “Son solo son” Segunda voz (parte alta son palenquero compás 27)..	97
Ilustración 26 – “Guararey de pastora” Segunda voz	97
Ilustración 27 – “Son solo son” tumbao tres cubano	98
Ilustración 28 – “Guararey de pastora” tumbao tres cubano.....	98
Ilustración 29 – “Son solo son” Cambio de clave (compás 32 al 33).	98
Ilustración 30 – “Son solo son” (compases 34 al 35).	100
Ilustración 31 “Son solo son” (compases 36 al 37).	100
Ilustración 32 – “Guararey de pastora” motivo marímbula.....	101
Ilustración 33 “Son solo son” (compases 38 al 40).	102
Ilustración 34 “Son solo son” (compases 44 al 55).	103
Ilustración 35 – “Son solo son” Coro-pregón (compases 51 al 55).\.....	104
Ilustración 36 “Son solo son” Coro-pregón campana (compases 57 al 60).	104
Ilustración 37 - “Son solo son” Coda parte alta son palenquero (compases 61 al 65).	105
Ilustración 38 Ilustración 37 - “Son solo son” Coda y final parte alta son palenquero (compases 66 al 71).....	106

INTRODUCCIÓN

Este trabajo abordará seis aspectos fundamentales que argumentan el sentido investigativo en relación a una obra creativa:

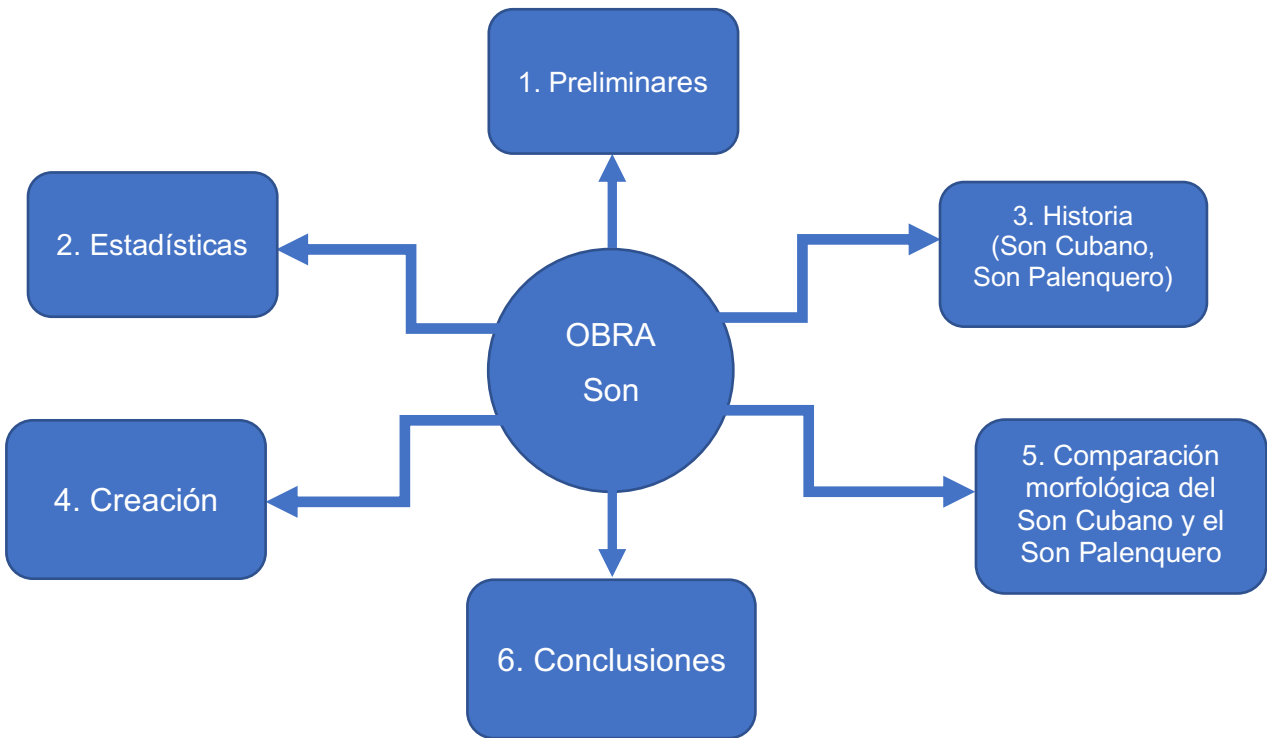


Ilustración 1 – Esquema monografía

En el capítulo 1, se encuentran los aspectos preliminares del trabajo que describen de manera general el documento monográfico, incluyendo lo siguiente: Descripción del problema, objetivo general y específicos, pregunta de investigación, línea de investigación y justificación.

El capítulo 2 presenta las estadísticas de dos encuestas realizadas a estudiantes de sexto y segundo semestre, evidenciando el panorama que se tiene del *Son* y el conocimiento y reconocimiento de melodías, agrupaciones, instrumentos, ritmos, entre otros, que hacen parte del interés de este trabajo.

En el capítulo 3, se hace un estudio del *Son cubano* y el *Son palenquero*, exponiendo su historia, su cultura y sus particularidades musicales, las cuales permiten ampliar el conocimiento sobre estos dos ritmos en el decurso de la historia, permitiendo encontrar una relación entre los sones de los dos países, que se evidenciará en el capítulo de análisis.

El capítulo 4 aborda el asunto de la creación a partir de diversos autores que enuncian aspectos en este proceso, como la *sublimación*, el concepto de *elección* como fenómeno creativo según autores como Poincarè, y otro autores como Stravinsky, Bachelard, Freud, entre otros; que nos permite acercarnos al panorama del acto creativo, sustentado la obra en este trabajo.

En el capítulo 5, se realiza un análisis comparativo del *son cubano* y el *son palenquero*, partiendo de la obra compuesta como eje principal. Se analiza la obra composición de esta monografía “Son solo son” argumentándola con elementos de las obras: *Guararey de pastora (son cubano)* y *La vida es muy bonita (son palenquero)*.

Por último, las conclusiones que se hallaron en el proceso de este trabajo monográfico, bibliografía y anexos.

Capítulo 1: Planteamiento del Problema

1.1 Descripción del problema

Tanto en Colombia como en Cuba se encuentra gran diversidad cultural y musical afrocaribeña producto del asentamiento y desarrollo en las diferentes zonas y comunidades de las poblaciones africanas. Un ejemplo de ello es San Basilio de Palenque, comunidad de cimarrones¹ que manifiestan la influencia afrocaribeña a través de su cultura y sociedad. Por ejemplo, podemos ver a través del lenguaje una forma de expresión que resulta imprescindible para la comprensión de su historia y cultura musical. Mathieu² acerca de ello dice lo siguiente:

«[...] Abundan en Palenque numerosos lexemas — empleados casi todos solamente al hablar “lengua” — que son de seguro o probable origen africano, especialmente bantú [...]» (Mathieu. 1984, p. 89).

De manera que para poder estudiar la cultura caribeña y la relación entre Colombia y Cuba (a partir del Son Palenquero y el Son Cubano), es importante comprender que existe una sonoridad afrocaribeña que ha permeado el desarrollo histórico y cultural del Caribe a través de la esclavitud y otros sucesos históricos que influyeron en el desarrollo cultural de estos países. Estos aspectos resultan fundamentales en la convergencia de esta investigación. Por ejemplo, Arteaga³ (1991) enuncia lo siguiente refiriéndose a la vida y obra de Lucho Bermúdez, lo cual consideramos importante para argumentar las posibles conexiones entre las sonoridades del Caribe entre Colombia y las islas antillanas:

¹ Negros esclavos fugitivos que llevaban una vida de libertad en rincones apartados de las metrópolis donde habitaban los “amos”.

² Nicolás del Castillo Mathieu (1931-2013) Historiador, lingüista, político, embajador de Colombia ante los gobiernos de Costa de Marfil y Nigeria.

³ José Arteaga (1963). Escritor y periodista colombiano, especializado en la historia de la música del Caribe.

«[...] Comprendí que la sonoridad colombiana y antillana tiene muchas afinidades. Lucho es de los pocos músicos que no sólo se disfrutan escuchar, sino que es obligación analizar [...]» (Arteaga: 1991, p.10).

Por otro lado, Purcell y Arias⁴, mencionan algunos movimientos migratorios entre Cuba y Colombia, creando una conexión directa entre estas dos regiones y dando una posible explicación a los asentamientos de estas expresiones musicales y la relevancia que tomaron dentro de Colombia. Está confirmada con documentos históricos la circulación de trabajadores cubanos, que acompañaron la construcción del ferrocarril en el Caribe y Pacífico colombiano y que trajo con ello la migración, llegada y proliferación de ritmos antillanos, en su mayoría procedentes de las Antillas hispanas (Purcell y Arias, 2020, p. 42). Asimismo, el intercambio marítimo a través de los puertos, con barcos que atravesaban desde el océano Atlántico y el mar Caribe, el canal de Panamá. Siendo parte de este proceso de circulación los marineros y pasajeros que realizaban este recorrido y desembarcaban en Colombia. Estos procesos de circulación son responsables de la llegada directa a esta región de Colombia de la música antillana, género musical que en nuestro país representa los ritmos que proliferaban en Cuba y Puerto Rico entre las décadas de 1920 y 1950. (Purcell y Arias. 2020, p. 46).

En el Caribe colombiano se evidencia la influencia Cubana a través de los trabajadores provenientes de este país, que llegaban a los ingenios azucareros, trayendo consigo sus tradiciones musicales y culturales, es así que autores como Márquez y Valdés⁵ en el artículo *La música palenquera – Saranga ri palenge, realizan una breve caracterización histórica y cultural del fenómeno musical de San Basilio de Palenque* y específicamente sobre el Son Palenquero, enuncian lo siguiente:

⁴ Fernando Purcell: Profesor del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ricardo Arias: Profesor asociado del Departamento de Historia de la Universidad de los Andes (Colombia). “Trascendiendo fronteras: circulaciones y espacialidades en torno al mundo americano” (2020).

⁵ Enrique Márquez San Martín y Edwin Hernández, son músicos palenqueros que hacen parte de la coordinación del festival de tambores de San Basilio. (Tomado del artículo “La música palenquera: Saranga ri palenge” para la revista Anaconda. 2006).

«[...] Es un ritmo que recoge su origen en la fuente más profunda del son afrocubano, el changüí o el nengón, el cual llegó a Colombia, específicamente a los pueblos costeros, gracias a los ingenios azucareros dirigidos por cubanos (...) A comienzos de los años treinta fue adoptado por los palenqueros, y luego combinado con otros estilos y connotaciones propias de la población hasta crear un ritmo parecido, pero con muchas diferencias de aquel estilo inicial afrocubano [...]» (Márquez y Valdés, 2006, p. 70)

En el libro *Ensamble cultural del Caribe* (Mariano et al. 2018), presenta un amplio estudio de su música y ciertas consideraciones de su relación con la diáspora⁶ afrocubana, sobre todo el artículo *Influencia Africana en la música del Caribe Colombiano*, que hace una reflexión a partir de la estética musical de los géneros caribeños y sus posibles relaciones e influencias con otras regiones.

El estudio etnomusicológico y la cultura afrocaribeña a partir de la tradición de tambores, rituales, cantos, expresiones orales, entre otros, constituyen referentes importantes para el presente trabajo, de ahí la elección de la bibliografía considerada pertinente para abordar este trabajo, así como los seleccionados para argumentar el asunto de la creación con relación a lo encontrado durante el desarrollo del presente documento. Sin duda, el trabajo investigativo de la música popular y tradicional de nuestro país y el Caribe, amplía el panorama del conocimiento de esta cultura, la visibiliza y permite argumentar la importancia de estudiarla. El deseo por investigar nuestra música popular, permite la formación integral no solo desde la especificidad musical, sino desde la concepción de sujetos culturales pertenecientes a una historia y una identidad.

⁶ Que implica la dispersión de grupos étnicos o religiosos que han abandonado su lugar de procedencia originaria y que se encuentran repartidos por el mundo.

1.2 Objetivo general

Plantear una reflexión del *Son Cubano* y el *Son Palenquero*, a partir del estudio y análisis de los aspectos musicales, históricos y culturales que den como resultado una obra creativa.

1.3 Objetivos específicos

1. Identificar los aspectos musicales, históricos y culturales presentes en el *Son Cubano* y el *Son Palenquero* evidenciando las similitudes y divergencias de estos.
2. Componer una obra musical con base en los elementos históricos, culturales y musicales encontrados en el estudio del *Son Palenquero* y el *Son Cubano*.
3. Analizar la obra creativa “Son solo son” a través de elementos musicales identificados en las obras: “*Guararey de Pastora*” y “*La vida es muy bonita*”.

1.4 Pregunta de investigación

¿Cuáles son las posibles relaciones históricas, musicales y culturales que se pueden observar en el *Son Cubano* y el *Son Palenquero*, a través de una composición musical?

1.5 Línea de Investigación

Tipo de investigación: Investigación creación.

Esta monografía pretender abarcar la investigación - creación a partir del estudio y análisis de las particularidades históricas, culturales, sociales y por supuesto musicales, de dos fenómenos: son cubano y son palenquero. Intentando caracterizarlos y relacionarlos desde diferentes perspectivas que permitan la comprensión general de cada uno, permitiendo el estudio, el ejercicio creativo que dé como resultado una obra la cual sintetice las relaciones y particularidades encontradas en el transcurso de este trabajo.

1.6 Justificación

Se busca conocer la diversidad tradicional, musical y cultural del Caribe desde el interés del estudio de dos obras de Son Cubano y Son Palenquero, desde el proceso comparativo y estudio de las particularidades desde diferentes aspectos mencionados anteriormente – históricas, culturales y musicales – y las posibles relaciones entre ellos. Es por ello que se busca investigar el fenómeno de estos ritmos a través de la recopilación bibliografía, trabajos de grado, entrevistas, elección y audición de temas de son palenquero y son cubano, análisis musical, encuestas, entre otros, permitiendo de esta manera, el conocimiento, la comprensión y la visibilización de estas culturas afrocaribeñas, que construyen la identidad cultural, el fortalecimiento de la memoria y material que argumente, divulgue y haga parte del legado de la diversidad musical y cultural del Caribe. La monografía que se va a llevar a cabo, aporta a la preservación y reconocimiento del acervo musical del Son Palenquero y el Son cubano, desde una perspectiva investigativa, teniendo en cuenta el trabajo de transcripción y análisis musical, que se conservará como material de consulta para futuras investigaciones que se relacionen con este tema.

De esta manera, se pretende ser parte de los estudios de nuestra cultura y música del Caribe Colombiano, teniendo en cuenta que este estudio posiblemente ampliaría el acervo musical cubano-colombiano y de su relación músico-cultural, también en la comunidad de la Universidad, el cual se espera sea un referente para las futuras investigaciones.

Capítulo 2: Estadísticas - Encuesta a estudiantes

Introducción

Las siguientes estadísticas, dan cuenta de las encuestas realizadas a estudiantes de segundo y sexto semestre de los espacios “Formación Teórica Auditiva 2” y “Gramática IV”. Esto permitió divisar un panorama acerca del conocimiento que tienen los estudiantes de la Licenciatura en Música, sobre ritmos del Caribe (colombiano y cubano), a partir de audios. La muestra resulta interesante, pues nos permite saber la percepción y conocimiento de algunos ritmos en relación a la sonoridad, instrumentación, métrica, origen, entre otras.

Esta encuesta nace de la necesidad de generar un espacio de reflexión en torno al conocimiento de la música del Caribe y de la importancia de estudiar, observar, analizar, escuchar, transcribir, componer y por supuesto, investigar ritmos como el *Son palenquero* y su relación con otros ritmos que hacen parte del Caribe. Entonces parece ser importante realizar un estudio de nuestra música popular y tradicional que dé cuenta de su conocimiento, que permita su divulgación y su conservación.

2.1 Encuesta a estudiantes de segundo semestre

La encuesta se realizó a estudiantes de segundo semestre del espacio Formación Teórica Auditiva (FTA II). Vale la pena mencionar que los estudiantes se han acercado al ambiente musical caribeño, por medio de ejercicios y demás que permiten su conocimiento desde lo práctico, interpretativo y teórico musical. Con algunas preguntas realizadas, se pretende observar y analizar la percepción y cercanía auditiva que tienen los estudiantes con algunos ritmos caribeños, así como el conocimiento a nivel general sobre ellos.

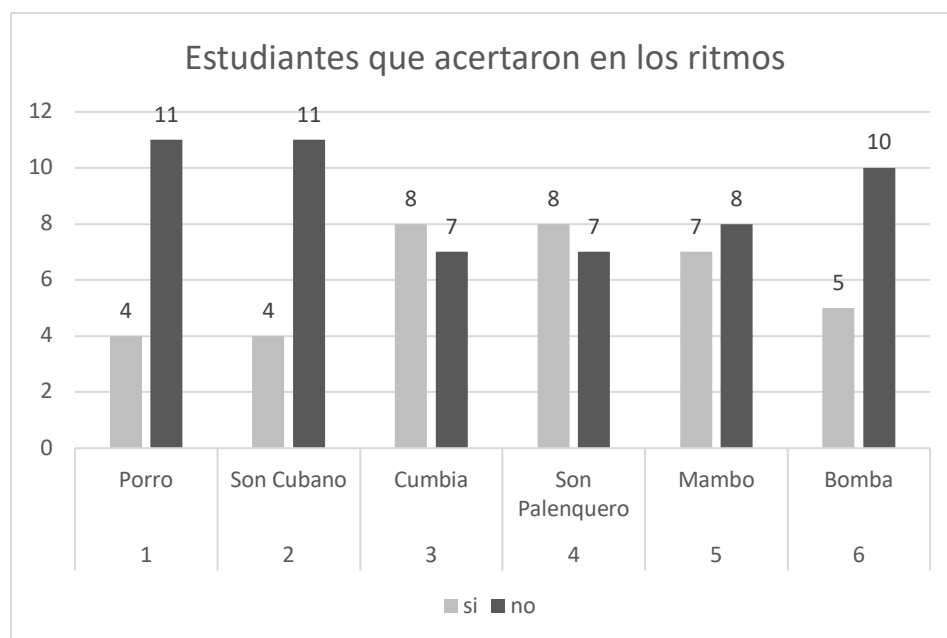


Ilustración 2 Gráfica No 1. Tomada de la primer pregunta de la encuesta realizada

En el caso del primer audio (porro) de la gráfica, muestra que los estudiantes de segundo semestre, no diferencian el *porro*, aun teniendo en cuenta que este es uno de los principales ritmos tradicionales y representativos de la región del Caribe colombiano. Por esto la necesidad de abordar temas sobre la música tradicional y popular de la región, pues serán profesores de música que llevarán nuestra música al aula. Seguramente este resultado se esperaría en adolescentes no estudiantes de una carrera musical, pues el fenómeno cultural responde a otros intereses sociales, como por ejemplo fenómenos como el *reguetón*. Así lo menciona Padura en su libro *Los Rostros de la Salsa*.

«[...] La era del reguetón. Lo que comenzó siendo una utilización de los recursos del hip-hop y el rap para ampliar los registros salseros, sus posibilidades comunicativas y un modo de tender puentes hacia determinados públicos más jóvenes e iconoclastas, terminaría siendo una autopista por donde hoy se mueve la música de la región, adornada con sus niveles más bajos de calidad sonora y elaboración artística... [...]» (Padura. 2019, p. 19).

Por otro lado, vale la pena mencionar la relación histórica, cultural, musical y sonora del *porro* y la *cumbia*, pues hacen parte de la herencia africana y el desarrollo del mestizaje y su relación con otras expresiones tradicionales de la comunidad que habitaran estas sonoridades. Posiblemente influencia en la percepción auditiva de los ritmos caribeños, confundiendo un poco a la hora de determinar si se trata de un ritmo u otro, pero no negando lo caribeño y lo que este comprende. Esto menciona Ortiz, referenciando específicamente la concepción de la música en Cuba, lo cual aplica para todo el desarrollo de esta cultura que se vivió también en América Latina y el Caribe, y por supuesto en Colombia.

«[...] Entendemos por música afrocubana la música que el pueblo cubano recibió de los negros de África, adoptada a veces por aquél con ciertas modificaciones, y la creada después en Cuba bajo la influencia de las tradiciones musicales africanas en combinación con otras de diversas procedencias [...]» (Ortiz, 1993, p. 14).

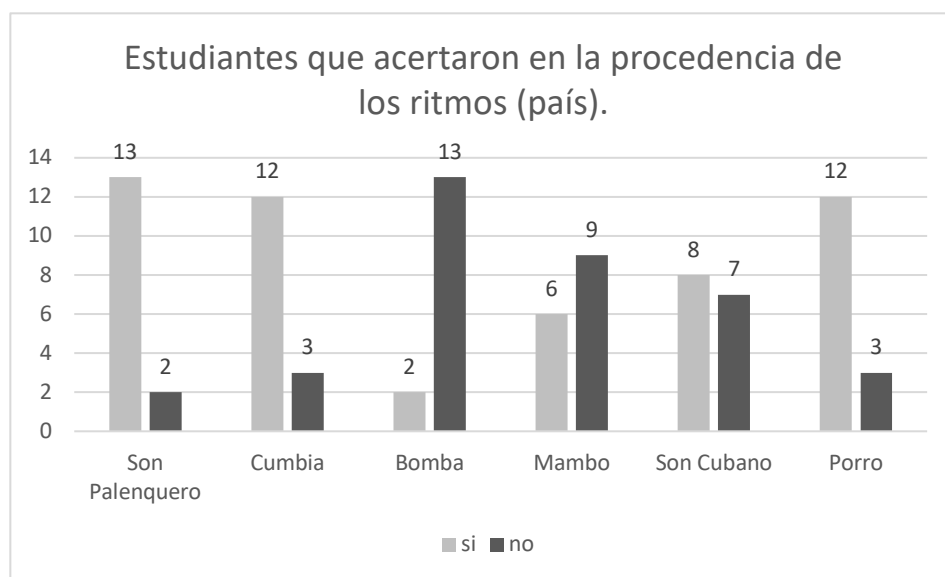


Ilustración 3 Gráfica No 2. Tomada de la segunda pregunta de la encuesta realizada.

Con los resultados de esta pregunta, se observa que una gran mayoría de estudiantes, acertaron en la procedencia de los ritmos, sobre todos, colombianos (son palenquero, cumbia y porro), mientras que en otros como el son cubano, el mambo y la bomba, resultó más complejo.

En este punto de la entrevista, surge una pregunta que se considera importante para comprender el fenómeno de la música del Caribe con relación a la percepción auditiva y el conocimiento cultural, histórico y práctico musical y es que según la gráfica número dos, los estudiantes lograron determinar que los audios de los ritmos *porro*, *la cumbia* y *el son palenquero*, pertenecen a Colombia. Sin embargo –en comparación con la primera– resulta interesante cuestionarnos: ¿Por qué la mayoría de estudiantes no lograron determinar qué ritmo estaban escuchando? pero en la pregunta número dos ¿la mayoría acertó en cuanto a su país de procedencia?.

Seguramente esto corresponde a unas particularidades que están implícitas en referentes sonoros, históricos, sociales, que han permeado parte de su formación musical, como se mencionó en la introducción, su maestro de Formación Teórica Auditiva II, es enfático en el uso de estos ritmos para el estudio de este espacio académico, además, como parte importante para su formación integral. Así mismo se podría enunciar, que en la universidad hay espacios y agrupaciones de conjunto, como el semillero *Sabor Caribe* o la Orquesta Música del Caribe, que fomentan el aprendizaje y estudio de esta música, lo cual podría influir en la percepción sonora y conocimiento (a nivel auditivo) de estos ritmos del Caribe colombiano.

Aprovechar estos referentes sonoros y ampliarlos a un nivel investigativo donde su estudio, análisis musical, aprendizaje, entre otros aspectos, ayudan a visibilizar estos ritmos colombianos y permiten el conocimiento de la cultura del país que se habita.

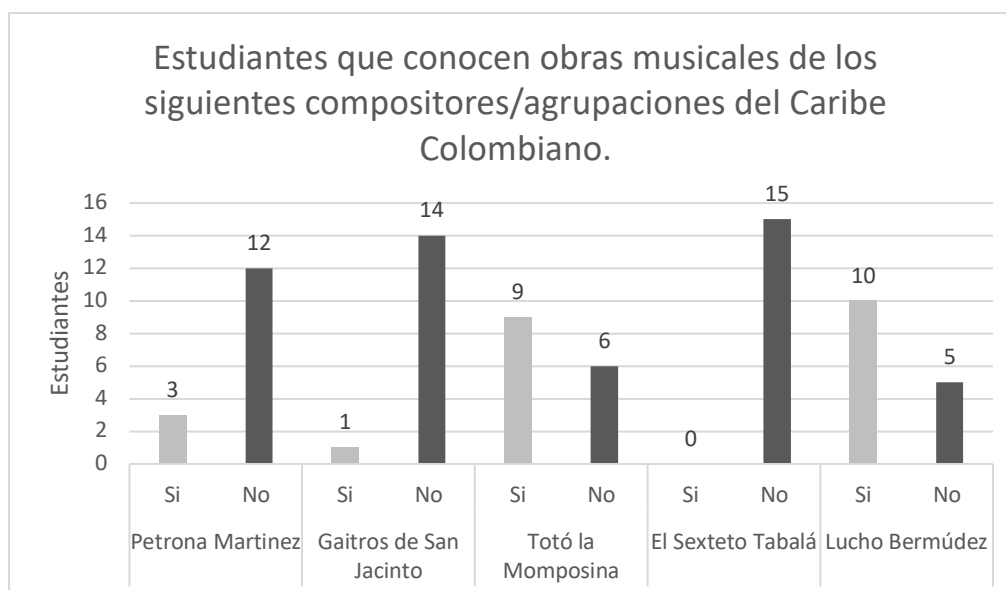


Ilustración 4 Gráfica No 3. Tomada de la tercer pregunta de la encuesta realizada.

En esta gráfica muestra la falta de conocimiento de agrupaciones y músicos que resultan importantes para la historia y el desarrollo cultural de la música del Caribe colombiano, en agrupaciones como por ejemplo, Los Gaiteros de San Jacinto, El Sexteto Tabalá y Petrona Martínez, etc. Caso contrario de Totó la Momposina y Lucho Bermúdez, pues el auge que ellos han tenido, es gracias a la difusión de su música en el mercado, ayudando a su reconocimiento. Sin embargo, en este punto también vale la pena mencionar que, aunque no pueden enunciar obras musicales de esta agrupaciones, bien sea por desconocimiento olvido u otra razón, sí distinguen su sonoridad colombiana en los audios.

Los Gaiteros de San Jacinto, ganadores del premio Grammy en el año 2005, han sido fundamentales para la visibilidad de la música de gaita y sus diferentes ritmos, que suenan en los montes del Caribe. Así mismo, Petrona Martínez, llamada “La Reina del Bullerengue”, ha sido quizás una de las máximas exponentes del bullerengue y los ritmos que interpreta (chalupa, bullerengue sentao, etc.) Así pues, son personajes de la cultura caribeña que por años han dado continuidad y valor a las herencias tradicionales caribeñas.

Si bien es cierto que nos interesa el conocimiento general de la cultura y música del Caribe, en el caso de nuestro objeto de estudio, El Sexteto Tabalá⁷ resulta imprescindible para el estudio del fenómeno del Son Palenquero, su historia y su cultura, no solo en San Basilio de Palenque, sino también en la influencia en los demás fenómenos musicales caribeños, teniendo en cuenta su tradición africana que actualmente está vigente, evidenciada en su música, sus lenguas, su organización político-social, su cosmovisión, etc.

Entonces, el resultado de esta encuesta permite analizar la falta de conocimiento tanto de la existencia de las agrupaciones, como su legado musical y cultural, partiendo de que son grupos que actualmente representa estos fenómenos musicales como el Son Palenquero, que conserva las sonoridades de la historia afrocaribeña. Así lo menciona Navas. Et. al. (2018)⁸.

«[...] El rescate y fortalecimiento del son palenquero, a través del Sexteto Tabalá, impregnó toda la región Caribe, posibilitando su presencia en distintos territorios tradicionales de la diáspora afrocolombiana, raizal y palenque del Caribe continental colombiano [...]» (Navas. Et. al. 2018, p. 57).

⁷ De ellos hablaremos más Adelante.

⁸ Navas et. al. (2018) *Son y sexteto: símbolo(s) musical(es) de identidad e interculturalidad afrocaribeña*. San Basilio de Palenque, Colombia. Ministerio de Cultura.

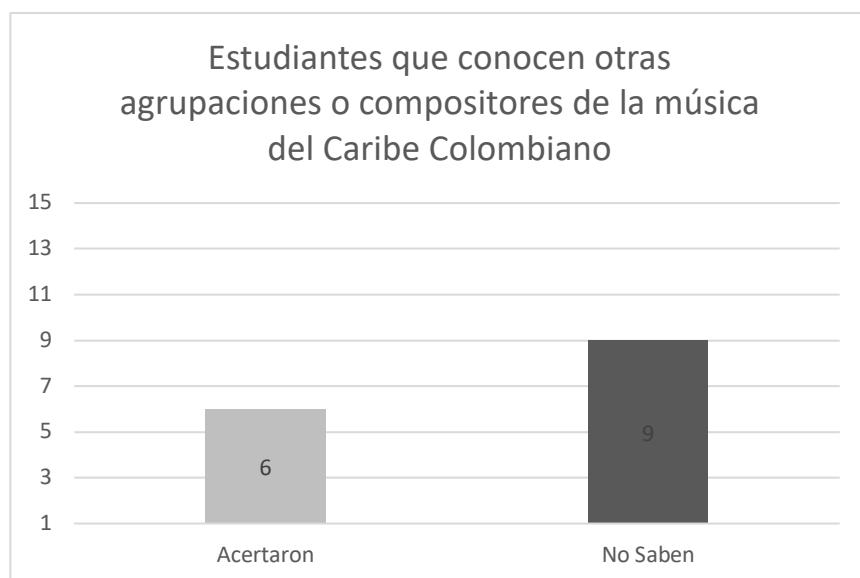


Ilustración 5 Gráfica No 4. Tomada de la cuarta pregunta de la encuesta realizada.

Para finalizar esta encuesta, se realizó una pregunta abierta, en la cual los estudiantes debían enunciar otras agrupaciones/músicos y obras musicales del Caribe colombiano que conocieran (diferentes de las que ya habían sido mencionadas en la encuesta). Mostrando que más de la mitad de los estudiantes no tenía conocimiento sobre esto.

En las respuesta internas, la mayoría de los estudiantes escribió agrupaciones que no pertenecían al Caribe colombiano, o ni siquiera a Colombia. En cuanto a los demás, todos coincidieron en mencionar a Joe Arroyo, de nuevo mostrando la importancia de la difusión y visibilidad de esta música, pues Arroyo contó con una gran discografía ampliamente difundida, que además ha hecho parte del contexto sociocultural de la mayoría de colombianos. De esta manera, se podría resaltar la importancia del estudio, análisis, audición, interpretación, del acercamiento y conocimiento, en el caso de nuestro objeto de estudio de estos ritmos del Caribe Colombiano.

2.2 Encuesta a estudiantes de sexto semestre

La encuesta se realizó a estudiantes de sexto semestre del espacio académico Gramática IV. Es importante enunciar que el maestro de este espacio, ha realizado, un proceso significativo con la música del Caribe, su audición e interpretación, con relación al trabajo y a los contenidos que se ven en este espacio y semestre. Las preguntas y resultados que veremos a continuación, permitirán ver la discriminación auditiva y por supuesto el conocimiento de los estudiantes, sobre dos fenómenos musicales: el Son Cubano (con una de sus formas, el Changüí) y el Son Palenquero de San Basilio de Palenque (Colombia).

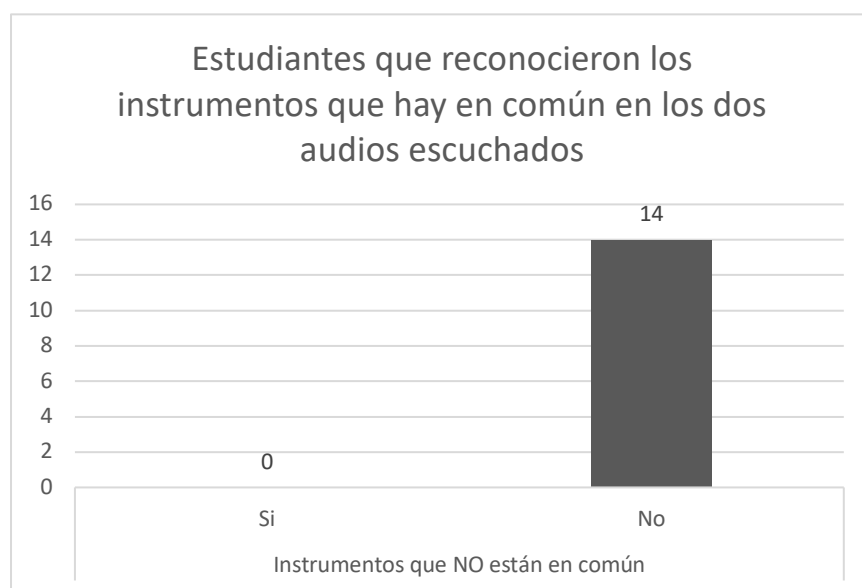


Ilustración 6 Gráfica No 5. Tomada de la primer pregunta de la encuesta realizada.

En la primera pregunta, se les solicitó a los estudiantes, marcar los instrumentos que habían en común en dos audios que se colocaron el día de la encuesta. Por un lado, el audio número uno fue un *Changüí* de Guantánamo Cuba, considerado, según diferentes autores, como una de las diversas expresiones del Son Cubano, con particularidades que se relacionan, en este caso organológicamente, con el audio número dos, un son Palenquero de San Basilio de Palenque, interpretado por el Sexteto Tabalá. En los dos

audios, el bongó, güiro, marcas, voz y marímbula, resultaban ser los instrumentos que tenían en común, considerando este último, la marímbula, como un elemento importante que conecta sonora e instrumentalmente, estos dos países, Cuba y Colombia⁹. Aun así, ningún estudiante logró identificar con exactitud, los instrumentos en común. Algunos acertaban en dos o tres instrumentos, pero todos sí acertaron en la voz, pues era evidente.

Luego de analizar estos resultados en ese momento, con los estudiantes, todos coincidieron en que la marímbula definitivamente no era un instrumento que estuviese presente en ambos audios, a pesar de que reconocían que se trataba de un ritmo cubano y otro colombiano, seguramente por la presencia del tres cubano que es reconocible fácilmente. Sin embargo, sus características rítmicas, tímbricas, tanto por lo sonoro del instrumento como por la voz, confundió un poco a la hora de responder esta pregunta, aun siendo estudiantes con una formación musical mayor, resulta complejo determinar la similitud de ambos audios.

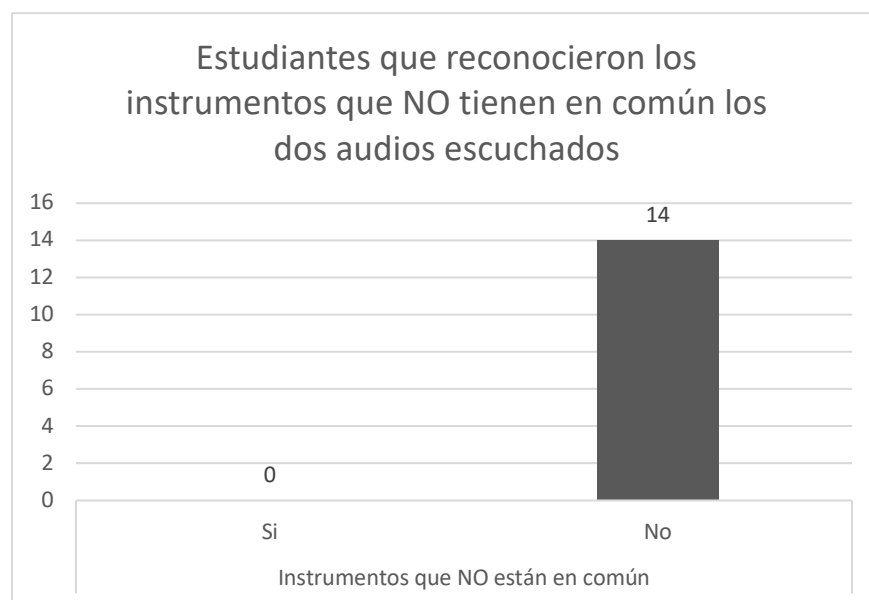


Ilustración 7 Gráfica No 6. Tomada de la segunda pregunta de la encuesta realizada.

⁹ En el Desarrollo del presente trabajo, se pretende evidenciar esta relación con una caracterización más amplia, a partir de los histórico, cultural y por supuesto musical.

Algo similar a lo anterior sucedió en esta pregunta. Se les había solicitado a los estudiantes, enunciar cuales instrumentos no eran comunes en ambos audios. A diferencia de las respuestas internas de la gráfica anterior, en esta la gran mayoría de estudiantes coincidieron en que la marímbula no era instrumento perteneciente a ambos audios, tal vez por la condición de relacionar el tres cubano, con el son o con algún ritmo de este país. Se descarta totalmente la posibilidad de un instrumento como este, que cumpla el papel de bajo. Por otro lado, posiblemente por la difusión y lo que se conoce de esos ritmos, se piensa en un contrabajo, antes que en una marímbula.

Esto deja ver el poco conocimiento de las diferentes expresiones musicales de la estructura del son, en el Caribe cubano y colombiano. Así mismo, el desconocimiento de la marímbula como instrumento fundamental del desarrollo de estos fenómenos musicales. Esto enuncia Ortiz, en uno de sus textos sobre la marímbula como instrumento que comprendió históricamente, lo largo del Caribe.

«[...] Por el resto de las Antillas y de América Latina también se halla la marímbula. En Cuba, cuando la esclavitud, fue muy extendida la marímbula [...]» (Ortiz, 1995, p. 21).

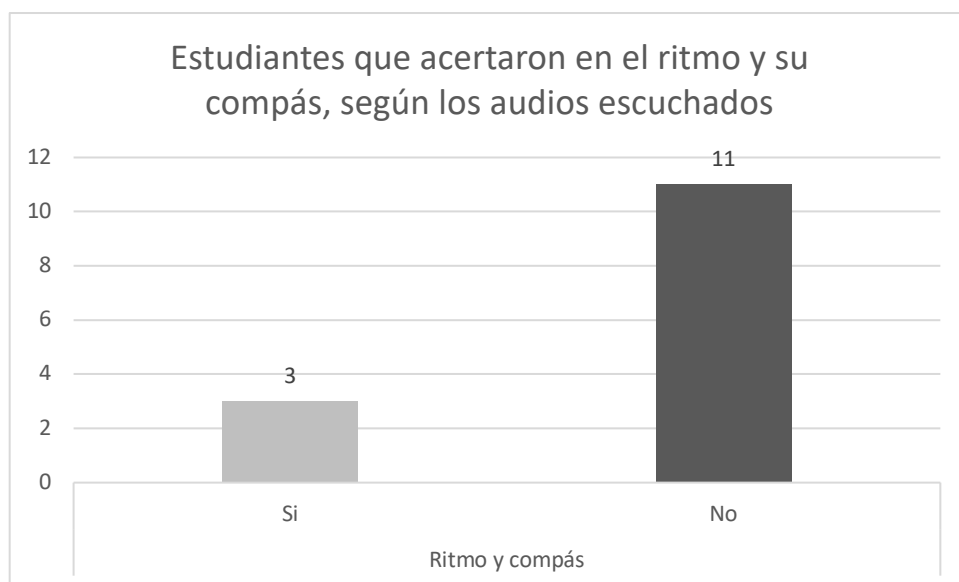


Ilustración 8 Gráfica No 7. Tomada de la tercera pregunta de la encuesta realizada.

En la tercera pregunta, los estudiantes escucharon cuatro audios (dos de *son palenquero* y dos de *son cubano*) y con base a estos, debían identificar el ritmo y decir en qué compás lo escribiría. Aquí se continuaba desarrollando la percepción auditiva, así como también el conocimiento teórico musical de estos ritmos.

Vale la pena mencionar que los tres estudiantes que acertaron en esta pregunta, hacen parte de los espacios del semillero de investigación *Sabor Caribe* (donde esta música es objeto de estudio) y de la Orquesta Música del Caribe de la UPN (donde se interpretan diferentes ritmos del Caribe) partiendo de la diversidad de expresiones musicales que vale la pena estudiar, además por la especificidad de la licenciatura en música.

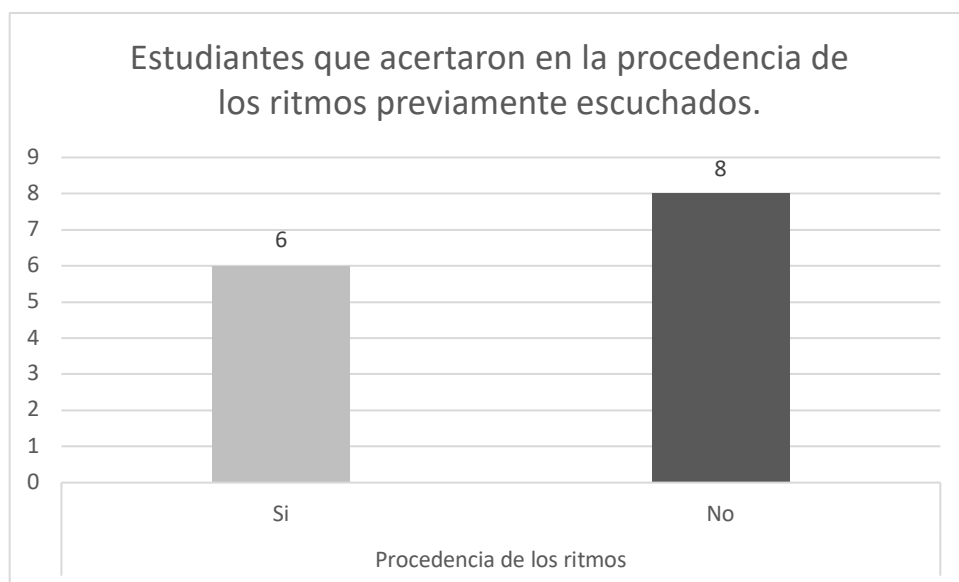


Ilustración 9 Gráfica No 8. Tomada de la cuarta pregunta de la encuesta realizada.

Para finalizar la encuesta, se les solicitó a los estudiantes marcar la procedencia de los cuatro audios que habían escuchado. Con sorpresa, se evidencia que más de la mitad de los estudiantes, acertaron en esta pregunta, aun cuando no acertaron en las anteriores, que trataban de asuntos más específicos musicales. Probablemente, esto de cuenta de la divulgación que han tenido ciertos ritmos, gracias a la radio y medios de comunicación. Que permiten el acercamiento y conocimiento, muchas veces sin requerir de un trabajo monográfico, de estos ritmos, generando una reflexión en torno a la creación de material textual, auditivo, bibliográfico, etc., que permita esa misma comprensión del ritmo como el *son palenquero* y sus características históricas, sociales y culturales, en relación a otro ritmo del Caribe como lo es el *Son cubano*.

Capítulo 3: El Son: Cubano-Palenquero

El *son* es una de las representaciones de la herencia africana en el Caribe y su relación con otras culturas confluyendo a lo largo de la historia caribeña. En América Latina encontramos diversas manifestaciones de *son*: el *son cubano*, *son venezolano*, *son dominicano*, *son palenquero*, *son negro*, *son sexteto*, *son urabaense*, etc., En este capítulo nos dedicaremos a dos de estos sones: El *Son Palenquero (Colombia)* y el *Son Cubano (Cuba)*. Pretendiendo dar una mirada desde lo histórico, social, cultural y por supuesto musical, desde diferentes épocas en la u historia, intentando evidenciar los elementos que componen a cada uno, así como la posible relación a partir de la confluencia de diferentes especificidades.

3.1 Una mirada histórica del Son palenquero

En Colombia al comienzo de la conquista, los españoles tomaron como esclavos los nativos que se encontraban en estas tierras. Según Arrazola en el libro “*La destrucción de las indias*” de Fray Bartolomé, se encuentran datos sobre la esclavitud desde aproximadamente mediados de 1.500, cuando Pedro de Heredia solicitó al rey introducir mano de obra negra, refiriéndose a los esclavos capturados en las costas africanas. Dichas solicitudes eran aprobadas por los reyes españoles, quienes se percataban que antes de realizar los envíos de la mano de obra esclava, ya se realizaban los pagos. La esclavitud puede considerarse una práctica tan antigua como la misma humanidad, así lo menciona Roberto Arrazola en su libro Palenque:

«[...] La esclavitud nació, cuando el vencedor le perdonó la vida al vencido, y al agregar que, por lo tanto, la esclavitud era tan antigua como la humanidad misma [...]» (Arrázola: 2019 p. 11)

Durante el siglo XVI se desarrollaron todos los movimientos migratorios alrededor del continente africano, y países como Portugal y España en las nuevas indias, entendiendo a Portugal como el principal puerto de esclavos y su fuerte económico. Cartagena comenzó a poblarse de negros esclavos y al momento mismo de la llegada poco a poco

los negros fueron creando lugares con el fin de escapar de la esclavitud, esto dice Roberto Arrázola:

«[...] comenzó desde entonces mismo el éxodo del primer pueblo libre de América hacia los “arcabucos” en cuyas más recónditas entrañas fundaron los “palenques” y donde permanecen todavía en la asombrosa incontaminación racial [...]» (Arrázola: 2019, p.13)

La población de los cimarrones fue incrementándose, así como los *palenques*¹⁰ y el inicio de las rebeliones en busca de su libertad, el consejo de las indias, enviaban constantemente cartas al rey mostrando su preocupación, ya que los negros se escapaban, por esto enviaban cuadrillas para recapturarlos y volverlos a vender ya sea en la misma ciudad u otros lugares. Alrededor de los años cincuenta de este siglo, se empezaron a establecer restricciones mas duras a los negros: toques de queda, prohibición de beber vino, venderlo, comprar vivienda o vender algún tipo de articulo. Así como prohibiciones de fiestas, cantos y bailes con tambores, si no era en el lugar permitido por el cabildo (Arrázola: 2019). Es por esto que el concepto que comprende el *palenque* determina una resistencia de los negros esclavos y esto argumenta las diferentes manifestaciones sociales, históricas y culturales que surgirían después. Esto enuncia McFarlane¹¹ acerca de la importancia de los palenques como símbolo de libertad e identidad africana.

«[...] Este tipo de cimarronismo fue, en un amplio sentido, un legado de los cimarrones y palenques de los inicios del periodo colonial, constituido en primera instancia por los africanos que se rebelaron

¹⁰ La expansión cimarrona implicaba también la organización de sus comunidades al margen de los asentamientos hispanos, formando de esta manera comunidades fugitivas o *palenques*, convirtiéndose esto en un patrón de resistencia que perduró durante el colonialismo y hasta nuestros días, una muestra de ello es el actual Palenque de San Basilio. A pesar de los esfuerzos del colonialismo por exterminar estos asentamientos dados por la rebelión, la corona española tuvo que ceder hasta llegar a acuerdos con estos palenques, los cuales terminarían siendo espacios territoriales “exclusivos” para los cimarrones que poco a poco iban siendo desplazados de las costas, por eso la ubicación del actual de San Basilio.

¹¹ Anthony McFarlane (1946). Historiador, investigador y escritor inglés.

en contra de la esclavitud, a su llegada a las colonias, estableciendo las comunidades cimarronas originales en la costa del caribe colombiano [...]» (McFarlane: 1991, p. 76)

Es así como los negros fueron condicionados y llevados a la búsqueda de su libertad, se da el inicio de los enfrentamientos violentos entre las cuadrillas y los negros. Durante los últimos treinta años de ese siglo, el cabildo endureció las penas a los insurrectos negros, así como las multas a sus amos que realizaban persecuciones en los palenques e incluso se instauró la pena de muerte.

El siglo XVII es particularmente importante durante la búsqueda de la libertad de los negros. El escritor Arrázola lo llama “*Guerra de los cien años de los cimarrones de Cartagena*” (Arrázola: 2019). En este siglo, específicamente en el año 1601, el rey de España resuelve centralizar las licencias de envío de esclavos a unos pocos, tratando de evitar el “contrabando” de esclavos. Durante este siglo se enviaron aproximadamente quinientos mil esclavos que trabajaban en minas y fincas azucareras. En el año de 1602 el gobernador de Cartagena envía un mensaje urgente al rey, en el cual manifiesta su preocupación con respecto a los cimarrones que se encuentran en los montes y los enfrentamientos presentados. En 1603, el gobernador nuevamente le escribe al rey, contando los acontecimientos con respecto a lo hallado en el palenque que se encontraba dentro de los montes de María y la guerra que se llevó a cabo entre soldados y negros, dejando en claro que dieron bastantes bajas, pero no las suficientes como para exterminarlos, además menciona que los negros pidieron paz a lo cual el concedió, como lo menciona Arrázola:

«[...] Vine en ellos por tres razones. La primera, porque la gente es poca y las condiciones, son a propósito para lo adelante. La segunda, porque si había de sustentar gente en la montaña contra estos negros era de mucho costo e incierto de dar con ellos. La tercera, para prevenir que se juntasen más y se hiciese mayor suma, creando la necesidad de volver a la guerra, especialmente porque la

gente de esta tierra ya está cansada de contribuir para ello [...]»
(Arrázola: 2019 p. 45-46).

Arrázola en su libro, también menciona que dicho levantamiento de los esclavos se dio después de la rebelión de negros en Bayamo – Cuba, demostrando el deseo de libertad de los negros, pero a diferencia de otros lugares, la guerra de los negros en Cartagena– Colombia, según diferentes textos, se llevó a cabo durante aproximadamente tres siglos. Durante este siglo fueron muchos los enfrentamientos que se dieron entre los cimarrones y los soldados, pero llegaron al punto, donde los negros se habían organizado, formando su ejercito el cual constaba de cuatro compañías, además existía mas de un palenque, y en cada territorio habían muchos más escondidos (más alejados de las costas), que los otros. Durante las últimas décadas de este siglo, los negros de los palenques hicieron la petición de su libertad al gobernador, libertad de la cual ya gozaban, pero bajo una serie de condiciones las cuales generaron más enfrentamientos entre la corona, el gobierno de Cartagena y los palenques. Entrados en el siglo XVIII, aun se presentan enfrentamiento entre blancos y cimarrones, pero uno de los principales hitos de estos años fueron los acontecimientos alrededor de los palenques y el bautizo de “*San Basilio*”, así lo menciona Arrázola:

«[...] la referencia histórica a la “entente cordiale” celebrada en el año de 1713 por el Obispo de Cartagena, fray Antonio María Casiani, con los negros cimarrones de cierto palenque ubicado en las faldas de la Sierra de María, que el Obispo mismo debió de bautizar con el nombre de San Basilio [...]» (Arrázola: 2019, p. 256)

Según menciona Arrázola, a mediados del siglo XVIII en Cartagena había abundancia de esclavos debido a diferentes situaciones que el gobernador de la época atribuye al detrimento de la esclavitud, así como las diferentes enfermedades que se propagaron ya sea por herencia, trasmisión o del territorio. Los tiempos de guerra en los palenques ya habían terminado, a finales de este siglo el rey español expedía documentos donde manifestaba la necesidad del buen trato a los esclavos, documentos a los cuales el

gobierno local hacia caso omiso, pues tenían sus propios intereses. En el último año de este siglo después de las instrucciones dadas por el rey con respecto a las condiciones de los esclavos, se realizó el reconocimiento a la existencia de San Basilio y otros palenques pertenecientes a las provincias de Cartagena. La historia de San Basilio de Palenque no puede prescindir de las condiciones que generó la esclavitud, pues esto contribuyó en gran medida a la concepción de las tradiciones de esta comunidad y permitió desarrollar otros aspectos como la identidad Palenquera, que se logra evidenciar en el trabajo desarrollado por diferentes personajes imprescindibles para esta comunidad, los cuales se han encargado de rescatar, construir y mantener presente la cultura palenquera, sus tradiciones, música, lengua, danza, etc. Que representan su historia.

Entre ellos, encontramos a la maestra Dorina Hernández, la primera maestra graduada de San Basilio de Palenque, quién además se distingue por su trabajo como docente, asesora política pública y su labor dentro del campo de la etnoeducación en Palenque. En San Basilio, la etnoeducación constituye una forma de enseñanza a partir de la preservación de las tradiciones culturales, fortaleciendo a su vez el legado ancestral y fortaleciendo las prácticas que aportan a la educación de la comunidad Palenquera: la tradición oral, es una de ellas, fundamental para la concepción de etnoeducación en esta población.

Es así que la maestra Dorina Hernández comienza a involucrar en el asunto educativo desde muy joven, cuando cursaba bachillerato en la normal, evidenció su preocupación por constituir espacios académicos, de lo tradicional palenquero. Allí organizó un grupo de teatro donde visibilizaba actividades y asuntos representativos de esta cultura. Insistía en que relacionar la cultura palenquera con sus trabajos académicos en la institución, le permitía avanzar en el conocimiento de la misma (Navas et. al., 2018).

Además de ello, acompañó procesos de alfabetización que se desarrollaron en diferentes lugares del departamento de Bolívar, así como otras actividades que continuaban argumentando la importancia que tenía para ella la preservación de su cultura e

identidad. Un elemento importante para esta labor, se desarrolló en el *Kuagro*¹² en el que perteneció, a partir del trabajo de alfabetización que realizaba, promovía a su vez, el movimiento de la Cultura Popular que dirigía Paulo Freire en Brasil, integrando el aprendizaje de la lengua criolla palenquera con las expresiones culturales de su comunidad, evidenciando de esta manera, lo imprescindible del lenguaje dentro de su cultura.

«[...] Se busca no solo la alfabetización, el aprender a escribir y leer sino iba más allá, los hacía que tomaran conciencia sobre su realidad y ver la manera de utilizar esa comunicación como instrumento para mejorar la calidad de vida de los demás[...]» (Navas et. al.: 2018, p. 21).

Este ejercicio de alfabetización integrado con la necesidad de expresión y comunicación humana, probablemente permitió la continuidad de tradiciones orales, que se basan principalmente en ejercicios de laboreo en el campo, rituales, festividades, hechos históricos, mitos, recetas, medicina, etc. Todas estas características identitarias irremplazables de una cultura que se evidencian precisamente en la tradición oral y ahora también en el trabajo de oralitura que se desarrolla en Palenque. Es así que la maestra Dorina, promovió todo un movimiento a partir de la recuperación de la memoria ancestral Palenquera, por medio del lenguaje y la oralidad¹³, un aspecto representativo de una cultura como lo es San Basilio. Constituyendo con este trabajo, estrategias que permitían la comprensión del lugar histórico, cultural, social, etc., que habitaban estas personas. Así lo enuncia Nina Friedemann¹⁴ en su artículo “De la tradición oral a la etnoliteratura”:

¹² Forma organizativa de la estructura social Palenquera, dividida por territorios, barrios, edades. Estructura que se remonta al legado africano y las estrategias de resistencia y defensa de los cimarrones. Tomado de *Palenque: Comunicación, territorio y resistencia*. Navarro, L. (2020)

¹³ La tradición oral representa una forma de preservación y representación de los elementos que comprenden una comunidad en el decurso de su historia. Resulta ser una fuente de registro para la historia cultural, política y social de un territorio.

¹⁴ (1930-1998). Antropóloga pionera del estudio del afrocolombianismo.

«[...] En Colombia, la historia oral asimismo, empieza a ser considerada como una fuente para la historiografía no solo de los aborígenes y sus descendientes, sino de los descendientes de esclavos, gentes y comunidades afrocolombianas, que estuvieron privadas de escribir sus memorias, sus sentimientos, sus conceptos [...]» (Friedemann. 1997, p. 22).

La comunidad de San Basilio de Palenque, se ha constituido gracias a su lenguaje y esto lo demuestra en la preservación de su lengua criolla palenquera y el castellano o *kateyano* como le llaman ellos. Diferentes autores han estudiado la lengua criolla palenquera encontrando particularidades que muestran diferentes concepciones y posibles orígenes de esta lengua, teniendo en cuenta que es difícil dar una aseveración sobre esto. Son diferentes los conceptos que la abordan, por ejemplo, en 1962, José Joaquín Montes, un estudio del conjunto de dialectos que derivan de las lenguas, afirmó que el habla de San Basilio es una variedad del dialecto español, combinado con algunos rasgos arcaicos (Mathieu, 1984). En 1970, Aquiles Escalante¹⁵ enuncia en uno de sus trabajos investigativos sobre la cultura afrocaribeña, que la lengua palenquera es una lengua criolla de base hispánica, en lo que concierne a su morfología y sintaxis. Sin embargo, en cuanto al léxico, estiman que contiene aproximadamente un 10% de palabras de origen africano (Schwegler, 1989).

Los estudios sobre el vernáculo de San Basilio de Palenque, evidencian la influencia de diferentes culturas y elementos que han permeado el Caribe y en la comunidad de San Basilio, se encarga de representar esta historia, así como lo hizo la maestra Dorina Hernández, con la organización de una biblioteca itinerante que tuvo la oportunidad de enriquecer su formación y trabajo investigativo en los proyectos que representarían su vida, dejando un legado en la identidad cultural.

Su labor docente fue significativa en el trabajo de la educación con la comunidad palenquera, comprendiendo que este trabajo de formación a partir de la preservación de la lengua palenquera y de las diversas tradiciones de herencia ancestral, representaba lo que en 1994 estaba trabajando el Ministerio de Educación: la etnoeducación. Un

¹⁵ (1923 - 2002). Antropólogo, pionero de la investigación sobre las comunidades Afro en el Caribe Colombiano.

proceso social permanente de reflexión y construcción colectiva, mediante la cual los pueblos indígenas y afrocolombianos fortalecen su autonomía en el marco de la interculturalidad (Navas et. al. 2018), permitiendo la integración de saberes, prácticas culturales, sociales, políticas que conforman su realidad cultural.

La maestra Dorina cumplió un papel fundamental en este proceso, pues trabajó en la estructuración y desarrollo de la llamada *ley de las comunidades negras* establecida en 1993, que busca reconocer a las comunidades negras que han vivido en zonas ribereñas y de difícil acceso del Caribe y el Pacífico, visibilizando sus prácticas tradicionales culturales, de producción, entre otras.

Este trabajo se vio reflejado en un texto fruto de su desempeño como docente y líder de la comunidad, el cual lleva por título “*Enfoque. Perspectiva de la etnoeducación y la Cátedra de estudios Afrocolombianos en el Caribe Colombiano*”. Asimismo, el documento que se presentó a la UNESCO¹⁶ para candidatizar a San Basilio de Palenque como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad a partir del año 2003, fue parte del trabajo realizado por la maestra Dorina, proyectos de vida que sin duda continúan contribuyendo a la difusión y protección de lo que representa Palenque para el Caribe y Latinoamérica, en su calidad de primer pueblo libre de América y por sus prácticas ancestrales que recogen la africanidad en el Caribe Colombiano.

3.2 Antecedentes del Son Palenquero

En San Basilio de Palenque, encontramos una manifestación del *son*: El *son palenquero*. Un fenómeno cultural existente en este territorio, que evidencia la ancestralidad africana, cimarrona y las particularidades de esta población afrocolombiana. Desde la perspectiva musical, el *son palenquero* es interpretado por los grupos de *sextetos*, de los cuales hablaremos más adelante.

Para poder adentrarnos en el estudio del *son palenquero*, es necesario establecer los elementos que han estado presente en su concepción. Hechos históricos como la

¹⁶ Declarado en el 2005 como *Patrimonio Cultural e Inmaterial de la humanidad* por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO.

esclavitud, el colonialismo y los procesos migratorios, constituyen unas dinámicas que evidencian fenómenos culturales como el *son*. (Navas et. al., 2018).

La cosmovisión¹⁷ en relación a concepciones mitológicas, personajes ancestrales dentro de una cultura, prácticas religiosas, formas de organización, entre otras, es una manera más para el estudio de esta cultura. Una muestra de la cosmovisión palenquera, son los *kuagros* grupos de organización social, conformados en determinados contextos los cuales fortalecen la preservación de tradiciones y formas de vida que han constituido la cultura palenquera en el transcurso de su historia. Los *kuagros* posiblemente son reflejo de los *palenques* en los que se reunían los negros en la época de esclavitud como forma de rebelión, que además permitía la comunicación entre ellos, siendo la lengua y las diversas manifestaciones sociales y culturales que comprendían a la época, las formas de expresión que actualmente visibilizan lo que ha constituido la historia de San Basilio.

«[...] Se trata de una cosmovisión de origen bantú y su amplia concepción de vida que involucra todo un entretejimiento entre los dioses, espíritus, el hombre en su expresión género humano, los animales y las plantas y otros fenómenos y objetos que no participan en la vida botánica [...]» (Navas et. al.: 2018, p. 37).

En la diáspora africana comienzan a surgir relaciones que conectan la cultura cubana con la colombiana, como por ejemplo uno de ellos, las formas de organización que iban surgiendo en sus comunidades, que iniciaban como un acto de rebelión y que poco a poco terminaban siendo legitimadas por el colonialismo teniendo en cuenta su fracaso intento por combatirlas, que además, terminaban siendo espacios en los que consolidaban sus tradiciones y sus diferentes manifestaciones culturales:¹⁸ los *palenques* y los *cabildos*¹⁹, estos eran el punto de encuentro para desarrollar las tradiciones africanas que convergían en la isla, encontrando en ellos comunidades de

¹⁷ Creencias simbólicas, tradiciones, etc. Que forma una cultura en una época y condiciones determinadas.

¹⁸ Teniendo en cuenta la diversidad de tribus, comunidades, lenguas, etc., que se encontraba allí.

¹⁹ Esto se mirará más adelante, en relación con el son y los sextetos en Cuba y Colombia.

procedencia principalmente yoruba y bantú, tradiciones que a su vez se fueron modificando por la incursión de nuevas relaciones con otras culturas y comunidades.

«[...] Los cabildos permitieron reconstruir las tradiciones que traían los africanos, confrontarlas y adecuarlas a cada nuevo grupo. Con ello se estabilizaron cantos e instrumentos que conservaron sus caracteres generales, pero modificaron algunos aspectos melódicos y organológicos y se recombinaron con nuevas funciones expresivas. De aquí que en Cuba puedan detectarse áreas que denotan su procedencia yoruba y bantú [...]» (León. 1984, p. 12).

Se puede enunciar entonces que la misma cosmovisión palenquera, es resultado de esa diáspora africana que permeó el Caribe y en este caso, se puede ver la influencia africana (sobre todo yoruba y bantú) en sus formas de organización, tradiciones religiosas y también en el desarrollo de las lenguas vernáculas de cada comunidad, además de la resistencia cultural de estos dos territorios, lo cual permitió la conservación de la mayoría de manifestaciones de la herencia africana.

«[...] Muchas de estas manifestaciones religiosas están articuladas y entrelazadas con la africanía musical cubana, tal como lo describe Fernando Ortiz en su brillante libro donde narra los orígenes de gran parte de la música de la isla y particularmente en la región oriental, que tiene una base cultural bantú y es el epicentro de desarrollo del género musical sextetero llamado ritmo Changüi [...]» (Navas et. al.: 2018, p. 38).

Asimismo, el mito de *Catalina Loango*, es una muestra de los referentes mitológicos identitarios de la cultura palenquera y del vínculo con la cosmovisión yoruba en el territorio caribeño (Cuba y San Basilio). Este, luego se reconstruye en un canto de

*lumbalú*²⁰ en el cual se relata el personaje de *Catalina Loango*, quién fue encantada por el baile del ritual fúnebre. En el Caribe, Latinoamérica y por supuesto en San Basilio, hacia el siglo XVII se desarrollaban una serie de hechos que constituían unas estructuras económicas y sociales importantes para el desarrollo histórico esclavista y colonial de la época, siendo las haciendas un elemento fundamental para el funcionamiento económico del desarrollo de actividades agrícolas, ganaderas, trapicheras, entre otras. Sin embargo, las que mayor producción y trabajo tuvieron para ese entonces, en la zona de la costa del Caribe, por los terratenientes, fue en la producción de caña y ganado.

Estos eventos y su apoyo a la esclavitud, convertían la labor de hacienda en una micro sociedad con ciertos conflictos, teniendo en cuenta sus relaciones de poder y además las diversas acciones que desencadenaron estos hechos, centrándonos en San Basilio, la manifestación de los cimarrones que luego se evidenciaría en los palenques (Navas, et. al. 2018).

Ahora bien, hacia el siglo XIX, comenzó una transformación en las haciendas mencionadas anteriormente, en las cuales comenzaban a tomar más fuerza los ingenios azucareros, tabacaleros, bananeros y cafetaleros, teniendo en cuenta la humedad de la zona para la producción de los mismos, por supuesto, era común en varias zonas del Caribe en nuestro caso Colombia y Cuba. Es así que en el caso de Cuba, se desarrollaba el *Batey*²¹ como espacio donde confluían esclavos y “libres” con actividades distintas a las laborales y probablemente esas actividades desencadenaban unas expresiones culturales, musicales de danzas y demás que más tarde resultarían representativas proveniente de una organización al principio económica y social.

Así mismo, en San Basilio de Palenque, el ingenio azucarero representaba una estructura de “pequeña ciudad” (como el *Batey* en Cuba)²² con interacciones entre todos los trabajadores que iban llegando a ejercer su labor allí. En Cartagena, capital del

²⁰ En San Basilio de Palenque, se designa con el nombre de Lumbalú a las ceremonias funerarias acostumbradas cuando desaparece del mundo de los vivos, un adulto que en vida perteneció al Cabildo o Kuagro (forma de organización que hace parte de la cosmovisión palenquera). Tomado de “*Significado del Lumbalú, ritual funerario del Palenque de San Basilio*” Aquiles Escalante (1989).

²¹ Fernando Ortiz, describe el *Batey* como una finca o plaza central, amplia donde se desarrollan todas las actividades que corresponden al ingenio azucarero, donde a su vez, habita el mayoral y los demás empleados que ejercen una labor importante dentro de esta comunidad.

²² Así lo enuncia Rufino Cuervo Márquez en sus crónicas “Salve Colombia” reproducidas por el periódico “El porvenir” en el año 1910.

departamento de Bolívar (Colombia), ubicada aproximadamente a 50km de San Basilio de Palenque, la Hacienda San Agustín de *Toro-hermoso* estaba considerando iniciar una actividad económica como el cultivo de azúcar y su exportación para superar un poco la crisis económica de la guerra de los 1000 días. Es así que el 31 de julio de 1906 se firmó en Bogotá el contrato para el establecimiento de un ingenio azucarero en calidad de exportación, entre 1908 y 1909, con ayuda de ingenieros cubanos, se instaló el ingenio azucarero *Central Colombia*.

Diferentes autores enuncian la importancia de los ingenios azucareros en calidad de exportación, al igual que el ganado, ambos como principal fuente de producción en el país y que además evidencian la relación de los dos países: Cuba y Colombia. Teresa Ripoll²³ en su trabajo “*El central Colombia. Inicios de industrialización en el Caribe Colombiano*” caracteriza la industria en Colombia, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Por un lado, la exportación de ganado hacia Cuba, en 1889 y durante la Guerra de los Mil Días, que además de ser un movimiento que incrementaba la economía del departamento de Bolívar, dejaba una época de bonanza, teniendo en cuenta que se evitaron las pérdidas que hubiese causado la guerra en este trabajo. (Ripoll, 1997). Según Ripoll, a principios de 1900 se comienzan a registrar la visita de colombianos a Cuba y de cubanos a Colombia, con motivo de análisis, estudio de tierras –en este caso la de Sincerín, municipio del departamento de Bolívar ubicado cerca a Cartagena– y demás requerimientos para establecer un ingenio azucarero “al estilo cubano de oriente”, pues el incremento del consumo mundial de azúcar y con ello su exportación²⁴. Es así que en 1906 se firmó en Bogotá el contrato para el establecimiento de un ingenio azucarero en calidad de exportación, entre 1908 y 1909 y con ayuda de ingenieros cubanos, se instaló el ingenio azucarero *Central Colombia*, más conocido como *Central Sincerín*, que para entonces limitaba con zonas aledañas a Palenque, de ahí su cercanía con los trabajadores cubanos. Esto dice Ripoll:

²³ María Teresa Ripoll de Lemaitre: Historiadora colombiana.

²⁴ Finalizada la Guerra hispano-cubana, Norteamérica comenzó a invertir en la producción de los ingenios azucareros cubanos y en su exportación. Manuel Moreno (1991) citado en Ripoll, 1997, p. 70.

«[...] Las tierras en donde se levantaría el ingenio, la hacienda San Agustín, colindantes con la población Sincerín, y a una distancia de cincuenta kilómetros (aproximados) de Cartagena, estaban situadas en un valle formado entre la serranía de San Jacinto (entonces los Montes de María) y los playones del margen izquierdo del Canal del Dique, zona de antiguos palenques, tierras bajas que se extendían a lo largo del Canal; sus linderos eran fronterizos con los pueblos de Mahates y Malagana, San Basilio de Palenque y San Pablo, pasando por Sincerín [...]» (Ripoll: 1997, p. 72).

En el ingenio laboraban más de 3000 trabajadores entre palenqueros, campesinos de comunidades cercanas como Arjona, Turbaco, María la Baja, Mahates. Entre esos, menciona Navas et. al. (2018) que se encontraba Paulino Salgado²⁵, hermano de Graciela Salgado, primera tamborera mujer de Palenque. También Rafael Cassiani, de quien se hablará más adelante. Las centrales cubanas que fueron surgiendo a inicios del siglo XX, traían consigo un sistema industrial que resultaba innovador para los ingenios y trapiches del Caribe, es por esto que se comenzó a importar maquinaria de la Isla, y con ella, trabajadores cubanos que se necesitaban para el funcionamiento y la asesoría a los trabajadores colombianos.

Es así que hacia 1967, en Palenque se integra la producción campesina al disolverse poco a poco la producción de caña de azúcar que se ve interrumpida por la reforma agraria la cual conduce inicialmente a la división en parcelas para el cultivo de caña y ganadería, constituyendo a su vez el territorio a partir de sus prácticas representativas, ancestrales y que además pasan de generación en generación.

Ahora bien, la música sin duda, es un elemento imprescindible para la cultura Palenquera, pues manifiesta su contexto histórico, su legado afrocaribeño y las transformaciones que ha experimentado su comunidad y su territorio, fundamentando las lógicas que definen su concepción de la vida. Es así que la música palenquera se

²⁵ Paulino Salgado Batata III (1927 – 2004) Tercero de la dinastía de los Batata, tamboreros mayores de San Basilio de Palenque. Fue el tamborero mayor de Totó la Momposina.

contextualiza a partir de su cosmovisión de lo ritual, mágico-religioso, representando a su vez lo que la diáspora afrocaribeña ha dejado.

3.2.1 Algunos ritmos

En Palenque se encuentran diferentes fenómenos musicales que corresponden a unas estructuras determinadas por el ritmo, la melodía y la danza, que representan la concepción cultural de la comunidad.

Ritmos como el *son de negros* o *negritos*, que evocan festividades y describen el cortejo del hombre hacia la mujer, acompañado de cantos improvisados en forma de sátira, tambor alegre, guacharaca de caña de corozo y palmas, este ritmo (como la mayoría de ritmos afrocaribeños) describe el componente africano, de goce y sabor que caracteriza el negro. La *Chalusonga* y la *champeta*, otros ritmos característicos de Palenque –según Navas et. al (2018)– ambos influenciados por sonoridades afrocaribeñas de otras islas y por supuesto el componente africano que permea Cartagena y el Caribe Colombiano, continúan representando la manifestación social que nace en los palenques y luego también en los barrios populares, confirmando la presencia de la fuerza, el movimiento y la musicalidad del negro como expresión social, política y cultural.

Por otro lado, existen variedad de ritmos que se encuentran fuertemente articulados con los elementos que se han mencionado, los cuales se construyeron por la lucha y resistencia de los palenques, representando un asunto tradicional identitario de la población, que a diferencia de expresiones como la *champeta*, *chalusonga*, etc., corresponden al impacto de componentes sociales y políticos que tienen que ver más con la actualidad. Ritmos como el *bullerengue*, *son de negros*, *son palenquero*, entre otros, comprenden el arraigo cultural africano presente en la región Caribe y desarrollada a lo largo del Caribe y en especial el Canal del Dique²⁶ que constituía en ese entonces un punto de encuentro y diseminación de manifestaciones y elementos culturales, sociales, que llegaban hasta las comunidades que se encontraban en su alrededor (Entre esas Palenque) dedicadas a la pesca, agricultura y otras labores las cuales convertían en inevitable el contacto con el Canal del Dique y lo que traía consigo.

²⁶ El Canal del Dique es una bifurcación artificial del río Magdalena en la Región Caribe de Colombia, construido en el siglo XVI para facilitar la navegación entre este río con la ciudad de Cartagena.

En el Bullerengue, las mujeres son las protagonistas de este ritmo, por medio de una *cantaora* que enuncia los versos e improvisaciones de canto y otras que en coro le responden con la misma frase, marcando el pulso con las palmas o *tablitas*, las cantaoras y bailadoras, representan el periodo del embarazo de la mujer y su estado como progenitora²⁷, concibiéndolo como ritual femenino, articulando la música, la religión su cosmovisión y por supuesto el contexto sociocultural, en una sola expresión.

El *Son*, como ritmo que permeó el Caribe por diferentes asuntos como los que surgían del contacto en los *cabildos* o *palenques*, los rituales y demás actividades que, en relación de migrantes cubanos que habían llegado a Colombia –no solo por asuntos del ingenio azucarero–, sino además para la construcción del ferrocarril del Pacífico en 1878, motivo por el cual migraron trabajadores cubanos, permitiendo circulaciones que comprendían un vínculo entre el Caribe y el Pacífico.

El desarrollo del transporte, comercio y las exportaciones de azúcar, fueron elementos importantes para el acogimiento de la música afrocaribeña en la segunda mitad del siglo XIX, aumentando los contactos con otras culturas y comercios del Caribe. También se tiene registro de que en 1870, de un ingeniero cubano que viajó a Colombia buscando apoyo para la causa revolucionaria cubana en contra del gobierno español, reclutando variedad de voluntarios colombianos que fueron a apoyar la causa, una vez regresan, aproximadamente entre 1880 y 1890, traen consigo estilos musicales cubanos así como ellos dejaron otras expresiones musicales colombianas en la isla (Purcell y Arias. 2020). Esto dicen los autores mencionados, acerca de la importancia de los contactos generados a partir del comercio y el ferrocarril, permitiendo la relación de estas dos culturas caribeñas representadas en su musicalidad.

«[...] Los cubanos y la construcción del ferrocarril... representan los elementos centrales, estrechamente entrelazados, que permiten el desarrollo de las circulaciones que luego dieron paso a la llegada y

²⁷ Según la tradición oral de la comunidad e investigaciones realizadas por autores como Abadía Morales (1983) Citado por Navas et. Al (2018).

proliferación de ritmos antillanos, en su mayoría procedentes de las Antillas hispanas. [...]» (Purcell & Arias: 2020, p. 42).

El *son palenquero* resulta ser un generador de identidad para la cultura palenquera, aportando asimismo a la memoria histórica de la comunidad y sus diferentes expresiones identitarias y representativas de la herencia africana y sus articulaciones caribeñas en la historia.

3.3 Una mirada histórica del Son cubano

A la llegada de los conquistadores al “nuevo mundo” no solo se llevaron a cabo guerras cuerpo a cuerpo, pues en la conquista de los territorios se llevaba a cabo una guerra intelectual, cultural, sobre las creencias y saberes entre los nativos y los “invasores europeos”. Para los colonizadores era imperativo imponer su creencia a través de la construcción de iglesias e instauración de la liturgia como eje central de la vida del nativo americano. Por ejemplo en México, se adoctrinaba y enseñaba a los indios el canto llano, mientras que en Cuba se adoctrinaba rápidamente y se exterminaba con los nativos de la isla. Alrededor de 1500, un pueblo nativo de la isla acogió un extranjero el cual logro compenetrarse con la comunidad al punto de lograr el bautizo de su cacique y adoración hacia la virgen María, a la cual comenzaron a dedicarle rituales y cantos en señal de reverencia. Por lo que más adelante el *areíto*²⁸ sería considerado como parte de la evangelización.

Al comienzo del siglo XVI en Cuba se destacaban la utilización de la voz e instrumentos que provenían de Europa, aunque también existe influencia desde el romance español²⁹, así lo menciona Carpentier:

«[...] Pero otro elemento de capital importancia contribuye a situar un folklore en las mentes: el romance. El romance heredado, cantado sobre cunas, transmitido de boca en boca [...]» (Carpentier: 1972, p. 32).

²⁸ Ritual mágico-religioso de carácter de lucha y de festividad con cantos y bailes ejecutado por los indios antillanos. Véase “*La Africanía de la música folklórica de Cuba*” Fernando Ortiz (1993) p. 29.

²⁹ Tipo de poema característico de la tradición literaria hispanoamericana.

También menciona que Cuba es uno de los países de América que más ha preservado dicha tradición del romance, por ello este se encuentra presente en los cantos campesinos, como los guajiros que podían entonar cualquier canción tradicional. Tan fuerte sigue siendo dicha característica que es posible identificar influencias de canciones tradicionales de la época en canciones “recientes” como es el caso de *Guantanamera* y *Gerineldo*³⁰.

Por otro lado, encontramos, también, lo que se ha considerado como el “primer son la historia” el son de la Ma’ Teodora, considerado como la demostración más antigua de la música tradicional cubana, guardando también esa influencia de romance mencionada anteriormente. Este son es considerado el punto de partida de la música cubana, pero también podemos cuestionar acerca del como llegó a considerar el primer son de la historia y la relevancia de este³¹

En el siglo XVII la isla de Cuba se encontraba habitada por aproximadamente 20.000 personas entre blancos, negros, mestizos e indios, iniciando el desarrollo industrial a través del azúcar, donde los ingenios azucareros poseían gran importancia con respecto al desarrollo económico de la isla, al igual se fue sumando la industria del tabaco y el cacao. En cuanto a la música, la iglesia de Santiago se encontraba en decadencia, pues para el encargo de organista, no eran los suficientemente virtuosos y el coro contaba con pocas personas a excepción de momentos donde era asistido por negras de la región de Santiago. En este punto la Habana comenzaba a tener mayor importancia dentro de la isla por lo cual empezó a considerarse la capital. A mediados del siglo XVII se prohibieron los bailes públicos en iglesias y el alquiler de negras para llorar en los funerales, considerando que estos no se instauraban dentro de lo religioso, por lo que estas expresiones criollas serían más adelante parte fundamental del desarrollo cultural e histórico de la isla a través del sincretismo.³²

³⁰ Canción tradicional del romance español.

³¹ Esto se mirará más adelante.

³² Presencia de creencias de diverso origen que confluyen en una misma comunidad o religión.

Los festejos fueron más significativos cuando eran realizados por el pueblo, para las fiestas del Corpus, fue comisionado Pedro de Castilla en el año de 1573 realizar una danza y a partir de ahí comenzaron a realizar comisiones a diferentes artistas. Estas danzas se fueron adaptando según diferentes épocas y condiciones, así mismo fueron tomando relevancia dentro de la celebración del Corpus, la cual perduró en Cuba hasta el siglo XIX. Así lo menciona Alejo Carpentier:

«[...] La tradición del corpus, independientemente de otros festejos circunstanciales perduro en Cubas hasta principios del siglo XIX (...) Una vez más, el negro tendría la oportunidad de asimilar melodías de la península, aportando a su vez un elemento de enriquecimiento rítmico y percutido [...]» (Carpentier: 1972, p. 55).

La iglesia y la evangelización formaron parte del desarrollo musical dentro de la isla, sin embargo, el papel de los diferentes negros africanos, los nativos y los extranjeros de paso, fueron fundamentales en las diferentes expresiones vividas durante este siglo. Fernando Ortiz en su ensayo: *La clave xilofónica*, habla de la vida habanera en el siglo XVII, resaltando la influencia del negro en el desarrollo musical y resaltando la diversidad de la música creada en América. Finalizando el siglo XVII se daría a conocer lo que se menciona como rumba, danzas sexuales utilizadas para bailar en pareja que encontraban sus orígenes en los rituales y bailes africanos, dichas rumbas serían conocidas en el territorio europeo como zarabandas.

El desarrollo musical durante el siglo XVII en Cuba, encontraba instrumentos y danzas que se pueden identificar actualmente y es posible que ya se estuviese mencionando ritmos como la habanera y el tango. Así mismo, la presencia de danzas africanas, como el zapateo, el cual es considerado un patrimonio en Cuba, donde el campesino se expresa a través de sus puntos, décimas y canciones.

Durante el siglo XVIII la música secular empezaba a tomar las riendas en la isla. Por ejemplo en Santiago, se encontraban diferentes familias que generación tras generación iban tomando el negocio familiar como músicos de capilla. En Santa Clara, empezaron

a conocerse pequeños grupos conjuntos y poco a poco a conocerse canciones, las cuales podrían ser posibles sones. Así lo menciona Alejandro Carpentier:

«[...] De boca en boca corrían canciones populares, *Alla voy con el tamborillo, Vamos a la cueva, ¿Dónde está cayuco?* (sones, posiblemente) que no han llegado hasta nosotros [...]»
(Carpentier: 1972 p.73)

Es así que la palabra “son” empieza a resonar en la historia de la música cubana. Alrededor del año 1964 en Santiago de Cuba inicia su carrera como músico de catedral Esteban Salas, considerado uno de los primeros compositores cubanos. Este compositor es importante para la historia musical cubana y del continente, ya que reconoce la música religiosa y realiza diferentes composiciones que marcan el inicio de la música popular cubana. Además, gracias a él la iglesia se consideró como un espacio para la enseñanza de la música culta y la reproducción de diferentes compositores europeos como Haydn o Pergolesi. También fue un espacio para que Salas mostrara sus composiciones. A inicios del siglo XIX la burguesía cubana consideraba el arte como actuaciones vulgares que iban en contra de las costumbres y la crianza. Poco a poco se iban dando cambios: en los diferentes salones se organizaban veladas donde se interpretaba principalmente música clásica especialmente en clavecín que a menudo se intercalaba con música popular. Hacia el año 1810 llegó el primer pianoforte a la isla, específicamente a Santiago. Se tienen registros, que la primera academia de música fue inaugurada aproximadamente en el año de 1814 donde se enseñaba arpa, violín, fagot. Las romanzas toman gran protagonismo en este siglo y a través de ellas empiezan a desarrollarse diferentes sonidos en los campesinos y guajiros de aquella época, así como versos escritos años más tarde, por poetas como el conocido Nicolás Guillén. Así lo manifiesta Alejo Carpentier:

«[...] Como ocurre siempre que se importan modas extranjeras, esas romanzas acabarían por ajustarse al

ambiente, haciendo del “mal du siècle” languidez tropical [...]»
(Carpentier:1972 p.158)

Se inicia a cantar a primo y segundo (dos voces), además se tomarían patrones rítmicos del ambiente popular, apareciendo variaciones en los diferentes ritmos de la isla como la contradanza, y de dicho proceso empieza a aparecer nuevas tendencias como los son la habanera y la conga. Durante este siglo dentro de la música cubana, aparecerían dos corrientes musicales: 1) *la canción cubana*, que se caracterizaba por utilizar extractos diferentes al contexto social y cultural de Cuba, tomando poemas y líricas extranjeras. 2) *Fenómenos musicales*, o como se consideraba a los diferentes ritmos como la guaracha, el son, la conga, la rumba, la clave, el punto guajiro, etc. Ritmos que se caracterizaban por la apropiación de diferentes culturas que confluyeron en la isla y mostraban la nueva perspectiva de la música en ella.

Por otro lado, el triunfo de la revolución trajo consigo diferentes hechos que marcaron el rumbo de la música popular en Cuba y el Caribe. Hubo agrupaciones, músicos, etc., que abandonan la isla por sus contradicciones con el actual régimen, se puede decir que es una oportunidad para que la música popular cubana expanda sus sonoridades en otros contextos sociales, culturales, etc. Mientras que la música que se continúa haciendo dentro de la isla, deja de ser difundida, al menos por cierto tiempo.

En la década de los setenta, se populariza la nueva trova cubana, teniendo en cuenta que se presentó como un fenómeno latinoamericano. Por otro lado, la mayoría de los locales populares deben cerrar por asuntos económicos, es por esto que los carnavales se convierten en el único escenario para poder vivenciar estas expresiones culturales, las cuales se constituyeron a partir de festivales anuales de bolero, chachachá, danzón y son. Agrupaciones como El grupo Sierra Maestra, aprovecha estos espacios como una oportunidad para recuperar su sonoridad sonera y reafirmar su importancia para las manifestaciones culturales de la Isla.

En la década de los noventa, la legalización del dólar permite el mercado de la grabación disquera cubana, con posibilidades de exportación, así como el turismo que se interesa por la música tradicional y popular de la isla, reactivando un sector que no había dejado de existir, pero que había quedado marginado debido a su falta de difusión (Roy: 2003).

Algunos músicos que habían dejado la escena se reincorporan, como por ejemplo Francisco Repilado (Compay Segundo), agrupaciones como la Vieja Trova Santiaguera, Buenavista Social Club, el Septeto Santiaguero y otras nuevas expresiones musicales que nacen junto con el triunfo de la revolución, evidenciando diversos panoramas, entre ellos el del interés por resaltar la música popular y tradicional afrocubana, y el de la búsqueda de nuevas sonoridades tanto para el goce, como para la creación y adaptación en la escena musical, buscando a su vez, el acercamiento de la juventud con sus raíces culturales cubanas.

3.4 Antecedentes del Son Cubano

Existen diferentes datos sobre la procedencia y el origen del Son: Laureano Fuentes, músico santiaguero, afirma en 1893, que el primer Son nació en el siglo XVI, siendo este el “*Son de la Ma’ Teodora*”. Sin embargo, se puede ver que su estructura corresponde a unas características del siglo XIX y que resulta improbable pensar en una transculturación³³ entre estas dos épocas (Muguercia. 1971).

Entonces, el musicólogo Danilo Orozco³⁴, a lo largo de sus investigaciones, se ha acercado a que la fecha en la que se conoce de los primeros sones es en 1860, el cuál surge en la zona rural de la Sierra Maestra, entre las regiones de Mayarí, Guantánamo y Baracoa, y a su vez caracteriza unos elementos representativos afro hispanos que se evidencian en su instrumentación, formas de canto, etc., en esta zona de las cordilleras orientales, se asentaron familias de origen español, andaluz y canario, así mismo, a causa de la guerra de los *Diez Años*³⁵, los esclavos se dispersaron a lo largo de la cordillera, provocando una mezcla entre estos dos, la cual posiblemente demuestra su relación en la expresión del Son. (Roy. 2003).

Ortiz y Carpentier mencionan la relación de la estructura antifonal de pregunta-respuesta del *son* con diferentes expresiones de los juegos africanos cantados. El *areíto* también consta de esta estructura, si bien no determina una influencia o relación de la una con la

³³ Término referido de Fernando Ortiz. Quien lo describe como un fenómeno dialéctico el cual es desarrollado a partir del contacto entre un sujeto de determinada cultura y otro, pasando por diferentes procesos como un “exterminio” de la cultura aborigen, una adaptación con la nueva cultura en contacto y un proceso de recuperación de la cultura inicial.

³⁴ (1944-2013) Musicólogo, investigador, profesor cubano.

³⁵ (1868-1878) Primera de las tres guerras cubanas en el marco de la independencia de la colonia española.

otra, sí demuestra la importancia de esta estructura para el desarrollo de la música de Cuba y el Caribe, pues este fenómeno responsorial se halla en los cantos de la mayoría de comunidades primitivas. Esto dice Carpentier:

«[...] La forma “pregunta-respuesta”, entre el solista y el coro, nos viene de los juegos cantados del África... El carácter antifonal o responsorial se halla en los cantos colectivos de casi todas las civilizaciones primitivas. Fernando Ortiz señala su presencia en la totalidad de los cantos religiosos de los yorubas... Esta expeditada estructura de copla-estribillo línea a línea, había llamado ya la atención a ciertos autores del Siglo de Oro Español, como característica musical africana [...]» (Carpentier: 1972, pp. 47, 48).

Precisamente, el *Son de la Ma' Teodora*, es una representación de este modelo. Teodora y Micaela Ginés, negras libres dominicanas que llegan a Santiago de Cuba, según Galán, intérpretes de vihuela y bandola, junto con otros personajes instrumentistas, conforman en 1562 un conjunto popular cubano. Diferentes teorías le atribuyen a este conjunto, el *son de la Ma' Teodora*, una expresión musical popular cubana del siglo XVI. Varios autores lo consideran muestra de la influencia criolla, aborigen, otros de lo identitario sonoro cubano de la época y Carpentier, por su parte, lo enuncia como una representación que nace del romance español con cualidades culturales y musicales de Cuba en esta época.

Así mismo, con la entonación de las melodías y letras que llegaban de los romances cantados en Cuba, y la expresión trovera de Santiago, afectó también el curso de estos cantos. Carpentier sostiene que el ritmo de este son es similar al de danzas de negros que se introducían en la época, añadiéndole a este, una teoría sobre el *tres*, que nace de la pérdida que sufre una de estas bandolas con las que se ejecuta la música popular de la época. Además, relaciona la herencia española de las coplas y la herencia africana de los rasgueos de los instrumentos de cuerda pulsada, elementos que para Carpentier, originan el acento criollo característico de esta música popular (Carpentier, 1972).

La secuencia de alternancia entre el solista-coro, se concibe como el clímax de la expresión musical, conociéndosele como *montuno*. La variedad de combinaciones literarias, melódicas, rítmicas, etc. Enriquecen el *son oriental* y los diferentes sonos que nos ofrece la historia. De esta manera, el *Son de la Ma' Teodora* representa la expresión del canto que caracteriza las dinámicas culturales de la comunidad, así como constituye las particularidades estructurales antifonales. El tipo de estribillo que maneja con repetición final, continúa caracterizando los sonos montunos actuales:

- ¿Dónde está la Ma Teodora?
 - Rajando la leña está
- Con su palo y su bandola
 - Rajando la leña está
- ¿Dónde está que no la veo?
 - Rajando la leña está
 - Rajando la leña está
 - Rajando la leña está...

Para Carpentier, el *Son de la Ma' Teodora* comprende el punto de partida de las expresiones musicales cubanas, incorporando un procesos de transculturación que acoge ritmos, melodías, instrumentos hispanoamericanos, africanos, tradiciones, bailes, danzas y cantos africanas que constituyen a través de la historia, la música cubana. Si bien no se puede afirmar un origen de esta estructura antifonal que tan importante resulta para todo el desarrollo de la música del Caribe, si evidencia un recorrido entre diferentes periodos, culturas, comunidades y expresiones, que sobreviven actualmente en los ritmos musicales cubanos y del Caribe. Esto dice Galán³⁶ acerca del fenómeno responsorial:

«[...] No puede considerársele influencia africana, con anterioridad el Vaticano jugó su parte en el asunto. El primer acaecer religioso cultural importado en la isla fue la misa, horas después del

³⁶ (1917 - 1985) Compositor, profesor y musicólogo de Camagüey, Cuba.

descubrimiento, donde el canto responsorial figura entre sacerdote y feligreses. Herrera lo observó en los areítos, por tanto, nadie introdujo el responsorio. Entre culturas tan extremas se sitúa el aparato escénico cubano. Fue más bien, una respuesta instinto. Su rítmica negroide se establecerá, pero más de 400 años pasaron entre la transcripción y aquel acontecimiento. [...]» (Galán: 1997, p. 21).

Diferentes hipótesis surgen a raíz de la llegada y propagación del *son*, desde la zona oriental hasta La Habana. Según una de las entrevistas realizadas por Roy, en 1909 bajo el gobierno del español José Miguel Gómez, se establece un ejército formado por soldados cubanos, los cuales son enviados a las diferentes ciudades principales de Cuba, para evitar relaciones interpersonales en su misma región, en caso de represión. Por otro lado, las migraciones agrícolas internas cubanas, con trabajadores de la periferia que se vieron obligados a desplazarse a otras regiones dependiendo de las cosechas, trayendo consigo, trabajadores de las zonas orientales, a ciudades capitales como La Habana (Roy. 2003).

Es posible que estos hechos se hayan conjugado, hasta intervenir en la concepción y desarrollo del *son*, pues los grandes trovadores junto con los cantos de clave y guaguancó que contaban con mayor presencia en la isla, incorporaron poco a poco el *son* en sus composiciones, enriqueciendo su repertorio y por supuesto consolidando el *Son Habanero* como una expresión musical que se evidenciaba el componente rural, lo histórico de su acogida en La Habana y su despliegue, no solo en la isla, sino también en otros países, gracias en parte, a las embarcaciones que llegaban al puerto de La Habana, las ondas que se lograban de la radio y la industria discográfica que iba creciendo, principalmente por el interés de grabación y difusión que tenía Nueva York con la música popular cubana, hacia 1917.

Una de las primeras grabaciones que menciona Roy, fue la que se le realizó al *Cuarteto Oriental*, agrupación con la siguiente instrumentación: tres, voz y claves, botijuela, guitarra, y maracas, agregándose años después, el bongó. Así mismo, casas disqueras

como la RCA-Víctor³⁷ hicieron parte de la difusión de grandes músicos que anticipaban el auge del *son*, en 1918 viajaron a Cuba para grabar en su máxima expresión musical popular, fue allí donde grabaron a María Teresa Vera (claves y primera voz), Manuel Corona (guitarra y segunda voz) y “Sinsonte” (tercera voz y maracas).

3.4.1 Algunos ritmos

El *changüí*, constitutivo de la identidad de Guantánamo, comprende una serie de particularidades que marcan ciertas expresiones populares y tradicionales de Cuba a través de la historia. Ramón Gómez³⁸ afirma que este es la forma más desarrollada del *son montuno* en el alto oriente cubano en el siglo XIX, pues sus aspectos organográficos y musicológicos así lo demuestran (Gómez. 2014). De esta manera, se construyeron y catalogaron estructuras determinantes para el desarrollo del *son montuno*, las cuales, en el análisis musical, histórico y cultural, se pueden suscitar a partir del *changüí*.

Para la isla, esta palabra denota un antiguo baile popular y así lo evidencia también Fernando Ortiz, en diferentes escritos, donde describe el *changüí* como un baile que se ejecutaba repitiendo el mismo contoneo (Ortiz, 1993). Sin embargo, en su libro “*Glosario de afronegrismos*” presenta una detallada caracterización de la palabra *changüí*, la cual, primero, la presenta como “engaño” “baya” “chasco” según la Real Academia, pero luego, para el vocablo cubano, como un baile afrocubano, considerado hasta sinónimo de *Guateque*³⁹. Así lo describe Ortiz.

«[...] Pero CHANGÜÍ es vocablo africano, del Congo, donde *changüí* significa “baile”, del verbo *sanga* “bailar”... La acepción académica puede proceder de igual forma del verbo Congo *sanga*, que además de “bailar”, significa “saltar de alegría”, “triunfar”(1); y quizás CHANGÜÍ será la demostración de gozo o alegría del autor de la

³⁷ Casa disquera estadounidense fundada en 1900. Actualmente bajo el nombre de RCA Records.

³⁸ Ramón Gómez Blanco, músico Guantanamero, director del Septeto Universales del Son. En el 2008 fue nombrado como Presidente de la Unión Nacional de Historiadores de Cuba.

³⁹ Reunión de gente del pueblo, particularmente negros y mulatos, en la que se canta y se baila. Dícese por extensión a cualquier jolgorio improvisado. (Ortiz, 1924).

baya o chasco, introducido el vocablo por los esclavos en sus juegos con los niños blancos. [...]» (Ortiz. 1924, pp. 164, 165).

Además, evidencia la temprana aparición de la marímbula (según la descripción que realiza) en relación con los bailes y cantos del changüí, así como el vocablo afrocubano utilizado para estas expresiones.

«[...] Como nota curiosa de un CHANGÜÍ original y auténtico, insertamos la ilustración tomada de la secular obra del P. Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo ... “Si la danza, decía este erudito capuchino, se acompaña con cantos, se llama *quisangüí*”, Aún hoy se conserva el vocablo *quissanga* en toda la costa occidental, de lengua bantú, si bien aplicada a un instrumento musical (1), que también se usa todavía en Cuba, especie de pianito manual de flejes o planchuelas de acero, sobre una tabla unida a una caja resonadora. [...]» (Ortiz. 1924, p. 166).

Actualmente, está presente la recuperación de algunos temas de changüí, tanto por músicos conocidos de la Isla, como por los jóvenes que integran nuevas formas de expresión, demostrando la importancia de esta expresión musical, su conservación y divulgación fuera de Cuba.

«[...] En 1957, Elio Revé, oriundo de Guantánamo, lo dio a conocer en La Habana con su orquesta charanga en una versión orquestada de *Fiesta en Cecilia*. Posteriormente, algunas de sus creaciones como *Changüí campanero* y *Changüí con clave* gozaron de un gran éxito. *Pastorita tiene guararé*, fue además objeto de una adaptación de Los Van y de diversas versiones fuera de la isla [...]» (Roy: 2003, p. 131).

El *nengón*, una de las expresiones musicales que caracteriza Roy, consta de diversas variantes regionales dentro de su mismo territorio. También comparte características del *changüí* como su inestabilidad rítmica, generalmente en los instrumentos de percusión y la eliminación de las claves, pasando a ser el *tres* quién cumpla el papel de acentuador del pulso. Este suele ir acompañado con unas palmadas sobre el mismo instrumento, que marcan el tiempo fuerte o el contratiempo. También se emplea en este ritmo la *tumbadera* o *tingotalango*⁴⁰, instrumentos que consta de un arco el cual se entierra en la tierra, que resulta ser su caja de resonancia, y luego se cubre con un cesto de yagua (planta de la cual se obtienen fibras para textil) para fijar la cuerda (arco), sujeta en su otro extremo también en la tierra. Este instrumento genera unas vibraciones que se obtiene frotando la cuerda o golpeando con palos en el cesto de yagua o la misma cuerda, determinando así, su papel de contrabajo. En cuanto a su forma estructural, los versos del *nengón* combinan cuartetas y décimas, lo que representa el componente campesino que se encuentra en el oeste de la isla.

El *sucu-sucu*, es otro ritmo antecedente del *son*, se origina en la isla de los Pinos, actual isla de la Juventud. Lugar importante para el movimiento migratorio de las islas Caimán, Jamaica y regiones orientales de Cuba, las cuales aportaron a la instrumentación de la música cubana y su adaptación en las diferentes zonas. Roy sostiene que en esta región, el acordeón y la armónica se mezclaron con instrumentos clásicos del *son oriental*, con algunas sustituciones instrumentales percutidas.

En lo que concierne al *son montuno* o *son oriental*, por la ubicación geográfica de su territorio, conservó sus particularidades identitarias rurales, por eso su nombre. De acuerdo con la tradición oral, fue un intérprete de tres, Nené Manfugas, quien lo dio a conocer en las fiestas de carnaval en 1892 (Roy. 2003). Su condición de *conjunto* (que más tarde se constituiría en conjunto de sexteto o septeto) permitió que el *son* conservara las características de sus antecedentes, el tres, el güiro y el bongó, marcarían la

⁴⁰ La *tumbadera* es un instrumento de carácter rústico. Consiste en un hoyo abierto en el suelo, de unos cuarenta centímetros de diámetro; sobre él se tiende un lomo u hoja de *yagua* seca, sujeta por sus bordes a la tierra mediante *broquéticas* de palo. A cierta distancia del hoyo se hincan en el suelo una vara flexible o *yaya*, la cual en su punta lleva atado un cordel o fibra que por su otro extremo va sujeta por una clavija al centro de la *yagua* por aquél atravesada. La flexión de la *yaya* al ser curvada, pone en tensión la cuerda del instrumento y ésta al ser tocada produce una vibración sonora, que se aumenta por la caja armónica del hoyo cubierto por la *yagua* seca. (Ortiz: 1952, pp. 404-405).

instrumentación base en los inicios del *son montuno*. Según Roy, fue bajo la influencia de la *trova*⁴¹ que se añadieron la guitarra, maraca y *claves*, estas últimas no se encontraría físicamente en todas las expresiones musicales del *son*. Sin embargo, su característica polirrítmica y su sonoridad, estarían implícitas en lo estructural de su música⁴². Además de las diferentes sonoridades y distintas células rítmicas que marcan el compás del *son*, y su carácter identitario de estar desarrollado a partir del baile y el canto, en esta última es notoria la alternancia que se marca entre un elemento de *estribillo* cantado por el coro y la improvisación del solista, formas que aún se encuentran en diferentes expresiones de *son*, pero que también varían dependiendo la adaptación del ritmo en los diferentes escenarios históricos, sociales y culturales.

3.5 Relación del Son Cubano y el Son Palenquero, a partir del formato de sexteto.

Hacia 1898, una vez terminada la Guerra de Independencia cubana, campesinos, agricultores que vivían en pequeñas comunidades cerca de las ciudades, comenzaron a migrar, en busca de unas mejores condiciones de vida. Así llegan con su cultura, como cantos y rituales, se fueron estableciendo también la guitarra, el tres, maracas, *claves*⁴³, bongó y marímbula o botija, como instrumentación representativa en estas ciudades a lo que se denominó como estructura fundamental los conjuntos de *sexteto* o *septeto*, constitutivo de la manifestación del *son*. A estos tipos de grupos, después se añadiría la trompeta, algunos hasta un *pianino vertical*⁴⁴. No obstante, se les continuó denominando *septetos*.

A comienzos del siglo XX se va consolidando la conformación de agrupaciones para animar festividades populares en los barrios y regiones aledañas de la Habana, Cuba, que aún no se presenciaban en las esferas burguesas, debido al concepto negativo que

⁴¹ Expresión musical latinoamericana, que enmarca las tradiciones y manifestaciones de una comunidad y su territorio. En Cuba, se habla de la antigua trova cubana (antes del siglo XX) y la nueva trova cubana (siendo Silvio Rodríguez y Palo Milanés sus principales exponentes), caracterizándose por el uso de la guitarra y la voz y constituyendo gran parte del cancionero popular cubano.

⁴² Esto se explicará en el capítulo de análisis.

⁴³ Era muy usual que el cantante interpretara las *claves* y en algunas ocasiones las maracas.

⁴⁴ Piano que se caracteriza por tener las cuerdas y caja de resonancia en posición vertical, hacia el suelo.

tenían de estas expresiones musicales populares, por su misma condición de representar lo tradicional y popular cubano.

Hacia 1920, *El Sexteto Habanero*⁴⁵, surgido del *Cuarteto Oriental*, representaría los elementos que caracterizaban el *son habanero* de la época, tanto la conservación y representación del formato instrumental que se estaba estableciendo como “sonero” (tres, marímbula, bongó, güiro, maracas, claves y voz), como su estructura musical: introducción instrumental en la que predomina el tres, después de una primera parte a voces como exposición del tema, seguido de un pasaje que antecede al montuno, y por supuesto, su carácter antifonal, que ya se explicó anteriormente. Sin embargo, si muestra la adaptación que tuvo en la capital, a diferencia del *son montuno* que se ejecutaba en el oriente de la isla. Este estilo, se continúa estableciendo con otros sextetos como el *Sexteto Boloña*, cuyo nombre evoca al de su fundador, un bongosero convertido en guitarrista y en 1924, en Matanzas, la Sonora Matancera (Roy. 2003).

En 1923, el *Sexteto Habanero* es contratado para un baile de la burguesía, con la condición de uniformarse y sustituir la marímbula por el contrabajo, generando ciertos cambios de sus integrantes en los instrumentos y hasta abandonar la agrupación por condiciones económicas para obtener el instrumento solicitado. Sin embargo, años más tarde, las diferentes agrupaciones comenzaron a adoptar el contrabajo como nuevo instrumento parte de la expresividad sonora del *son*, teniendo en cuentas sus posibilidades interpretativas musicales, diferentes a la marímbula.

Así mismo, hacia 1927, llega la trompeta que transforma la sonoridad del *son* y su estructura de *sexteto* a *septeto*, con su primer trompetista Enrique Hernández Urrutia, reemplazado luego por Félix Chapotín⁴⁶. Es así, que una vez ampliado su formato, el *Septeto Habanero* goza del auge de su carrera, con Abelardo Barroso como cantante y su debut con el *son* “Tres lindas cubanas”, impulsando a su vez, la ampliación de otros sextetos a septetos, tanto con la incorporación de la trompeta como del contrabajo.

⁴⁵ Agrupación de Sexteto, conformado por Guillermo Castillo García (Director y segunda voz), Carlos Godínez (tres), Gerardo Martínez Rivero (claves y primera voz), Antonio Bacallao (botija-marímbula), Oscar Sotolongo (bongó) y Felipe Nery Cabrera (maracas).

⁴⁶ (1909-1983) Trompetista, cantante y director de orquesta. Integrante del Sexteto Colín y luego del Sexteto Habanero. También hizo parte del Conjunto de Arsenio Rodríguez y finalmente, dirigió su Orquesta “Félix Chapotín y su conjunto de estrellas”.

Resulta interesante que el *Trio Matamoros*⁴⁷ lograra captar la atención del público sonero de la capital, aún con su formato reducido, pues esto que no limita la exploración sonora y la representación del *son*, manifestado – en el caso del trio – en la riqueza vocal, rítmica⁴⁸ y su carácter poético en lo interpretativo.

Hasta mediados de los años 30, Ignacio Piñeiro y el *Septeto Nacional* constituyen una nueva era del *son*. Iniciando en 1926 con el *Sexteto de Occidente*, donde compartió con María Teresa Vera, fundando meses más tarde el *Sexteto Nacional*, en compañía de integrantes del *Sexteto de Occidente* y otros músicos que se fueron incorporando, siendo este último, el trompetista Lázaro Herrera, denominándose finalmente como el *Septeto Nacional* de Ignacio Piñeiro. Su pronta aceptación y preferencia del público cubano, se deberían probablemente a la variedad musical, literaria, interpretativa y demás que le imprimió Ignacio Piñeiro a la identidad del Septeto, atreviéndose a combinar diferentes ritmos populares con el *son*: *guajira-son*, *rumba-son*, *son-pregón*, *guaracha-son*. Sin duda alguna, esto permitió la ampliación del *son* y de su estructura identitaria que se constituía cada vez con más fuerza.

«[...] Ignacio Piñeiro también hace evolucionar la estructura del son. En la introducción instrumental participan el tres y la trompeta, y la exposición, más larga, está siempre interpretada a varias voces. Pero a lo largo de las composiciones, el solista pasa al primer plano. Ataca alternándose con el coro desde la primera parte, y la improvisación se desarrolla con una mayor independencia respecto al coro en la segunda. La trompeta, en diálogo con el cantante, se convierte en un auténtico protagonista del conjunto [...]» (Roy: 2003, p. 140).

Para la década de 1930 algunos sextetos, septetos y demás agrupaciones, se interesaron por expandir aún más las posibilidades instrumentales, sonoras e

⁴⁷ Fundado en Santiago de Cuba, el 8 de mayo de 1925 (por eso este día luego sería declarado como el Día del Son Cubano) fue una agrupación que difundió ampliamente la música popular cubana. Sus integrantes: Miguel Matamoros, Rafael Cuesta y Siro Rodríguez.

⁴⁸ Esta es una demostración de la característica polirrítmica de la clave que se enuncia en el capítulo de análisis.

interpretativas, teniendo en cuenta las exigencias del público y la época. Es así que en especial dos orquestas argumentan esto en el inicio de la época de los conjuntos en Cuba en relación con el *son*: *El Conjunto de Arsenio Rodríguez*⁴⁹ y el *Conjunto Casino*⁵⁰. Caracterizándose por particularidades como la presencia del contra canto agudo y el apoyo de esto, de hasta dos trompetas. A finales de estos años, Chano Pozo⁵¹, funda la Orquesta el *Conjunto Azul*, incorporando cinco tumbadoras⁵² que sin duda, también aportan a la sonoridad a la que se iba adaptando las expresiones musicales del *son*.

El Conjunto Casino es quien aparece por primera vez en escenario, con un piano en su formato, pero, a diferencia de Chano Pozo, sin tumbadora. Es así que Arsenio Rodríguez incorpora las diferentes manifestaciones sonoras, instrumentales e interpretativas para incorporarlas a su concepción musical, demostrado en las composiciones que realiza en homenaje a los barrios y tradiciones negras de La Habana, como el *son-afro* “*Bruca maniguá*”, así como su virtuosismo en la interpretación de los tambores de rituales bantúes, que también imprimen un sello identitario a su conjunto. Vale la pena mencionar la importancia de ciertos músicos, dentro del desarrollo y difusión del *son*, El trompetista Alfredo “Chocolate” Almenteros, formado en la escuela del *Septeto Habanero*, Rubén Calzado y por supuesto, Félix Chappotín y las voces que sin duda marcaron un precedente en la sonoridad caribeña sonera: Marcelino Guerra, René Álvarez, ambos integrantes del *Septeto Habanero*. Pero sobre todo, la del sonero Miguelito Cuni⁵³.

El Conjunto Casino, El Conjunto de Arsenio Rodríguez, la Sonora Matancera, y muchos conjuntos más permitieron la incorporación de nuevas expresiones que enriquecieron las posibilidades soneras de la música popular cubana, evidenciando su presencia sonora en la dependencia de la época, territorio, instrumentación, voz, interpretación y otras particularidades representadas en la variedad de sones que se cantaban y cantan actualmente.

⁴⁹ Arsenio Rodríguez (1911-1971) Conocido también como “El ciego maravilloso” fue un tresero y compositor cubano, director del Conjunto de Arsenio Rodríguez.

⁵⁰ Fundado en 1934, dirigido por Esteban Grau, fue una agrupación de música popular cubana.

⁵¹ (1915-1948) Tamborero, bailarín y compositor Cubano. Compartiendo su trayecto musical con músicos como Félix Chappotín, Mongo Santamaría, Mario Bauzá y pasando sus últimos años de carrera con el trompetista Dizzy Gillespie.

⁵² La Tumbadora o Conga es un instrumento *unimembranófono abierto* (clasificado así por Ortiz) con forma cilíndrica y cerrada en una de sus aberturas por la piel (cuero) que genera su vibración.

⁵³ (1917-1984) Cantante de música popular cubana. Compartió su trayectoria musical con músicos como Benny Moré, Arsenio Rodríguez y Félix Chappotín.

El fenómeno del *son*, en Colombia, no se desarrolló solamente en San Basilio, sino también en otros territorios de departamentos como Córdoba, Antioquia y Bolívar, el *son* y sus elementos característicos de la diáspora afrocaribeña y los contactos de otras culturas, fortalecen esta expresión musical. Según Muñoz (2006)⁵⁴ son aproximadamente 15 agrupaciones musicales sexteteras en el dpto. de Bolívar y siete en los demás dptos. Mencionados anteriormente. La presencia del *son* en sextetos antioqueños, da cuenta de la importancia de lo que permeó el movimiento del Caribe en el dpto. de Antioquia. Sin embargo, sus prácticas culturales caribeñas fueron desapareciendo con el tiempo por los hechos de despojo territorial, adaptación de otras tradiciones y la misma concepción de la identidad.

Navas et. al (2020) enuncia el *Son Palenquero* como un híbrido de finales del siglo XIX y principios del XX, entre las diferentes influencias y migraciones culturales y la adaptación de la comunidad palenquera del fenómeno del *son*, estableciéndose como mayor exponente El Sexteto Tabalá, nombre asignado por Sebastián Salgado, poeta palenquero, enunciándolo como una expresión africana que significa tambores de guerra y encierra toda una connotación desde la cosmovisión mágico-religiosa de la cultura palenquera y su quehacer musical como una necesidad para el diario vivir (Navas et. al. 2018). El primer sexteto que reposa en la memoria de la música palenquera y que representa la relación cultural afrocubana con Colombia, fue el Sexteto Habanero. Vale la pena mencionar los integrantes principales que conformaron esta primera versión de los representantes del *son palenquero*.

«[...] Lo que predomina en la memoria palenquera es que el primer sexteto que se organizó ligado en su denominación con la dinámica de hibridación cultural afrocubana, fue el conocido Sexteto Habanero, cuyos integrantes principales fueron según Rafael Cassiani Cassiani (2018): Martín Cassiani Cáceres, como primera voz y maraquero; Pantaleón Salgado en la marímbula, Federico Cassiani en los bongoes, Pedro Valdez Cañate en el triple; José

⁵⁴ Citado de Navas et. al, 2018.

Salgado en los Bongoes y la clave; Emiliano Cassiani y otros más como corista. [...]» (Navas et. al: P, 58)⁵⁵.

El Sexteto Tabalá continúa el legado del anterior sexteto y desarrolla sus expresiones musicales de *son* a partir de cantos de laboreo, la cotidianidad del campo, la música de los ritos fúnebres y festividades, la conquista entre hombre y mujer, entre otros. Los integrantes que hacen parte de esta segunda generación de sexteto de son palenquero de San Basilio, son Rafael Cassiani Cassiani en la voz líder, Cayetano Blanco en los bongoes, Manuel Valdez en el tambor, José Valdez “Paito” en la segunda voz coros y güiro, Bartolomé Cañate en las maracas y Emiliano Herrera en la marímbula o marimba (Navas et. al. 2018).

Por otro lado, la tercera generación palenquera de sexteto, es una continuación de Tabalá, con familiares que continúan este legado⁵⁶. *Los Hijos de Benkos*, conformado en 1995, inicia su legado con José Valdez Teherán “Paito”, Joaquín Valdez Hernández “Panamá” y Moraima Simarra Hernández, en las voces, Stevenson Padilla en la marímbula, Edwin Valdez en el bongó y Andreu Valdez en la timba (Navas et. al. 2018) Así mismo, otras agrupaciones palenqueras también representativas de estos ritmos, como *Las Alegres Ambulancias*.

Esta particularidad de reemplazo familiar y la permanencia en el marco musical e histórico de Palenque, argumenta la importancia del *son palenquero* y la agrupación de *sexteto*, para el desarrollo cultural, histórico y social de San Basilio de Palenque y los demás referentes culturales caribeños que permean el territorio colombiano. Los sextetos palenqueros son símbolo de resistencia cultural africana en Colombia y Latinoamérica, concibiendo su historia como elemento que determinaría su gran reconocimiento de ser el primero pueblo libre de América. El *son* se concibe entonces como un medio de manifestación humana que además mantiene la tradición y el legado ancestral africano, sus canciones reflejan la historia palenquera y su memoria vincula la música como banda sonora imprescindible para la visión de esta.

⁵⁵ Entrevista realizada a Rafael Cassiani (2018).

⁵⁶ Esto se puede ver en los apellidos de los integrantes de las diferentes generaciones de sexteto en San Basilio de Palenque, desde el Sexteto Habanero, hasta el actual Sexteto Tabalá, ya que generalmente suelen ser los hijos o nietos de los que van abandonando la generación sextetera anterior.

El sexteto representa, en su esencia interpretativa y compositiva, la importancia de la tradición oral en la música palenquera y afrocaribeña en general, aprovechando la *fecundia* o *verbosidad* del negro, como le llama Ortiz (1993), para enriquecer los elementos que constituyen las manifestaciones tradicionales orales del negro palenquero, evidenciado en la recreación de la cosmovisión palenquera, su memoria histórica, sus creencias mágico-religiosas y la constante conexión con su herencia africana. Esto dice Bolívar⁵⁷, al respecto:

«[...] La oralidad, como el mito, es la expresión del secreto guardado que nos lleva a los confines de los dioses y de los hombres, a los orígenes de su raza; en este caso, la raza negra [...]» (Bolívar: 2000, p. 64).

De esta manera, el *son* constantemente narra su historia cultural a partir la ancestralidad afrocaribeña que constituye un territorio y una sonoridad, en específico. Esto representa a su vez una identidad evidenciada, en gran parte, en los sextetos que interpretan estos ritmos, en sus comunidades, con los instrumentos que han construido, transformado y adaptado, con los cantos y la poética del pueblo, confirmando la sonoridad identitaria que se crea a partir del territorio que habitan, sus dinámicas culturales y lo que simboliza ejecutarlas allí, aportando a la construcción de una identidad colectiva, formando relaciones que articulan un conjunto de expresiones significativas para la comunidad étnica y sus dinámicas culturales. Así lo enuncia Pallasma:

«[...] Más aún que la casa, la ciudad es un instrumento de función metafísica, un instrumento intrincado que estructura la acción y el poder, la movilidad y el intercambio, las organizaciones sociales y las estructuras culturales, la identidad y la memoria. Sin duda, el artefacto humano más complejo y significativo, la ciudad controla y atrae, simboliza y representa, expresa y oculta. Las ciudades son

⁵⁷ Natalia Bolívar (1934). Pintora, escritora y etnóloga cubana, especialista en religiones afrocubanas.

excavaciones habitadas de la arqueología de la cultura que exponen el denso tejido de la vida social [...]» (Pallasma: 2016, p. 47).

Es así que la ejecución de ritmos afrocaribeños colombianos, como el *bullerengue*, *chalupa*, *chalusonga* y por supuesto el *son palenquero*, y las diferentes variantes o antecedentes de *son* cubano, con la agrupación de sexteto, recrean una cosmovisión caribeña de lo ritual y lo “mundano” de la cotidianidad como una subjetividad que se argumenta en lo estructural, lírico, rítmico e instrumental de las canciones.

En San Basilio, el sexteto ejecuta el *son palenquero* a partir de una estructura básica que consta de dos partes, una lenta (baja), donde se canta la estrofa y otra rápida (alta) donde predomina el coro-pregón, siendo las maracas quienes indican este cambio de velocidad (Navas et. al. 2018).

El *son* tuvo su protagonismo en cada época. Como ya lo mencionamos, fueron los mismos campesinos y gente del pueblo que comenzó a desarrollar este fenómeno musical a partir de sus vivencias y con los instrumentos y textos que acogían ese momento. En los años veinte, músicos como Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Carlos Barbolla, incorporaban el movimiento musical afrocubano con las formas académicas musicales, donde convergían diversos elementos que ampliaban las posibilidades interpretativas a partir del piano. Nicolás Guillén, representaba la importancia de la herencia africana y del negro en la cultura cubana, en sus poemas, los cuales más tarde se incorporarían también a la estructura del *son*.

De esta manera, la concepción de los diferentes planos tímbricos, rítmicos, estilísticos que estructuraban los sones creados por estos músicos, poetas, campesinos, se reflejaban en las formas particulares de cada sexteto o septeto. Desde un son montuno de campesinos de la zona del Cauto, los de Matamoros, los de Ignacio Piñeiro con el *Sexteto de Occidente*, o los de Felipe Nery Cabrera con el *Sexteto Habanero*, hasta un son palenquero con el *Sexteto Tabalá* o un son de negro con las *Alegres Ambulancias*. Todos, distintivos en su interpretación representando un sistema de comunicación musical en el Caribe.

El *son* se convierte entonces en una forma de comunicación y relación de estos dos países (Cuba y Colombia) partiendo desde la influencia africana que permeó desde hace

siglos a la isla y el Caribe, el legado del lenguaje y las formas orales tradicionales que se desarrollaron en la transculturación y elementos concretos de expresión que constituyen la diversidad del *son* en el Caribe.

3.5.1 Instrumentos

La instrumentación del *son palenquero* también se encuentra dividida (al menos en agrupaciones como el *Sexteto Tabalá* y *Los Hijos de Benkos*) teniendo en cuenta su función rítmica y tímbrica, a partir de la estructura mencionada. Las maracas, guaracha y claves, cumplen esta función rítmica y los bongoes, timba⁵⁸ y marímbula la función tímbrica a la que se refieren los integrantes de sexteto. Estos instrumentos representan la pureza de la tierra africana en Colombia, pues están hechos con plantas, semillas y demás materiales propios del territorio palenquero, como calabazos de totumo, semillas de bijao para las maracas, madera de totumo para el güiro o guacharaca, maderas de guayacán para las claves, cuero de vaca o chivo para los bongós y la timba, la madera y cintas metálicas para la marímbula, (teniendo en cuenta que anteriormente, se sacaban estas láminas de las vías del ferrocarril que para la época estaban construyendo también con ayuda de trabajadores cubanos)⁵⁹ evidenciando una vez más la importancia del territorio y su desarrollo cultural a partir de la universalidad del *son palenquero*. Así lo describe Navas:

«[...] De modo que la instrumentaría también refleja la realidad del espacio geográfico y está conectada de manera directa con otros referentes culturales importantes como el territorio y los recursos que alberga, el ambiente y la tierra propiamente dicha [...]» (Navas: 2018, p. 68).

En San Basilio de Palenque, encontramos la timba (para el son cubano, la conga) instrumento membranófono de origen africano, adaptado y desarrollado en diferentes

⁵⁸ En el sexteto palenquero, la *conga* es conocida como timba.

⁵⁹ Purcell & Arias (2020) “Trascendiendo fronteras: circulaciones y espacialidades en torno al mundo americano” p. 46.

regiones caribeñas, principalmente en Cuba, por la tradición ritual de tambores mencionada anteriormente. Consta de un tronco ahuecado, que en la parte superior es cubierto con cuero de animal, generalmente de chivo (macho, por las condiciones físicas de su piel) y sujetado con un sistema de aros, tornillos y llaves metálicas.

La guacharaca o güiro es un instrumento idiófono de fricción, de forma tubular. Autores lo definen como instrumentos que imita el sonido del ave “guacharaca”. Este es elaborado con caña de chonta, uvero u otras, realizándoles una serie de líneas profundas en la parte delantera o curva del cilindro y dos orificios al inverso, para sujetarlo. Su sonido se produce frotando con un trinche o tenedor de alambres, la parte delantera de las hendiduras. En la instrumentación que ha hecho parte de la historia cubana, encontramos las maracas, el guayo y el güiro como significativas para abordar lo ideófono en la música y cultura cubana. Diferentes son las hipótesis que comprenden el origen o aparición de estos instrumentos en la cultura cubana y del Caribe, considerando relevante mencionar algunas de ellas para concebir el universo de los ideófonos y sus posturas en esta cultura. Las maracas se presentan en este conjunto instrumental del *son* para aportar a una nueva sonoridad. Estas llevan una estructura rítmica continua y su construcción varía dependiendo la calidad tímbrica que se prefiera. Sin embargo, se clasifica su sonoridad entre *hembra* (la sonoridad más aguda) y *macho* (la más grave) distinguiéndose también como en el *bongó*. Ortiz, en sus diferentes estudios sobre la música y cultura afrocaribeña, afirma que estos instrumentos hacen parte de la influencia étnica africana y por el contrario, nada tiene que ver con las comunidades indígenas cubanas, negando cualquier relación con ellas.

«[...] Digamos no obstante que de las maracas ... puede presumirse una oriundez africana... sobre todo de las maracas de cuba. Sin embargo, es indudable que los indios antillanos conocieron tal género de sonajeros. [...]» (Ortiz. 1993, p. 22).

Sin embargo, existen otras afirmaciones, como por ejemplo la de Carpentier⁶⁰, quien afirma que los únicos instrumentos aborígenes que han perdurado, son las maracas y el

⁶⁰ Alejo Carpentier “La música en Cuba” 1946.

güiro –idiófonos similares a otros existentes en el África y que los negros traídos a Cuba, por lo mismo, adoptaron fácilmente (Carpentier. 1946).

Aun así, no existe duda de que estos instrumentos se desarrollaron a partir de la expansión cultural de herencia africana que recorrió en América Latina y el Caribe y que estos constituyen actualmente las sonoridades identitarias caribeñas.

En el *son*, intervino un instrumento importante para la organología cubana: el *bongó*, compuesto por dos tambores pequeños, generalmente de madera, con membranas (parches) en su superficie, estos tambores varían en sus dimensiones y especificidades según su territorio y la expresión musical. Por esta razón, su sonoridad e interpretación varían según su cultura musical caribeña, encontrando particularidades del instrumento que coinciden tanto en el *son montuno*, como en el *son palenquero*, un instrumento que enriquece la variedad rítmica de la síncopa de la música caribeña.

«[...] Pero el bongó implicaba algo más que su sola presencia organográfica en la música cubana. En él se daba la repetición de un elemento expresivo de la música africana, trasladado ahora a un nuevo plano sonoro... El bongosero repetía aquel estilo rítmico oratorio ... En éstos la parla rítmica se hacía en el tambor de sonido más grave; ahora, en el bongó pasa a un plano agudo, sin la sacralidad de aquellos lenguajes, y montado sobre un bajo armónico [...]» (León. 1984, p. 121).

El bongó de monte es considerado un instrumento cubano de percusión directa⁶¹ el cual nace a raíz de la influencia bantú que se concentró en la isla a inicios del siglo XVI y hasta finales del XIX (Gómez. 2014) hace parte también del changüí y aunque su forma interpretativa varía de una expresión de *son* a otra, lo característico de su sonoridad representa la variedad rítmica cubana y caribeña en general, además. Esto dice Ortiz del fenómeno de su sonoridad y del posible origen tanto de la aparición del instrumento como

⁶¹ “Son en Cuba de *percusión directa*, por lo común, los *tambores* encorados con piel de venado o de cabro, o sean los yorubas, los abakuás y algunos congos, y esos criollos que son las *congas* y el *bongó*” (Ortiz: 1952, p. 449)

de lo constitutivo de su ejecución, conservando el carácter ritual de las comunidades afrocubanas que influyeron en las concepciones de estas expresiones musicales:

«[...] Esa fricción chirriante o *chillido* del *tambor*, suele ser de carácter sagrado. En Cuba no se emplea por los afrocubanos en tamboreos litúrgicos, ni siquiera en los *bembé* ni otras músicas de divertimento. Sólo lo practican los *bongoseros* en su *bongó*, que es *tambor* profano y, muy moderno e inventado en Cuba. El nombre de *chillido* debe haberse aplicado a esa sonoridad del *bongó* porque así se dice también vulgarmente al sonido que emite el misterioso “fundamento” o “secreto” de la sociedad de los ñáñigos de Cuba, llamado *ékue* y también *bongó*. Al inventarse en Cuba los *tambores jimaguas* se les dio caprichosamente el nombre de *bongó*, como al “secreto” de los ñáñigos, y a ese sonido ronco que los *bongoseros* suelen sacar de sus noveles *tambores* le denominaron “chillido”, como vulgarmente se llama también el “zurrido” que sale del *bongó* o *ékue* de los ñáñigos [...]» (Ortiz: 1952, p. 454).

El sincretismo resulta entonces ser un elemento importante para abordar la música cubana. Sus instrumentos y estructuras están ligadas, la mayoría, a la ritualidad y las deidades que conforman su universo tradicional de herencia africana.⁶² Los negros esclavos que llegaban a América, pertenecían a etnias muy distintas: con lenguas, rituales, creencias, vestimentas, color de piel, tipo de cabello, danzas, cantos e instrumentos dispares de otras comunidades. La música en Cuba goza de tal variedad étnica, así lo describe Ortiz:

«[...] En Cuba hay música bantú o conga, preferentemente en los bailes más generalizados; tenemos música carabalí en los ritos de los ñáñigos; algo de música arará o dahomé y, por fin, esa música africana que en Cuba parece ser la más conservada y varia, la de

⁶² Vale la pena mencionar la inmensidad de las etnias africanas que existían y aún existen en este continente.

las liturgias religiosas de los negros yoruba, que constituye uno de los más caudalosos veneros de la música negra en la Gran Antillana [...]» (Ortiz: 1993, p. 86).

Los *yorubas* son, para autores como Bolívar, una de las etnias más importantes para la cultura cubana, debido a la influencia que se ha encontrado en las diferentes expresiones culturales de la isla. Se trata de una región del África Ecuatorial, caracterizada por sus zonas húmedas y selvas tropicales. Yoruba, es el término que identifica a todas las tribus que hablan la misma lengua, a pesar de sus diferentes constituciones políticas (Bolívar. 1995). En Cuba, a finales del siglo XVIII, se les comenzó a denominar *lucumíes* a los yorubas que llegaban a la isla. Su influencia cultural en Cuba y el Caribe, fue ejercida en mayor parte por la religión, su cosmovisión y panteón de deidades u *orishas*⁶³ permeaban el decurso social e histórico de esta región.

En África, cada orisha pertenecía a una zona en la cual se realizaban rituales, demostrando en cierta manera la autonomía de su comunidad en cuanto a su estado político. De esta manera, los yorubas adoraban a sus deidades: Changó, Yemayá, Oggún y Ochún, dependiendo del territorio y orisha. Estas a su vez, entraron en contacto con un proceso de sincretización con las deidades religiosas europeas que se encontraban en la isla, obteniendo una estructura de creencia y ritual que representa sin duda las mezclas que se dieron en la Isla.

Precisamente la confluencia de distintas etnias africanas en la región Caribe, permitió de cierta manera el desarrollo identitario de la tradición musical popular de las expresiones de *son* que con el curso de la historia y las diferentes adaptaciones de territorio y época, dieron paso a las nuevas manifestaciones culturales.

Por otro lado, encontramos instrumentos como la *botija*, era una vasija de barro en la que transportaban aceite, a esta le hacían un agujero más pequeño que la “boca” de la vasija, en el cuerpo, por este se soplabá y por la apertura más grande la vasija, se tapaba o destapaba con la mano para generar un sonido más brillante u opaco.

⁶³ Nombre que se le da a las deidades de la naturaleza yoruba.

La *marímbula*, instrumento netamente africano, que según Ortiz⁶⁴ llegó al Caribe desde África con los esclavos de la trata negrera (Ortiz. 1952). Aparece, así como la *botija*, para marcar el bajo del *son*. Sin embargo, también se evidencia como un instrumento con amplias posibilidades interpretativas, percutido, melódico, armónico, un instrumento que sin duda demuestra la versatilidad de la música africana y su desarrollo una vez entra en contacto con otras culturas del Caribe. Así lo menciona Ortiz.

«[...] Aunque por su táctica de ejecución, es un instrumento innegablemente percusivo, tampoco puede negarse que la marimba sea instrumento melódico... Tampoco se dudará de que la *sanza* o la *marímbula* ha sido llamada con razón “el piano de los bantús”, pues por medio de sus teclas, metálicas o vegetales, los negros tocan agradables frases melódicas [...]» (Ortiz. 1993, p. 263).

Su estructura, consta de un cajón⁶⁵ que sirve como caja de resonancia, con una serie de flejes de metal⁶⁶ ambos instrumentos, la *botija* y la *marímbula*, realizan un bajo armónico sobre la subdominante, dominante y tónica de la tonalidad del tema⁶⁷. (León. 1984). Así se estructuran algunos sones en Cuba, según León. Por otro lado, la marímbula, de influencia africana bantú, llega al changüí en lo que Gómez llama, la tercera etapa de transición, una etapa donde su desarrollo instrumental varía y se adapta a las preferencias sonoras de la época.

Ortiz describe la marímbula como un instrumento musical exclusivamente africano, mostrando la versatilidad de la africanidad en lo musical y siendo complejo de clasificar dentro de la organología tradicional, estableciéndose como un instrumento de pulsación. La marímbula, en el decurso de la expansión de lo africano en el Caribe, permitió

⁶⁴ Fernando Ortiz “Los instrumentos de la música Afrocubana 1” (1952).

⁶⁵ Se encuentran diferentes tipos de marímbulas en Latinoamérica y el Caribe, sus dimensiones varían según la zona donde se haya desarrollado.

⁶⁶ En Cuba estos eran contruidos con la cuerda de los relojes antiguos (León. 1984), diferente a la construcción en San Basilio de Palenque-Colombia, que se construían con el metal de las vías del tren. Así lo sostienen algunos músicos y personajes de la cultura palenquera.

⁶⁷ En el Son Palenquero no se podría determinar la existencia de la tónica, subdominante y dominante, teniendo en cuenta las particularidades de la marímbula, las cuales son diferentes a la marímbula que se encuentra en Cuba (esto se mirará en el capítulo de análisis).

diferentes relaciones y contactos en países como Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela y por supuesto Colombia y Cuba, influyendo en la sonoridad afrocaribeña y en la apropiación en ciertas zonas, de este instrumento como símbolo cultural de una región. Existen autores que sostienen que la marímbula hace parte de la cultura bantú. La clave se presenta como dos palos entre-chocantes que generan una sonoridad dependiendo de la madera, de su tamaño, circunferencia, entre otros. Diversas son las enunciaciones sobre su origen, sin embargo, Ortiz, en su libro “La clave xilofónica de la música cubana” coincide en que el principio de este fenómeno instrumental, es el mismo: el de unos palos entre-chocantes, pero que ni su material ni su morfología determina el concepto de clave. Más bien las describe como un elemento percutido que pudo haber nacido para el acompañamiento de rituales, un instrumento entre-chocantes netamente cubano, por su condición sonora interpretativa, que para él, difiere de la condición determinante de los tambores africanos.

«[...] La clave pudo ir a manos del *guajiro* de Cuba, campesino y blanco, sin pasar antes por el negro. El *guajiro* montuno la *clave* como instrumento característico para sus *guateques*. El negro esclavo rural y el del campo no tuvieron la sencilla *clave* para sus ritmos, sino la opulencia sonora de sus retonantes tambores ancestrales. [...]» (Ortiz: 1984, p. 72).

3.5.2 Características afrocaribeñas del Son

El fenómeno del *son*, evidencia las particularidades que aun convergen en un producto que se desarrolló y expandió a lo largo del Caribe, elementos que serían determinados por los hechos históricos, sociales, culturales y económicos que transcurrieron, en Colombia y Cuba. León habla, desde la expansión que tuvo este fenómeno musical, de la creación de un “cancionero del *son*”⁶⁸, abarcando las condiciones históricas que surgieron en los pueblos y que permitieron su desarrollo y diferentes adaptaciones.

⁶⁸ Dando una alternativa a lo que aún se enuncian como “los complejos”. Leonardo Acosta, en su libro “Otra visión de la música popular” (2007). Enuncia que utilizar el término “complejo” para abarcar la totalidad de un fenómeno musical, impide el acercamiento a sus particularidades históricas que permitieron su adaptación en el decurso de la

Estos elementos conservaban las raíces africanas e hispánicas y con ellas el sistema económico de explotación que se desarrolló en el marco del colonialismo europeo en América y en todo el Caribe. A medida que este sistema económico iba avanzando, se establecieron poblaciones y zonas donde las dinámicas de producción propiciaron relaciones a partir de la llegada de navegantes a los puertos principales como en La Habana (Cuba) o Cartagena (Colombia). Estos fueron en cierta medida, por motivos de contrabando, trata de esclavos, asaltos, entre otros asuntos.⁶⁹

Estas relaciones de producción determinaron diferentes rutas de contacto, que años más tarde impulsarían una estructura económica importante, la cual se desarrolló tanto en la Isla, como en las demás zonas caribeñas. Durante el siglo XVIII comenzó a instaurarse en el comercio la producción de caña de azúcar con los colonos europeos e ingleses de Nueva Inglaterra, y por supuesto dos siglos más atrás, según varios historiadores, la creación de los *cabildos*⁷⁰, que determinaron dinámicas sociales y económicas, que permeaban los fenómenos culturales, pero fue en el siglo XIX donde la producción de azúcar tuvo mayor auge. Esto trajo consigo la presencia del negro esclavo⁷¹, los mayores europeos, sus inhumanos tratos, los bailes, los mismos ingenios, entre otros aspectos. Así mismo, nuevas relaciones y contactos se manifestaban en la variedad de migrantes debido a las posesiones de tierras antillanas que se disponían para esta labor,

historia y dependiente de las culturas que los acogieron. Generando una categorización y/o uniformidad indiscriminadamente de las diferentes raíces que hayan interferido en la concepción de los mismos.

⁶⁹ Aspectos que se enunciaron anteriormente en los puntos dedicados a lo histórico de cada *son*.

⁷⁰ Los *cabildos*, según Ortiz, consistieron en las formas de organización de los negros esclavos de una misma nación o tribu, constituyéndose como una pequeña institución, similar a la que regía en la época de esclavitud en Cuba por los españoles. En los *cabildos* se designaba un *capitán* o *capataz*, generalmente uno de los negros más ancianos de la tribu, al cual le correspondía llevar la dirección y el limitado poder en su comunidad, estableciendo estas reglas y demás para las diferentes actividades que se desarrollaran allí. Principalmente, los *cabildos* eran espacios para los rituales de tambores, danzas, cantos y demás tradiciones de los negros, dándoseles ciertas horas en los días festivos, para el desarrollo de estas actividades las cuales se ejecutaban en casas o territorios exclusivamente para los negros esclavos. Estos *cabildos* se regían por artículos que establecían los españoles, pues continuaban siendo esclavos, y este no era más que un espacio en el que se podían ejecutar todo tipo de rituales negros, sin incomodar a la élite española. Entre los artículos que menciona Ortiz, los españoles ordenaban la participación de los negros esclavos en la celebración del *Corpus Christi*, con sus expresiones culturales. Así mismo, la ritualidad africana, halló amparo en los *cabildos* y sus leyes, pues también se ordenaba hacer uso de los cadáveres y rituales que a estos se les practicara, únicamente en las tierras establecidas para los *cabildos* (Ortiz. 1921). En cuanto al origen de los *cabildos*, Ortiz menciona que datan desde el siglo XIV aproximadamente, antes de la llegada de los españoles a América. Aun así, su establecimiento se debe a las organizaciones españolas, sobre todo Sevillanas, evidenciando una de las tantas características, en asuntos sociales y culturales, que dejaron los españoles. (Ortiz: 1921, pp. 8, 9)

⁷¹ Negros que traían de diferentes partes de África.

consolidando aún más la relación y su resultado de lo afrocaribeño y las demás culturas que convergían allí. Esto dice Galán:

«[...] Caña de azúcar y negro casi constituyen una sinonimia en la historia económica de Cuba. Por inferencia llegaríamos a la conclusión de que ambos, a su vez, significan el campo, constituyen vigencia africana. [...]» (Galán. 1997, p. 30).

Aún en el siglo XIX los ingleses controlaban gran parte de los accesos al continente americano por el mar Caribe, siendo Jamaica su centro de acción. Luego de la Independencia de las colonias inglesas de América del Norte, el Caribe se transformó en un punto importante para los intereses económicos de la región. La integración cultural que permeó el *son*, se debió en gran parte a su geografía y principales puertos del Caribe y las Antillas del continente, que comprendieron su historia.

La estructura social, económica, cultural que iba marcando la historia del Caribe y Latinoamérica, se iba precisando a partir del mestizaje y las diferentes culturas que surgieron en el marco de la colonización. Esta característica migratoria, trata de negros, despojo indígena, esclavitud, dejaba ver un poco el comienzo de la transculturación que se establecía como determinante para evidenciar la esencia de la cultura del Caribe y al desarrollo de la comunidad. Esto menciona Ortiz sobre la importancia de comprender la transculturación como un proceso innegable para el Caribe:

«[...] Las transculturaciones de los negros africanos se extendieron por Europa desde tiempos muy anteriores al descubrimiento que hizo Cristóbal Colón ... La música afrocubana, como la afroide de los demás países de América, se nutrió principalmente de los aportes musicales que directamente le trajeron los diversos esclavos de África; pero también recibió influjos, aunque indirectos, de los numerosos negros y mulatos que habitaron en España, especialmente en la costa atlántica de Andalucía, y luego en otros países americanos, no sólo en los hispánicos sino en los dominados

por portugueses, franceses, británicos, holandeses u otros. Por eso para apreciar la formación de la música afrocubana habrá que acudir con frecuencia a los recíprocos contactos de la música popular de Cuba con las de España y las de América [...]» (Ortiz. 1993, pp. 90-91).

Fueron diferentes las zonas que determinaron la economía a partir del comercio marítimo, en algunos puertos como Cartagena y La Habana. Esto demuestra el contacto comercial que existió entre Cuba y Colombia, ampliando el camino que recorrió el *son* y logrando conectar un poco sus influencias que permitieron su desarrollo por el Caribe. El *son* consta de copla con estribillo-coro e influencias de la música africana, ocurrió en otros sitios como: el tamborito en Panamá, porro en Colombia, sucu-sucu en Isla de Pinos, *son* y changüí en la provincia de Oriente, merengue en Haití y Santo Domingo, Plena en Puerto Rico (León. 1984). El cancionero del *son*, como lo llama León, su historia, estructura y lo que hoy en día representa, no puede determinar un producto terminado que proviene de un solo hecho, sino todo lo contrario, de todos los posibles escenarios que han integrado su desarrollo en el marco social. En definitiva, el *son* se forma en un tiempo, en constante desarrollo, con relación a una serie de hechos históricos, que, sin duda, determinan el papel de la música en la cultura. Los elementos que constituyen el *son*, sintetizan las expresiones y el fortalecimiento de la mezcla de culturas y manifestaciones tradicionales que permeó la transculturación. Desde de allí, se comienza a incorporar un nuevo término para categorizar las expresiones musicales del *son*: El *folklore*. Según Miñana⁷², lo describe como un término creado para recoger⁷³ las expresiones tradicionales de una comunidad, documentarlas y exponerlas según su criterio de importancia para que la gente lo adopte como una manifestación que representa su cultura, esto dice:

⁷² Carlos Miñana “Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia” (2006).

⁷³ Véase el término de *recolección* de la música popular, según Bela Bartok en “*Escritos sobre música popular*” (1979).

«[...] Al folklorista le interesa más perseguir una melodía olvidada, pieza faltante de su colección, que entender las prácticas musicales en sus transformaciones y en su contexto sociocultural; prefiere acumular y catalogar cuidadosamente la información, a arriesgar una interpretación [...]» (Miñana. 2006, p. 3).

En ese sentido, nos remitimos al concepto de *complejo* abordado desde la perspectiva de Leonardo Acosta⁷⁴, la cual se mencionó anteriormente, relacionándola con la visión que tienen estos autores frente a la apropiación del término para designar fenómenos musicales como el *son*, enunciando que la música occidental y con ella, estos conceptos que se han adoptado de estos contextos, no deben equipararse a expresiones musicales que pertenecen a la tradición oral y que corresponden a unas particularidades que se conectan con la música litúrgica, profanas afrocubanas, populares afrocaribeñas y las demás culturas que en ella implican. De esta manera resulta interesante otros significados que asume el concepto *folklore*, como el que realiza, Acosta: *Folklore de plantación*. El cual comprende la mezcla de diferentes culturas, instauradas en América, teniendo en cuenta el sistema de plantación esclavista. Tanto Cuba como Colombia, son un ejemplo de esta forma de organización, donde se mezclaban a sujetos de diferentes etnias, culturas, etc. Para evitar la comunicación y formas de organización, contacto y relación, entre ellos. De allí que los *cabildos* y los *palenques* constituyan un espacio fundamental para la *transculturación* y las formas de manifestación cultural que se generaban a partir de esta situación, siendo además, una muestra de la resistencia de estas comunidades. La relación que surgía en estas formas de organización por la convivencia de diferentes tribus, comunidades, tradiciones, etc., generaba una imposición de creencias, entre ellas, la aparición del tambor como elemento transmisor de la cultura. En los *cabildos* con unas características dadas por el territorio, las comunidades, los instrumentos⁷⁵ y su uso en rituales mágico-religiosos, donde se

⁷⁴ Leonardo Acosta (1933 - 2016). Escritor, poeta, ensayista, investigador y músico cubano.

⁷⁵ A pesar de que en principio no existían tambores como tal, sino palos entre-chocantes, resonantes, instrumentos frotativos, pulsativos, entre otros, que acompañaban los cantos rituales de estas tribus, además de otra categoría de instrumentos, como los batientes anatómicos superiores (palmas, el bembeteo, golpeteo en las diferentes partes del cuerpo) y los batientes anatómicos inferiores (música con los pies, el puntilleo, el tablao, etc.) (Tomado de "Los instrumentos de la Música Afrocubana" F. Ortiz. 1952)

pretendía la imposición de una creencia en particular, y contactos que se comienzan a generar a partir de este aspecto musical. Así mismo, el *palenque* puede ser un ejemplo para relacionar ambos fenómenos socioculturales, teniendo en cuenta que en este, también se formaban unas dinámicas de imposición política y social a partir de los cantos de tambor, de la música que se creaba a partir de luchas ideológicas de resistencia, etc., y que actualmente se ve reflejado en formas de organización como los *kuagros*.

Es así que el *son* evidencia, en el transcurso de la historia y en sus distintas adaptaciones, unas dinámicas, sonoras, interpretativas, estructurales, entre otras, que variaban según su ubicación y que generaban un efecto social y cultural el cual se podía evidenciar en sus diferentes formas de expresión. Padura⁷⁶ evidencia con claridad los efectos sociales en la cultura, con el fenómeno de la *salsa* y el reggaetón, señalando que no se trata de una causa, sino de una consecuencia histórico-social en la reestructuración y adaptación de “nuevas” expresiones sonoras.

«[...] El reguetón y su estética no son una causa, sino una consecuencia. Si su origen fue contestatario y pretendidamente revolucionario, manifestación de muchas frustraciones sociales y de la necesidad generacional de hallar nuevas formas expresivas, su extensión ha sido el resultado de la posibilidad de darle forma y visibilidad no solo a esas frustraciones y anhelos, sino al fruto amargo de ellas presente en nuestras sociedades [...]» (Padura. 2019, p. 19).

Lo anterior se justificó en la reestructuración o adaptación que tuvo el *son* en diferentes épocas y agrupaciones que lo adaptaron. Un ejemplo de ello es cuando es declarado como himno simbólico de Cuba⁷⁷ y que además es acogido por el pueblo mismo, por representar su cultura popular. Además, de lo representativo del estribillo que permitía expresar un conjunto de símbolos que describían el valor comunicativo de la cultura

⁷⁶ Leonardo Padura “*Los rostros de la Salsa*” 2019.

⁷⁷ En Cuba, se conmemora el día del Son Cubano el 8 mayo.

cubana, su marco social histórico, económico, y el contexto de “la labor” como característica donde mayormente se desarrollaba el *son*.

Esa estructura y su sonoridad representan una historia afrocaribeña. Una de sus formas más habituales se encuentra en su presentación de copla y estribillo, evidenciando la presencia de los cantos primitivos que permearon a través de la historia y su música y en general al Caribe y América Latina. Según León⁷⁸, en su libro “Del canto y el tiempo” (1984), desde el siglo XVIII se comienzan a instalar nuevos cantos y expresiones musicales, los cuales estarían acompañados de diferentes instrumentos que aportarían a su identidad y sonoridad. Sobre esta manera de canto y nueva expresión sonora, dice León:

«[...] Este modo de cantar se incorporaba definitivamente en la música cubana, tras un recorrido histórico que iba desde los más primitivos cantos en copla y estribillo, acompañados de la guitarra y que entroncaba con formas análogas de canto que traía también el africano [...]» (León. 1984, pp. 122,123).

La alternancia del estribillo y la copla, fue caracterizando esta estructura, por un lado, la extensión en la copla y en su descripción (con variaciones en cada estrofa) y en el estribillo se abreviaría su estructura, por su continuidad y reiteración. Distinguiéndose las coplas tradicionales hispánicas y de transculturación en la isla, en sones como por ejemplo el siguiente, incorporado por Miguel Matamoros⁷⁹ en su son “El que siembra su maíz” de la siguiente manera:

¡Oh luz de estrella marina / isla de Turiguanó!
-¡Sí señor / cómo no!
Suelta en tu corral redondo / isla de Turiguanó!
-¡Sí señor / cómo no!
Quiero en tu fiel abanico / isla de Turiguanó!
-¡Sí señor / cómo no!
Sobre las aguas en vela / isla de Turiguanó!

⁷⁸ Argeliers León (1918-1991) Musicólogo y compositor cubano.

⁷⁹ Músico y compositor cubano, integrante del trío Matamoros. Fue uno de los principales exponentes del Son Cubano.

Por otro lado, el estribillo que se transmite de manera concisa, reiterando el elemento expresivo que engloba el significado de lo representativo de cada *son*. Este *son* de *Los Compadres*: Lorenzo Hierrezuelo y Francisco Repilado (Compay Segundo); que además caracteriza la labor que primaba en aquel entonces, el auge de la caña de azúcar como sistema económico de la época, nombrando centrales azucareras y el coro respondiendo siempre igual, teniendo en cuenta que los propietarios de algunos ingenios habían quemado las cañas para alterar el precio del azúcar. Así lo menciona este *son*.

¡San Antonio!,
Tiene caña quemá
 Marcané
Tiene caña quemá
 La Colombia,
Tiene caña quemá
 Palmarito
Tiene caña quemá

Dentro de las transformaciones de la estructura *son*, se manifestaron cualidades hispánicas que se encontraban fieles o con algunas adaptaciones, según escritos y cantos populares españoles, los cuales se reproducían y modificaban luego en los cantos cubanos. Así mismo, la instrumentación se adaptaba a las necesidades tímbricas, rítmicas y de estilo, que simbolizaba la estructura organológica de la herencia africana, pues así como lo enuncia Ortiz, el negro, en un principio, buscaba la representación de tres elementos importantes para su cultura musical: la madera, el cuero y el metal.

Aún en ciertas regiones se interpretan *sones* con los instrumentos antiguos y como también se reemplazan y adaptan en otras regiones, por instrumentos que responden a unas necesidades de determinada época, como por ejemplo, el reemplazo de la botija o marímbula, por el contrabajo, que su proyección sonora es mayor, gracias a la gran caja de resonancia que posee.

Diversos elementos estructuran la concepción del son en ambos países: con el son palenquero en Colombia y el son cubano en Cuba. Desde asuntos históricos que generaron el contacto de ambas culturas durante siglos (esclavitud, ingenios azucareros, ferrocarril, entre otros) y con ellos sus tradiciones culturales, reflejadas en la construcción

estructural del son, en su instrumentación y por supuesto formas interpretativas, rítmicas, sonoras, etc., que continúan siendo un universo amplio de estudio con diferentes posibilidades de conexión y origen.

Capítulo 4: Creación

Introducción

Es posible que hayamos experimentado el acto de *crear, inventar o imaginar*, a partir de un asunto que nos genere un interés de resolución o simplemente por cualquier otro motivo que no tiene como objetivo alguno de los ya mencionados. En este capítulo, se intentará dar una mirada a estos tres elementos basándonos en diferentes autores que abordan estos conceptos desde diferentes perspectivas, como el psicoanálisis (Freud)⁸⁰, las matemáticas (Poincaré)⁸¹, la poética (Bachelard)⁸² y por supuesto la música (Stravinsky)⁸³, entre otras que se utilizarán para contrastar las diferentes miradas del asunto.

La creatividad, históricamente ha estado presente en todos los sujetos, en algún momento de su vida. Según la Real Academia de la lengua Española (1970) define la creatividad como “facultad de crear, capacidad de creación”. La Enciclopedia de Psicopedagogía Océano, nos da otra definición: “disposición a crear que existe en estado potencial en todo individuo y todas las edades” (1998 pp.779-780). Y también el diccionario de ciencias de la educación Santillana, define como: “innovación valiosa y es de reciente creación” (1995, págs. 333-334).

A pesar de ello, el interés por el estudio científico de la misma, se vio poco abordado hasta mitad y finales del siglo XX. En psicología, no se ha planteado un término como tal, debido a la escasa observación y estudio de la creatividad y lo que toda ella comprende; de hecho, se entendía, desde ésta perspectiva, como una invención, un ingenio o talento. Sin embargo, en las últimas décadas, para la psicología, la creatividad es un valor multidimensional que no depende de un sólo factor, sino de una interacción de diferentes dimensiones vividas en el acto creativo.

⁸⁰ Sigmund Freud (1856 - 1939). Neurólogo austriaco, padre del psicoanálisis, considerado una de los exponentes intelectuales más influyentes del siglo XX.

⁸¹ Henri Poincaré (1854 - 1912) Considerado un polímata francés. Fue matemático, físico, filósofo, el cual se destacó por sus aportes a diferentes disciplinas.

⁸² Gaston Bachelard (1884 - 1962). Filósofo, poeta, físico, profesor y crítico literario francés. Dedicado gran parte de su carrera al estudio de la imaginación literaria.

⁸³ Igor Stravinsky (1882-1971) Músico, compositor y director de orquesta ruso, destacado del siglo XX.

En el estudio del acto creativo, encontramos autores que enuncian reglas o “tips” a la hora de componer, enunciando una serie de particularidades que no evidencian la complejidad del asunto, en tanto su proceso estructural como psíquico. Por ejemplo, Pep Lladó⁸⁴ realiza una serie de recomendaciones a la hora de componer una obra. Una de ellas es tener un lugar tranquilo para poder crear, o tener disponible una guitarra o piano, o dibujar lo que se observa, para ayudar a crear. Se pensaría entonces que con esta serie de recomendaciones todos podrían componer, sin discriminación alguna, aún sin tener conocimientos sobre la especificidad y contrarrestando elementos como la observación, la elección o los procesos psíquicos que intervienen en el acto creativo.

Resulta complejo analizar el proceso de creación, sin conceptos como la elección, sublimación y el sinfín de particularidades que intervienen en el proceso creativo, aun cuando no se tiene un objetivo claro, pues según autores con los que se pretenden evidenciar este proceso, lo que se plasma en una obra creativa, es el resultado de la observación, de lo que se escucha, de lo que se piensa, se conoce, lo que se desea saber y hasta asuntos que ni siquiera sabemos que están presentes.

En el psicoanálisis, Freud desarrolla un estudio sobre la neurología de la psicología, exponiendo una serie de términos que comprenden la psiquis y los procesos que en ella se presentan, que influyen por supuesto, en el acto creativo: *el consciente*, *el preconscious* y *el inconsciente*. Además del sentimiento de dolor y placer, los cuales terminan traducéndose como asuntos reprimidos que se establecen allí. La *represión* se presenta como elemento importante para la comprensión de la sublimación en psicoanálisis y que desarrolla Freud. Se traduce en momentos que generan una angustia, donde quedan reprimidos y como efecto exacerba la creatividad (puede ser o no). En esta idea central, demuestra que esa represión la acoge un afecto que se reflejaría en un síntoma pulsional. Es decir, se presenta también el *síntoma* el cual evidencia la represión y como efecto, genera la *pulsión*. Esta se satisface por *sublimación*, que el sujeto logra una posición de acto creativo, manifestando las pulsiones, en nuestro caso, en una obra musical. Pero vale a preguntarnos en este caso: ¿Cuál sería el estado para el desarrollo de la creatividad? ¿A caso existe un estado como tal? y ¿Puede ser medible?

⁸⁴ Pep Lladó (1961) Cantautor, pianista y productor musical español.

Isaac Asimov relata en uno de sus cuentos “*Marching In*”, la historia de Bishop⁸⁵ un músico, que tal vez nos ayude a ver una explicación a este fenómeno, pues enuncia que influiría su decisión, incluso teniendo evidencia “empírica” de cómo nuestro estado de ánimo se ve afectado por la música que escuchamos y que validan nuestra teoría de selección para la sublimación como acto de la creación. Así mismo, Stravinsky nos muestra este asunto acerca del sentido que cobra el desarrollar la obra⁸⁶ cuando se tiene una emoción por el acto en cuestión:

«[...] En seguida, pero sólo más tarde, nacerá esa turbación emotiva, que se encuentra en la base de la inspiración de la que se habla tan impudicamente dándole un sentido indiscreto que compromete a la obra misma. ¿No está claro que esta emoción no es sino una reacción del creador, en lucha con ese algo desconocido que no es aún más que el objeto de su creación y que debe convertirse en una obra? [...]» (Stravinsky. 1940, p. 72).

Ahora bien, regresando al cuento de Asimov, se puede considerar que ese interés fue el que generó el deseo de desarrollar tal solicitud de “descubrir” un elemento ritmo-melódico que correspondiera a las ondas, y en cuyo caso surge como efecto del deseo en el acto de selección de un fenómeno pulsional. Al igual, enuncia Stravinsky en el libro *La poética musical*:

«[...] Un compositor preludia de igual modo que un animal hurga... Es que anda en busca de su placer. Va tras una satisfacción que

⁸⁵ La historia de Bishop, un músico trombonista y compositor que se encuentra en una clínica mental, pues es requerido por una doctora que le pide su asesoría en las terapias cerebrales de los pacientes, la cual consiste en “descubrir” un método tratar la depresión. La depresión se debe a que la actividad cerebral está fuera de “tono”, y comparando las ondas cerebrales con ondas musicales; por lo que supone que la canción adecuada puede poner al paciente (Jerome), cuando la terapia musical fue aplicada a la paciente, esta aseguraba que la depresión se había ido, gracias a una estructura ritmo-melódica que coincidiera con las ondas cerebrales que miden la depresión y otros síntomas, las cuales se reflejan en ondas de luz fluctuantes y en ocasiones en ondas sonoras. Esto con el fin de obtener un elemento que contrarreste estas ondas que evidencian la enfermedad, y permitan recobrar el estado “normal” del paciente. duda de su capacidad para realizar tal trabajo. Sin embargo, acepta luego de escuchar y ver las ondas cerebrales de una paciente con depresión, experimentando a su vez, lo mismo que la paciente.

⁸⁶ Nos referimos a la “obra” como un resultado creativo.

sabe que no ha de encontrar sin esfuerzo previo [...]» (Stravinsky. 1940, p. 77).

El deseo por descubrir ese elemento que completara las ondas, impulsó el acto creativo, acompañado a su vez de una serie de componentes que comprendían el mismo, por un lado, la intuición por el campo en el que se estaba desarrollando y el conocimiento musical que tenía.

Aun así, existen autores como Fustionini⁸⁷ que enuncian que la creatividad es un asunto de genética y que además, los sujetos que gozan de estas características creativas, suelen ser personas impulsivas, con tendencias psicóticas, pintorescas, arrogantes, entre otras. Como si fuese una condición de todos los sujetos que crean. Sin embargo, teniendo en cuenta a otros autores y reflexionando sobre el proceso de creación, este acto siempre va acompañado de aspectos como la observación (tal como sucede en la investigación) y resulta ser un elemento imprescindible para abordar estos procesos complejos, además denota al sujeto mismo y evidencia lo que ha estudiado, observado, escuchado, analizado, etc. Esto dice Poincaré:

«[...] “La irrupción de una solución, fórmula, poema o fragmento de novela” no depende de un yo fijo esencial, “ni proviene de una elusiva genialidad”, sino que “es fruto de años de leer, pensar, vivir y sentir. Es el resultado de una autobiografía en el sentido más vago del término [...]» (González: 2018, p. 17).

Es así que la facultad de observación potencia el acto creativo y se evidencia cuando se toman elementos que ya se conocen, que se habían visto o escuchado antes y que llegan como un estado inesperado para aportar a la necesidad del acto creativo y generar más posibilidades que complementen este.

«[...] La facultad de crear nunca se nos da sola. Va acompañada del don de observación. El verdadero creador se conoce en que

⁸⁷ Osvaldo Fustionini (1909 - 2000). Médico neurólogo argentino.

encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados... Le bastará echar una mirada alrededor. Lo conocido, lo que está en todas partes es lo que solicita su atención. El menor accidente le retiene y dirige su operación... Pero el accidente no se crea: se le observa para inspirarse. [...]» (Stravinsky. 1940, p. 77).

En relación con lo anterior, podríamos enunciar que el resultado creativo de Bishop, se debió a estas posibilidades, pues él precisamente buscó una melodía que encajara con las ondas y para ello, eligió el himno religioso “When the saints go marching in”.

Poincaré habla de la observación y la elección como eje fundamental del creador, entendiéndose esta como la capacidad de comprender las posibilidades que observamos y que elegimos gracias al trabajo del inconsciente, que proyecta una finalidad basándose en estructuras de algunas maneras ya previstas pero insignificantes antes del acto creativo.

«[...] Inventar consiste precisamente en no construir las combinaciones inútiles y en construir aquellas que son útiles y que no representan más que una ínfima minoría. Inventar es discernir, es elegir [...]» (Poincaré. 1908, p. 68).

Vale la pena mencionar las perspectivas acerca de *imaginación*, *invención* y *creación*, por el momento a partir de los dos autores desarrollados, evidenciando a la vez, la relación en la concepción de los términos en los campos de cada uno. Stravinsky establece la invención como constituyente de la imaginación, más no como un igual, teniendo en cuenta que el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y realización (obra), en cambio, lo que se imagina se puede quedar en el mismo plano. (Stravinsky: 1940) Veamos lo que dice González acerca de la invención, en la introducción que realiza a la conferencia de Poincaré:

«[...] Para Poincaré, la invención se distinguía del descubrimiento por estar emparentada con la imaginación... Por tanto, hablar de invención en lugar de descubrimiento equivalía a situarse en un terreno que estaba a mitad de camino entre la ciencia y el arte [...]» (González. 2018, pp. 27-28).

Bishop resulta ser uno de los ejemplos de la complejidad del proceso creativo y de como este se desarrolla a partir de unas particularidades que constituyen perspectivas únicas, observaciones, elecciones, trabajo del inconsciente en torno a un resultado, en este caso la obra, que además de ser construida, necesita ser entregada, viéndose este último, como otro elemento también significativo para el proceso creativo.

Por otro lado, Bachelard describe la imaginación como una particularidad que aparece por el contacto con lo que comprende un sujeto o una obra artística, con la memoria, imágenes o palabras y cómo al apropiarla nos sitúa en una nueva realidad que a partir de ese momento ha sido modificada por el lenguaje del sujeto y la obra. Creando una serie de representaciones que evocan la memoria y que evidencian los deseos, conocimientos e intereses que surgen en ese encuentro entre la imaginación y lo real, en un intento por comunicar a los demás nuestras propias imágenes (Bachelard, 2000). Y esas imágenes vendrían siendo la obra, como un producto que argumentan el sentido del ser que imagina, que anticipa una expresión y demuestra la necesidad de ampliar la relación de su imaginación con la causa que se encuentra.

Enuncia la imaginación creadora como un evento instantáneo que esta mediado por la actividad lingüística y aparece como una repercusión que pone en movimiento todo este proceso, posicionándonos en un estado donde el lenguaje es quien modifica el fenómeno en cuestión hasta que esto se convierte en una obra creativa que argumenta el sentido que el sujeto le da a ese fenómeno, la imaginación está fuera de todo interés positivista, no pretende comprobar realidad más que la del sujeto que la imagina, pues está terminando venciendo los términos de la realidad. Entonces, Bachelard nos presenta otra perspectiva del concepto de observación dentro de este proceso de imaginación:

«[...] En semejante imaginación hay, frente al espíritu de observación, una inversión total. El espíritu que imagina, sigue aquí la vía inversa del espíritu que observa. La imaginación no quiere llegar a un diagrama que resumiría conocimientos. Busca un pretexto para multiplicar las imágenes y en cuanto a la imaginación se interesa en una imagen, aumenta su valor [...]» (Bachelard: 2000, p. 138).

La imaginación absoluta, como la enuncia Bachelard, corresponde al origen de nuevas realidades a partir de la relación de diferentes elementos que permiten ese contacto, la imaginación creadora va en búsqueda de ampliar las representaciones que se van originando en el transcurso del mismo acto. Así mismo, Poincaré distinguía la imaginación del descubrimiento, por estar relacionada con la imaginación quien se encargaba de originar elementos sin aparente antecedente, para luego asociarlo con otras ideas que se elegirían luego y es por esta razón que el concepto de invención, lo inscribiera dentro de facultades como la inspiración o la imaginación.

La creatividad no es un concepto fácil de definir, dado que depende de muchas variables, siendo una de ellas la personalidad y características originales, en cuanto a la psiquis de los sujetos creadores, así pues, esto resulta siendo una limitante para encasillarlos en un solo perfil, en donde permean factores como lo social, lo educativo y lo que concierne a la experiencia. Diferentes aspectos pueden ser los que intervienen en el acto creativo, uno de ellos: la emoción. Diversos autores coinciden en la importancia de los estados afectivos dentro de la creación, como un elemento que no precisa límites dentro de este proceso y que se presenta como una expansión del ánimo, diferentes representaciones de condiciones afectivas que resultan ser motores para el acto creativo.

Por otro lado, con base a los autores que hemos abordado, surge la argumentación de que lo inconsciente (enunciada al principio de este capítulo) es una consecuencia de la actividad cerebral. Según estas enunciaciones, la creación está dada, en gran parte, por estos estados (consciente e inconsciente) apareciendo un elemento de la actividad inconsciente, transmitida desde una actividad consciente o viceversa. La riqueza de la invención, depende de la imaginación inconsciente, permeada a su vez, por lo consciente. La inspiración entonces, es un efecto de un hecho en particular, un resultado

que se origina también del inconsciente. Se puede decir entonces que la conciencia comunica una actividad, que se encarga de construir todo un lenguaje a partir de elementos que han hecho parte de nuestra vida y que muchos de ellos están almacenados en la inconciencia⁸⁸.

«[...] Para el matemático francés, el pensamiento inventivo exigía dejar de pensar (conscientemente) para que la mente pudiera trabajar (inconscientemente) [...]» (González. 2018, pp. 48, 49).

En el camino del acto creativo, se forma un lenguaje que se reestructurará a partir de los elementos que se consideren útiles, observando, eligiendo y combinando las características que surgen en esa búsqueda, que reposan en la memoria y que están dados por fenómenos que argumentan el sujeto mismo, acompañado de un proceso complejo de la psiquis, de la cual muchas veces ni percibimos, pero que se encuentra allí, emociones, elecciones, símbolos que se evidencian en la obra creativa.

⁸⁸ Recordemos el concepto de “selección” de Poincaré, que se mencionó anteriormente.

Capítulo 5: análisis comparativo en tres obras

Introducción

En este capítulo se abordará el análisis musical de la Obra creativa: Son solo son. Que corresponde a Son Palenquero y cubano. La cual está argumentada con una obra de Son Cubano: Guararey de Pastora (Roberto Baute Sagarra). Y una obra de Son Palenquero: La vida es muy bonita (Sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque). Se explicarán las diversas estructuras que componen la composición “*Son solo son*” a partir de conceptos de análisis musical, partiendo desde lo instrumental, el formato y elementos estructurales como frases, puentes, entre otros.

5.1 Obra: Son solo son (Guararey de Pastora – La vida es muy bonita)

La siguiente obra “*Son sólo son*” está compuesta por unos elementos que valen la pena mencionar antes de dar paso al análisis musical. El son palenquero de San Basilio de Palenque, es un ritmo característico de esta región, el cual consta con algunas particularidades: Su formato consta de Marímbula, conga (llamado “timba” en Palenque), bongo, maracas, guacharaca, claves y voz. Algunos temas de *son palenquero* se destacan por tener *parte baja* y *parte alta*. En cuanto a su estructura, la parte baja, corresponde a la *estrofa* que se expone en un tempo lento, la cual antecede al el coropregón, que en este caso, corresponde a la parte alta, el cual, además, acelera su tempo. Las claves, guacharaca y maracas, mantienen un patrón rítmico con pequeñas variaciones, que se prolonga a lo largo del tema, tanto en la parte baja como en la parte alta. En la *parte baja*, el bongó y la timba, llevan determinada célula rítmica, que por lo general se mantiene. En la *parte alta*, la timba cambia la célula rítmica, que se mantiene a lo largo de esta sección, en cambio, el bongo, es el encargado de ejecutar las improvisaciones y lo que llaman el “repique” dentro de estos ritmos. La marímbula es la encargada (junto con las voces) de la armonía del tema. Vale la pena mencionar, que los flejes de la marímbula que utilizan para ejecutar el *son palenquero*, no generan un sonido exacto dentro de la afinación 440hz. Sin embargo, existen fragmentos en los cuales se podría determinar la existencia de tónica, subdominante y/o dominante, teniendo en cuenta su estructura, es por ello que se intenta dar una apreciación de su sonoridad, en

compañía de la voz. En lo que respecta al Son Cubano, se le agrega al anterior formato: tres cubano, trompetas y segundas voces. Así como patrones rítmicos que varían tanto en los instrumentos de percusión: bongó y conga, como en la marímbula, que en un principio, en ritmos como el changüí y otros antecedentes del Son Cubano, se presenta como una marímbula con ciertas características en cuanto a su construcción (tipo de madera del cajón, material de los flejes, cantidad, tamaño y organización de estos mismos) con flejes estructurados diatónicamente que posibilitan una armonía dentro de lo tonal. En el caso del Son Cubano, la marímbula sería reemplazada luego por el contrabajo, permitiendo amplias posibilidades interpretativas, tanto en su ritmo como en su armonía. Asimismo, la estructura comienza a exponer elementos como puentes, cortes, mambos, entre otros, que expanden este fenómeno del Son, en relación con los dos países: Colombia y Cuba.

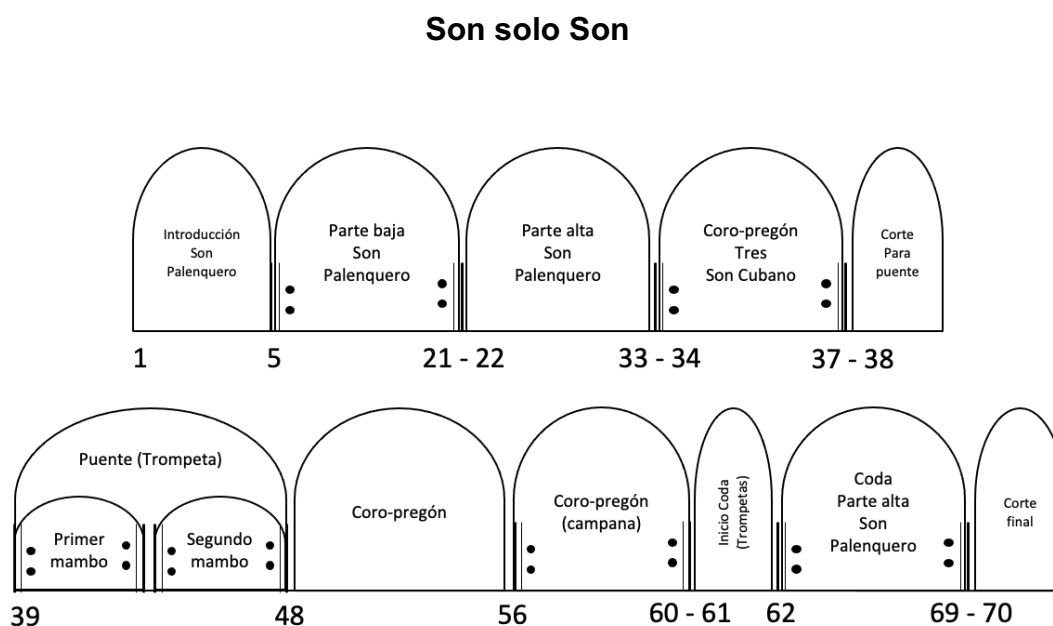


Ilustración 10 – Esquema de la obra “Son solo Son”

La obra “Son solo Son” se encuentra en la tonalidad de Sol menor (Gm). Está estructurada en dos grandes secciones, que comprenden los ritmos de Son Palenquero y la transición hasta un Son Cubano. Además de la confluencia de elementos rítmicos, armónicos e instrumentales de ambos ritmos, evidenciada en diferentes fragmentos de la obra.

El formato de esta obra es el siguiente:

- Voz
- Coros
- Dos trompetas en Bb
- Tres
- Claves
- Guacharaca/Güiro
- Maracas
- Bongó
- Conga/Timba
- Marímbula/Contrabajo

Letra:

De caña dulce, canto y tambor
Entre Palenques, negros y rituales
Por el Caribe viajó
Con su sexteto y con sus claves
||: La herencia de este son
La encuentra en sus cantares: ||
(coro-pregón)
Negro y tambor
Ay que con el negro y tambor
De donde son
Son de donde son solo son
Negro y tambor
Mira como baila la negra
De donde son
Mira que la cosa está buena
Negro y tambor

Para que baile, pa' que lo goce
De donde son
 Pa' que lo baile
 ||: Mira que yo te traigo este son
 Para que goce bien mi mambo: ||
 (Coro-pregón)
 ||: *Son de Cuba son de Colombia baila este son:* ||

Este tema está organizado con base en la estructura responsorial característica –para muchos autores– de la música con herencia afrocaribeña: el coro-pregón que caracteriza la totalidad de la obra. La estrofa mantiene la estructura de la parte baja de son palenquero, repitiendo la última frase como un motivo que se repite en otra altura.

En la letra se pueden ver algunos elementos que se consideran relevantes para encontrar la conexión de estos dos ritmos: son cubano y son palenquero.

- “De caña dulce, canto y tambor” Las plantaciones de caña con los ingenios azucareros como punto de contacto de las dos culturas.
- “Entre palenque’, negro’ y rituale’” las formas de organización, como los cabildos y los *palenques*, y los asuntos que en él se daban, como la consolidación de sus tradiciones por medio de rituales, cantos, toques de tambor, entre otros, a partir de la relación de las diferentes tribus y comunidades africanas, tanto en los palenques como en los cabildos (Colombia y Cuba).
- “Por el Caribe viajó, con su sexteto y con sus claves” Evidenciando que se trató de un fenómeno que permeó el Caribe y se desarrolló de diferentes maneras, según su territorio, comunidades, culturas, etc., dado también por el formato de sexteto como característica de esta tradición musical, que luego se ampliaría (con los septetos en Cuba) o mantendría (como el sexteto Tabalá en Colombia). Así como la clave, no como instrumento, sino más bien como particularidad polirrítmica que está implícita en la sonoridad y en el lenguaje musical de cada instrumento.

- “La herencia de este son la encuentra en sus cantares” En la realización de este trabajo monográfico se considera imprescindible acercarse a los cantos, toques de tambor y demás que reflejan un poco de la historia de los ritmos del Caribe y en este caso, del son cubano y el son palenquero. A parte de la consulta bibliográfica, es importante conocer la cultura que se va a estudiar, hablar con sus habitantes, escuchar sus cantos, conocer su historia, permearse de su esencia.

Introducción – Son Palenquero

Esta obra Inicia en el primer compás con las maracas ejecutando uno de los patrones rítmicos característicos tanto del *son cubano* como del *son palenquero*, el cual, además, se mantiene durante toda la obra. En el segundo compás, entra el resto de la percusión y la marímbula. La clave, en esta sección y durante gran parte del tema, se ejecuta en 3x2. La guachara o güiro ejecuta un patrón rítmico diferente al de las maracas, marcando las corcheas que caracterizan ciertas variaciones de la percusión.

- Bongó:



Ilustración 11 – Ritmo bongó Son palenquero (parte baja)

- Timbal:



Ilustración 12 – Ritmo conga o timba Son palenquero (parte baja)

El bongó y la conga (timbal), ejecutan el patrón rítmico característico de la parte baja de son palenquero, coincidiendo en ciertas secciones con las figuras de negra, silencio de corchea, corchea, negra y dos corcheas, pero diferenciándose en compases siguientes, donde el bongó ejecuta corcheas en los diferentes parches, y la timba se mantiene, con

una pequeña variación cada cierta cantidad de compases, siendo la timba quien genere una estabilidad rítmica en la sección.

SON SOLO SON
(CAROLINA CABRERA)

ARREGLOS:
CAROLINA CABRERA

♩=120

VOZ DE TENOR

CORO

TRUMPET IN B $\flat$ 1

TRUMPET IN B $\flat$ 2

TRES

CLAVES

GUACHARACA

MARACAS

BONGO DRUMS

CONGA (TIMBAL)

MARÍMBULA

1 2 3 4 5

I V I V V

3x2

DE CA...NA

Ilustración 13 – “Son solo son” Introducción

Esta característica del bongó y la timba, se mantiene tanto en la introducción como durante toda la exposición de estrofa del tema (parte baja). La marímbula, dibuja la tonalidad de la obra con notas cordales: Sol, Si, Re (G-B-D) con una de las células rítmicas que caracterizan estos ritmos del Caribe, como el *son*: dos negras con puntillo y negra, el cual a veces varía con un intervalo de octava justa ascendente (8J) que en este caso establece el quinto grado de la tonalidad con la quinta nota: Re (D), determinando la tonalidad en la introducción con la siguiente armonía: I – V – I – V (Gm - D).

En el compás 5, la marímbula hace énfasis nuevamente en el quinto grado de la tonalidad, para resolver a primer grado en el compás 6, donde inicia la parte baja de la obra, en antecompás. Lo anterior, se evidencia de esta manera en la introducción de la obra “La vida es muy bonita” (Son palenquero):

LA VIDA ES MUY BONITA (R. CASSIANI) (SON PALENQUERO)

TRANS: JAVIER RIVEROS
CAROLINA CABRERA

♩ = 120

Voz

CLAVES

GUACHARACA

MARACAS

BONGO DRUMS

CONGA (TIMBAL)

MARIMBULA

1 2 3 4 5

Ilustración 14 – “La vida es muy bonita” Introducción

Parte baja – Son Palenquero

La parte baja del Son Palenquero comienza en el antecompás al 6, con la melodía “De caña dulce...”. Allí, la percusión se mantiene con los mismos patrones rítmicos de la introducción, a excepción de la guacharaca que ejecuta ritmo de negras, con acento en el primer y tercer tempo, el cual, en su ejecución, se marca hacia abajo, mientras el segundo y cuarto tiempo se marca hacia arriba. En el compás 6, la marímbula ejecuta las notas cordales de la tonalidad, mientras la melodía anticipa el primer grado en el compás 5, por medio de la tercera: Si bemol (Bb) con una nota de paso, Do (C) que conduce a la quinta nota (D) que luego llega a la nota axial por medio de un intervalo de cuarta justa ascendente (4J).

En el compás 7, la armonía propone un quinto grado (D7), teniendo en cuenta el énfasis que hace la marímbula en la quinta nota de la tonalidad (D) y el establecimiento en la melodía de la tercera del quinto grado: Fa sostenido (F#). Y la séptima: Do (C). En el compás 8 con antecompás, la melodía anticipa el IV grado de la tonalidad (Cm) con la nota do (C) y la nota de paso re (D) que conduce al Mi bemol (Eb) (tercera del IV grado)

en el compás 8, así como el intervalo de 3M ascendente a la quinta nota de este grado: Sol (G).

Ilustración 15 – “Son solo son” Parte baja (compases 6 al 10)

La marímbula ejecuta –con el mismo patrón rítmico característico de *son* mencionado anteriormente– las notas Eb-Bb-Eb que respectan a la tercera y quinta nota del IV grado.⁸⁹ El compás 9 regresa a tónica, con notas cordales tanto en la melodía como en la marímbula, la marímbula ejecuta un patrón expuesto en la introducción, que además se expondrá en diferentes secciones del tema con ese grado⁹⁰, reforzando el grado que se prolonga hasta el compás 9 con una anticipación de la melodía con la nota Bb, además de unas notas de paso que acompañan la melodía del compás 10, hasta llegar al V7 grado de la tonalidad en el compás 11, allí la melodía ejecuta la séptima nota del V grado:

⁸⁹ En este caso se podría hablar también de un VI grado, por el intervalo que ejecuta la marímbula y las notas específicamente de este compás. Sin embargo, se debe tener en cuenta, que en el *son* y en general la música popular y tradicional, en este caso del Caribe, es común encontrar ese tipo de características, así como la anticipación de la armonía, bien sea desde la melodía o los instrumentos armónicos. Es por eso que se establece, en este compás un IV grado, por la anticipación de la tónica del grado en el compás anterior.

⁹⁰ Recordemos que es por sus posibilidades interpretativas.

(C), mientras la marímbula ejecuta el patrón rítmico expuesto anteriormente, característico de cuanto se encuentra en el V7.

En el compás 12, la marímbula ejecuta un nuevo patrón que mantendrá en ciertas secciones: seis corcheas y una negra, ejecutando las notas Eb-D-Eb-D. Dibujando el IV grado (Cm), siendo el re (D) una nota de paso del bajo, así como en la melodía, que refuerza el grado por medio del intervalo de 3m ascendente (C-Eb) también con el D como nota de paso. En el compás 13, reposa en la tónica: la marímbula ejecuta las notas cordales del I grado, mientras la melodía lo ejecuta un intervalo de 3m descendente (Gb-G) que refuerza el grado. En el compás 14 con antecompás, nuevamente se anticipa el IV grado en la melodía con la nota do (C), y continúa haciendo énfasis en esta nota, aparece el D como una nota de paso, por su duración con respecto a las demás y el Mi bemol, mediante de este grado. Esto a pesar de que la marímbula ejecuta el motivo utilizado para el primer grado⁹¹. El compás 15, ejecuta un V7, dado por la tónica en la marímbula (D) y la tónica y quinta en la melodía (D - A), extendiéndose hasta el compás 16, con una variación el marímbula que ejecuta una nota de paso: el Mi bemol (Eb) y mantiene en la melodía las mismas notas expuestas en el compás anterior.

⁹¹ En la enunciación del presente análisis, se explica esta particularidad.

Ilustración 17 – “Son solo son” parte baja (compases 16 al 20).

Características como el IV grado y la reiterante anticipación en la melodía, se pueden evidenciar también en el siguiente *son palenquero* del Sexteto Tabalá⁹²

Ilustración 18 – Fragmento de IV grado del tema “Teresa” Son palenquero

⁹² “Teresa” – Sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque.

Parte alta – Son Palenquero

En el compás 22, inicia la parte alta del Son palenquero, cambiando la mayoría de motivos rítmicos de la instrumentación:

- La timba ejecuta el siguiente motivo que se prolonga durante toda la parte alta:



Ilustración 19 – Ritmo timba (parte alta)

- El bongó ejecuta un motivo con variaciones, pues es el encargado de la improvisación durante toda la exposición del tema:

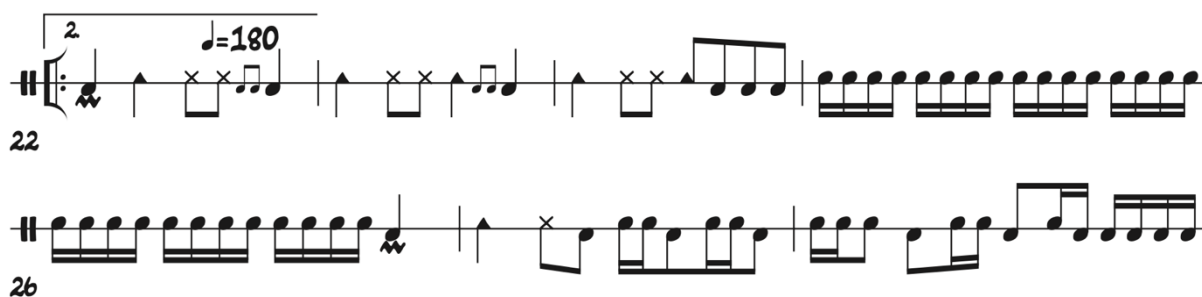


Ilustración 20 – Ritmo bongó (parte alta).

- En la parte alta, el güiro ejecuta el mismo patrón rítmico que las maracas:



Ilustración 21 – Ritmo güiro (parte alta).

- Los motivos de la marímbula también cambian y se prolongan hasta el compás 33:



Ilustración 22 – Ritmo marímbula (parte alta).

Lo anterior se evidencia en un fragmento de la parte alta del tema “La vida es muy bonita”

Ilustración 23 – “La vida es muy bonita” compases 27 al 32.

En el compás 22, se establece un I grado (Gm) que propone la marímbula, dibujando las notas cordales de la tonalidad, mientras la melodía en el coro ejecuta la nota axial y la quinta del I grado (G - D), en el compás 23 se mantiene el grado ejecutando la quinta nota en la marímbula (D) y generando sensación de anticipación del acorde, por medio de la melodía⁹³ para el compás 24 y 25, donde se propone un V7 (D7) reforzado por la melodía que ejecuta el Fa sostenido (F#) tercera del quinto grado y la tónica (D), la marímbula ejecuta un motivo con la quinta del grado (D-D) en intervalo de octava justa (8J) con el Do (C) como nota de paso, además de la séptima del V7: La (A).

⁹³ Esta particularidad se mantiene en esta sección de parte alta o coro-pregón.

Una particularidad a resaltar en esta sección, es la estructura de *pregunta – respuesta*⁹⁴ evidenciada en el coro:

Negro y tambor

(pregón)⁹⁵

De dónde son

(pregón)

Parte Alta - Son Palenquero

1. 2. ♩=180

T TA RES DE CA TA RES AY QUE CON EL NE GROV TAM BOR SON DE DON DE SON

V. TA RES DE CA TA RES AY QUE CON EL NE GROV TAM BOR SON DE DON DE SON

B♭ Tpt. 1 NE GROV TAM BOR DE DON DE DON

B♭ Tpt. 2

Clv.

G.

PERC.

Bgo. DR.

I. A.

21 22 23 24 25

I I V7 V7

Pregunta Respuesta

Ilustración 24 – “Son solo son” parte alta (compases 21 al 25)

⁹⁴ Estructura que se enunció en el capítulo 3, punto 3.4: *Relación del Son Cubano y el Son Palenquero a partir del formato de sexteto*.

⁹⁵ En la obra se encuentran pregones propuestos, sin embargo, pueden variar según la interpretación del cantante y esto también es una característica tanto del *Son Palenquero* como del *Son cubano*

Esta estructura se repite hasta el compás 33, con una variación: en el compás 27 con antecompás, el coro ejecuta una segunda voz, característica que no es común en el Son Palenquero, pero sí en el Son Cubano.



Ilustración 25 – “Son solo son” Segunda voz (parte alta son palenquero compás 27)

Así lo evidencia el tema “Guararey de pastora”:

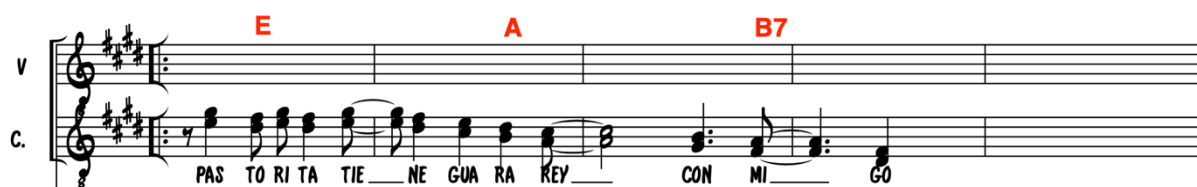


Ilustración 26 – “Guararey de pastora” Segunda voz

Coro-pregón, Tres cubano

El compás 33 se puede considerar (junto con el compás 27 donde ingresa la segunda voz) el punto de transición del Son Palenquero al Son Cubano⁹⁶ pues se encuentran varios elementos a resaltar, sin embargo, en el transcurso del tema, otros elementos del Son Palenquero continúan apareciendo:

- Uno de ellos es la incursión del tres cubano, instrumento que le da estabilidad a la tonalidad del tema⁹⁷ dibujando el primer grado de la tonalidad (Gm) por medio del intervalo de 3m ascendente (G-Bb) y la quinta que resuelve a la sexta (D-Eb)⁹⁸. En el compás 36 con antecompás, el tres anticipa el V7 con la nota La (A) estableciendo el

⁹⁶ Sin dejar de aparecer elementos del *Son Palenquero* pues esta es una de las características principales y objetivos de esta obra, demostrar la relación tanto histórica, como musical, de estos dos ritmos y cómo se acoplan, en conjunto con las particularidades de cada uno.

⁹⁷ A diferencia del Son palenquero, que no se encuentra un instrumento armónico y con posibilidades amplias de interpretación y ejecución tonal para dar estabilidad dentro del modo tonal.

⁹⁸ El énfasis del sexto grado (Eb) es característico de las progresiones de esta música popular caribeña.

grado nuevamente con el intervalo de 3m desde la quinta del acorde (A-C) y resolviendo siempre a la sexta por medio de la tónica del V7 (D-Eb).



Ilustración 27 – “Son solo son” tumbao tres cubano

El tres en el Son, anticipa la melodía, como un imitador de lo que hace la voz y es uno de los encargados de marcar la síncopa en la obra, característica polirrítmica de la música afrocaribeña. Así se evidencia en “Guararey de Pastora”:



Ilustración 28 – “Guararey de pastora” tumbao tres cubano

- La clave en el compás 32 al 33, se ejecuta en 3x2. En el compás 34, cambia su ejecución a 2x3, asunto que es bastante común en el Son Palenquero, como un elemento interpretativo⁹⁹ del ritmo que no afecta para nada la estructura ritmo-melódica ni armónica de la obra.



Ilustración 29 – “Son solo son” Cambio de clave (compás 32 al 33).

⁹⁹ Es posible que los intérpretes ni se den cuenta de este asunto, sin embargo, resulta un elemento interesante para resaltar como característico de este Son Palenquero.

Para unos puede resultar casi que imperceptible, en cambio para otros, puede ser considerado como un “cruce de clave” sin embargo, Acosta enuncia un asunto importante sobre el interés de algunos músicos, sobre todo los norteamericanos (en un principio) que comenzaron a interpretar estos ritmos, por establecer un sonido de la clave para determinado ritmo, tema, etc. Y contrarrestar a aquel que se saliera de estos cánones. Acosta no desmiente esa importancia por la clave en la búsqueda de la sonoridad del *son*, más bien resalta que lo imprescindible es reconocer que no es la clave lo imprescindible en la música afrocaribeña, sino la polirritmia, de la cual se desprenden las demás particularidades interpretativas instrumentales. Esto dice Acosta al respecto:

«[...] Precisamente en las agrupaciones de son que consideramos “clásicas” (como el sexteto) no hay una sola voz ni un solo instrumento del que se pueda prescindir sin afectar la concepción polirrítmica y el discurso melódico-rítmico general, que hacen del son ese milagro de equilibrio y síntesis (euro-afro-cubana) que le otorgan su carácter específico [...]» (Acosta: 2007, p. 48).

- En el compás 34 el bajo cambia nuevamente el motivo, en este caso, se trata del contrabajo que amplía las posibilidades interpretativas – armónicas dentro de la obra, asunto que históricamente se dio en las expresiones de Son Cubano y que se explicó en el capítulo 3. El bajo ejecuta la tónica y quinta del acorde, por medio de un intervalo de 5ª ascendente y descendente (G-D / D-G) estableciendo el I grado en este compás. En el compás 35, se prolonga la tónica (G) y por medio de la sexta (Eb) conduce a la tónica del V7 (D), con una anticipación del V7 por medio de esta nota, estableciendo en este compás los grados de bVI y V7 (Eb – D7). Los compases 36 y 37, continúan en el V7. El pregón en este caso, invita al mambo que sigue en los compases siguientes con notas cordales de los grados de cada compás y anticipando con su melodía la armonía propuesta.

anticipación

MI RA QUE YO TA TRAI GOES IE SON

NE GROV TAM BOR

2 x 3

34 35

I bVI V7

Ilustración 30 – “Son solo son” (compases 34 al 35).

T PA RA QUE GO CE BIEN MI MAN BO

V DE DON DE SON

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Clv.

G.

PERC.

BGO. DR.

I. A.

36 37

V7 V7

Ilustración 31 “Son solo son” (compases 36 al 37).

Corte para puente / Puente Trompeta

En el compás 38 se ejecuta el corte en homofonía en I grado en estado fundamental (Gm) con la primera parte de la clave 3x2, en figura de dos negras con puntillo y negra, a excepción del bajo que ejecuta dos corcheas en el último tiempo del compás, característica del bajo en el changüí, así lo evidencia “Guararey de Pastora”

The image shows a musical score for five instruments: Guiro, Maracas, Bongo Drums, Tres, and Marimbu. The Guiro and Maracas parts are in 3x2 clave and consist of two measures of two dotted half notes. The Bongo Drums part has a rest in the first measure followed by a quarter note in the second. The Tres part is in G minor (three sharps) and has a rest in the first measure followed by a quarter note in the second. The Marimbu part is in G minor and has a rest in the first measure followed by a quarter note in the second. The Marimbu part is circled in red, and the notes are labeled with '1' and '2' below them.

Ilustración 32 – “Guararey de pastora” motivo marímula

En el compás 39 con antecompás, entran las trompetas en unísono, ejecutando el primer mambo, a manera de puente para la exposición del siguiente coro-pregón en el compás 48. El güiro cambia sus acentos¹⁰⁰ y la clave, a partir del corte, volvió a ejecutarse en 3x2. El bajo y el tres proponen la siguiente armonía: I – bVII- bVI – V7 (Gm-F-Eb-D7). El bajo ejecuta la fundamental de los acordes (G-F-Eb-D), mientras que el tres ejecuta la triada de Gm (G-Bb-D) y luego los intervalos de 3m de cada acorde (F-A / Eb-G / D-F#). En el compás 40 con antecompás, se mantiene el acorde de V7, en el bajo por medio de un intervalo de 5J descendente (A-D) y en el tres con un intervalo de 3m ascendente a partir de la quinta y la séptima del acorde (A-C) luego de un escape hacia la sexta del acorde que conduce a la fundamental (Eb-D). Las trompetas dibujan las notas cordales de la armonía propuesta por medio del cromatismo que hace característica esta sección de puente: G-G#-A-Bb, seguido del uso de notas cordales del I grado (Bb-D-G) y la

¹⁰⁰ Esto también se debe a que ya no se ejecuta la guacharaca, sino el güiro, y este tiene otras características sonoras.

ejecución de las tónicas de cada grado (G-F-Eb-D) hasta llegar nuevamente al cromatismo inicial.

38 39 40

I bVII bVI D7

Ilustración 33 "Son solo son" (compases 38 al 40).

Esta estructura armónica se mantiene hasta el compás 48. En el compás 44, continúa el mambo de las trompetas con una variación, hacen un *divici* en dos voces ejecutando notas cordales por medio de intervalos de 3m y 3M, asemejando el motivo rítmico con el que se incorporó el tres.



Ilustración 34 “Son solo son” (compases 44 al 55).

Coro-pregón

En el compás 49 con antecompás, entra el coro a dos voces, ejecutando la melodía que se prolongará durante toda esta sección: “*Son de Cuba, Son de Colombia, Baila este son*”. El pregón es a libre interpretación del cantante, teniendo en cuenta los elementos anteriormente expuestos. Por otro lado, se omite el bongó luego de una improvisación y queda sólo la conga ejecutando uno de los patrones rítmicos característicos del *Son Cubano* o ritmos como la *cáscara*.

El tres retoma el motivo expuesto en la *parte alta* del *Son Palenquero*. El bajo ejecuta las notas fundamentales de la armonía propuesta: I – bVI – V7 (G – Eb – D) Seguido de un compás más en V7, ejecutando la quinta y fundamental de este grado, por medio de un intervalo de 5J (A – D). Esta estructura armónica se mantiene hasta el compás 61.

PREGON X

I bVI V7 V7 52 I bVI V7 V7 54 I bVI V7 55

Ilustración 35 – “Son solo son” Coro-pregón (compases 51 al 55).

Coro-pregón (campana)

En el compás 57 con antecompás y hasta el compás 60 entra la campana, reiterando la sonoridad cubana, tanto por su interpretación en la conga, como el uso del ritmo y el instrumento campana.

56 57 58 59 60

Ilustración 36 “Son solo son” Coro-pregón campana (compases 57 al 60).

Coda – Parte alta Son Palenquero

En el compás 61 inicia la coda, con elementos de la parte alta del Son Palenquero: se incorporan el bongó y la conga o timba, con los patrones rítmicos propuestos en esta sección (parte alta) así como la guacharaca que retoma su sonoridad característica del son palenquero.

La estructura armónica se mantiene (I – bVI – V7: Gm-Eb-D7) hasta el compás 69. El tres continúa con el mismo motivo expuesto anteriormente, mientras el bajo retoma el motivo de la marímbula en la *parte alta*, con algunas variaciones como la ejecución de la misma nota en ritmo de corchea y negra antes de una negra o negra con puntillo.

Allí se incorporan nuevamente las trompetas, ejecutando una secuencia con notas cordales del acorde, en el compás 61 con la tercera y la tónica (Bb - G), en el siguiente compás reiterando la tonalidad con una nota de paso en el La (A) que conduce al Sol (G) para comenzar de nuevo la secuencia desde La (A - F# - A) en el compás 63, ejecutando luego una nota de paso en el compás 64 (G#) que conduce al Bb, para repetir la secuencia en esa sección.

V.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Clv.

G.

PERC.

Bgo. Dr.

I. A.

61

62

63

64

65

bVI

V7

I

Ilustración 37 - “Son solo son” Coda parte alta son palenquero (compases 61 al 65).

Luego de la repetición, en la segunda casilla, se ejecuta nuevamente la secuencia: la trompeta 2 se mantiene en la voz expuesta anteriormente, mientras que la trompeta 1, la realiza una tercera arriba.

En el compás 70 y 71, se realiza un corte final en homofonía, en I grado: el bajo ejecutando la tónica de la tonalidad, el tres en acorde de Gm en estado fundamental, la trompeta 1 en la nota Sol (G) y la trompeta 2 en Re (D), las voces ejecutando la tercera y quinta de la tonalidad (Bb-D). Este corte, en figura de dos negras, silencio de negra, y tres corcheas, diciendo en su letra: “Cuba, Colombia”.

Ilustración 38 Ilustración 39 - “Son solo son” Coda y final parte alta son palenquero (compases 66 al 71).

Conclusiones

El deseo por indagar acerca de la música del Caribe, su historia y su cultura, permitió una obra musical, como resultado creativo de este trabajo, que argumenta en gran parte la reflexión teórica y el análisis que se realiza en torno a ello, desde diferentes aspectos. En este trabajo, podemos pensar que no existe una conclusión más importante que otra, pero si la relación del Son Cubano y el Son Palenquero. En ese sentido, se encontraron diferentes aspectos que consideramos, argumentan la relación de ambos fenómenos musicales, a partir de su historia, sus particularidades musicales, culturales, entre otras, y esas enunciaciones, pueden ser solo el principio de un camino reflexivo en torno a esto, aportando a la continuación de otros trabajos monográficos que estén encauzados, no sólo en lo caribeño, sino además en el estudio de la música popular¹⁰¹, que para nuestro país, resulta extenso. De esta manera, las estadísticas ayudaron a divisar un panorama sobre el conocimiento, en específico, del fenómeno del Son Caribeño (Son Cubano y Son Palenquero). El estudio de nuestra música popular y tradicional, constituye una sistematización de nuestra cultura en el ámbito académico, es necesario que los estudiantes de música conozcan, escuchen, estudien e investiguen sobre su música, pues estamos permeados por un lenguaje y una gramática musical – por nuestra especificidad como licenciados en música, y es nuestra responsabilidad, encargarnos de analizar, transcribir y entender esta simbología musical.

Es por esto resulta necesario analizar la complejidad de la música del Caribe, como un asunto educativo y de legado cultural. Esto se evidencia en el caso del Son Palenquero, un fenómeno musical que surge por unos hechos históricos trascendentales para todo el continente americano y que se estructura por las mismas condiciones que se dieron en esta población, su música evidencia la herencia afrocaribeña de su sonoridad, la resistencia y los años de lucha por la abolición de la esclavitud.

Así mismo, para la composición de cierto estilo de música, resulta necesario conocer el contexto histórico, cultural y morfológico musical. En particular, las expresiones musicales populares, requieren de un acercamiento desde la vivencia. No basta con el estudio desde lo bibliográfico, hay que abordar a profundidad su cultura, sus formas

¹⁰¹ Popular, tradicional, folclórico, pseudopopular.

musicales, por esto la importancia del análisis de las obras de Son Cubano y Son Palenquero argumentando el porqué de la obra creativa: un Son caracterizado por las particularidades estudiadas y enunciadas. Permitiendo a su vez, ese acercamiento a las manifestaciones musicales populares, por la necesidad interpretativa para sustentar este proyecto. Se puede realizar una comparación del Son Palenquero y el Son Cubano, gracias a diferentes aspectos que se encontraron:

- Desde lo musical:

El bongó, maracas, güiro/guacharaca y el uso de la marímbula como determinante para establecer una conexión entre los dos fenómenos musicales. Evidenciando además, las condiciones políticas y sociales que vivió cada territorio, influyendo esto, en las diferentes adaptaciones del Son: la marímbula en Cuba, es una marímbula que estructuralmente (y por su construcción, materiales) se desarrolló de diferentes formas, por su asentamiento en diferentes épocas y territorios, permitiendo unas posibilidades sonoras tonales. En cambio, la marímbula en Colombia, no contó con esas posibilidades tonales, sino que se instaure dentro de una sonoridad pentatónica, pues su construcción, materiales que se conseguían en la época, las condiciones sociales y demás, lo determinaron así.

El bongó, por otro lado, conservó (y aún conserva) el “repique” como una forma musical interpretativa, característica del Son en ambos países. Así mismo, las maracas y la guacharaca o güiro, conservaron exactamente el mismo patrón rítmico en ambos sones, siendo constitutivo de este fenómeno musical. Algo que se extendió hasta las composiciones de Son y otras expresiones musicales caribeñas de hoy en día.

El formato de sexteto, es un identitario dentro del fenómeno del Son, tanto cubano, como palenquero. Este formato, en principio determinado por su instrumentación, constituye un símbolo, que enuncia, una vez más, la relación de estos dos países, en el caso de lo musical. Corroborando las situaciones sociales y políticas en cada país: en Cuba, este formato se amplió a septeto y hoy en día se encuentra orquestado. En Colombia, el formato se conservó aún con sus generaciones de sexteto más recientes. Acosta enuncia simultaneidad de la ejecución conjunta forma una polirritmia sonera, que se presenta como una figuración tradicional de los sextetos y septetos, otorgándole un diseño característico a las posibilidades de ampliación que tuvo el formato.

- Desde lo histórico:

Hechos históricos como la esclavitud, relacionan todo el Caribe y con él, la herencia africana que se expandió por la trata de esclavos de diferentes tribus, comunidades, lenguas, etc. Esto generó una mezcla racial que se fortaleció en las formas de organización como el Batey o Cabildos en Cuba, los Palenques o kuagros (actualmente) en Colombia. Espacios en los que se generaban contactos entre las diferentes comunidades, desde lo ritual, musical, etc. Y esto a su vez, generaba nuevas expresiones culturales, permitiendo la confluencia de cantos, danzas, ritmos, etc. Y expresados en nuevas representaciones. Las migraciones representan un hecho importante en la constitución del Son Palenquero en Colombia, teniendo en cuenta la cantidad de cubanos que migraron al país con motivo de asuntos comerciales, como la construcción del ferrocarril y la instalación de los diferentes ingenios azucareros, siendo la plantación de caña de azúcar, un elemento imprescindible para el contacto de cubanos y colombianos, teniendo en cuenta además, la ubicación de este ingenio (cerca de San Basilio de Palenque) además del auge del Son Cubano, a principios del siglo XX.

La formación de la música popular del Caribe, se determina por sus raíces, cultura, costumbres, por su mismo pueblo. La oralidad, es un elemento imprescindible para la comprensión de estas expresiones culturales y la transferencia de su saber musical.

Bibliografía

- Acosta, L. (2004). *Otra visión de la música popular cubana*. Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega, 2007.
- Arrázola, R. (1970). *Palenque Primer Pueblo Libre de América*. Bogotá, Colombia: Cuellar Editores, 2019.
- Asimov, I. [1997]. «Marching in». En: *El hombre bicentenario y otros cuentos*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: B, S.A. Cremagrafic.
- Assinato, M. (2013). *El concepto de mente en teorías sobre improvisación musical*. La Plata, Argentina: Arte e Investigación.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de cultura económica, 2000.
- Bolívar, N. (1990). *Los Orishas en Cuba*. Cuba: Figueroa. 1955.
- _____. (2000). *Lydia Cabrera en su laguna sagrada*. Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- Carpentier, A. (1946) *La música en Cuba*. México D.F, México: Colección Popular, 1972.
- De Friedemann, N. (1997). *De la tradición oral a la etnoliteratura*. Bogotá D.C, Colombia: Revista América Negra.
- Del Castillo Mathieu, N. (1984) *El léxico negro-africano de San Basilio de Palenque*. Bogotá D.C, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Caro y Cuervo.
- Esquivas, M. (2004) *Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones*. Revista Digital Universitaria. Monterrey, México: Coordinación de Publicaciones Digitales DGSCA-UNAM.
- Fustinoni, O. (2015). *El cerebro y la música: emoción, creación e interpretación*. Buenos Aires, Argentina: Editorial El Ateneo.
- Galán, N. (1983). *Cuba y sus Sones*. Valencia, España: Editorial Pre-textos, 1997.
- Gómez, R. (2014). *Manual práctico para tocar Changüí*. Guantánamo, Cuba: Editorial El Mar y la Montaña.

- Jaramillo, L. (1992). *Música tropical y Salsa en Colombia*. Medellín, Colombia: Ediciones Fuentes.
- León, A. (1974). *Del canto y el tiempo*. La Habana, Cuba: Editorial Letras cubanas, 1984.
- Lladó, P. (2019). *Componer canciones para dialogar con tu mundo*. Jalisco, México: Amat Editorial.
- McFarlane, A. (1990). *Cimarrones y palenques en Colombia: SIGLO XVIII*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Maglia & Schwegler. (2012). *Palenque (Colombia): oralidad, identidad y resistencia*. Bogotá D.C, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Caro y Cuervo.
- Miñana, C. (2000). *Entre el folklore y la etnomusicología*. Bogotá D.C, Colombia: A contratiempo.
- Navarro, L. (2017). *Palenque: comunicación, territorio y resistencia*. Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte, 2020.
- Navas et. al. (2018) *Son y sexteto: símbolo(s) musical(es) de identidad e interculturalidad afrocaribeña*. Cartagena, Colombia: Editorial Zenú.
- Ortiz, F. (1924). *Glosario de afronegrismos*. La Habana, Cuba: Imprenta “El siglo XX”.
- Ortiz, F. (1993). *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*. La Habana, Cuba. Editorial Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1948). *La clave xilofónica*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1921). *Los cabildos afrocubanos*. La Habana, Cuba: Revista Bimestre Cubana.
- Ortiz, F. (1952). *Los instrumentos de la música Afrocubana Volumen I*. Madrid, España. Editorial Música Mundana Maqueda S.L.
- Padura, L. (2019). *Los rostros de la salsa*. Bogotá D.C, Colombia: Editorial Planeta.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Poincaré, H. (1908). *La invención matemática*. Oviedo, España: Krk Ediciones, 2018.

- Purcell & Arias. (2020). *Trascendiendo fronteras: circulaciones y espacialidades en torno al mundo americano*. Bogotá D.C, Colombia: Ediciones Uniandes.
- Ripoll de Lemaitre, M. (1997). *El Central Colombia. Inicios de industrialización en el Caribe Colombiano*. Colombia: Boletín cultural y Bibliográfico.
- Roy, M. (1998). *Músicas cubanas*. Madrid, España: Ediciones Akal, 2003.
- Schwegler, A. (1998). *Notas etimológicas Palenqueras: “Casariambe”, “Tungananá”, Agüé”, “Monicongo”, “Maricongo”. Y otras voces africanas y pseudo-africanas*. Bogotá D.C, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Caro y Cuervo.
- Stravinsky, I. (1940). *La poética musical*. Barcelona, España: El Acantilado, 2006

Anexos

ANEXO 1: Score Composición: “Son Solo Son” obra completa

ANEXO 2: Score transcripción obra completa: “La vida es muy bonita”

ANEXO 3: Score transcripción obra completa: “Guararey de pastora”

ANEXO 4: Formato de encuestas

SON SOLO SON

(CAROLINA CABRERA)

ARREGLOS:

CAROLINA CABRERA

♩=120

VOZ DE TENOR

CORO

VIOLIN

TRUMPET IN B $\flat$ 1

TRUMPET IN B $\flat$ 2

TRES

CLAVES

GUACHARACA

MARACAS

BONGO DRUMS

CONGA (TIMBAL)

MARIMBULA

1 2 3 4 5

T

V.

Vln.

B $\flat$ TPT. 1

B $\flat$ TPT. 2

CLV.

G.

PERC.

BGO. DR.

I. A.

6 7 8 9 10

DUL _ CE CAN _ TOY TAM _ BOR EN _ IRE PA _ LEN _ QUE ' NE _ GROY RI _ TUA _ LES POR _ EL CA _ RI _ BE VIA _

Score for measures 11-15. The vocal line (T) includes the lyrics: JO CON SU SEX TE TO Y CON SUS CLA VES LAHE REN CIA DEES TE SON LAEN.

Instrumental parts include Vln., Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, Clv., G., PERC., BGO. DR., and I. A. The bass line (I. A.) is numbered 11 through 15.

Score for measures 16-20. The vocal line (T) includes the lyrics: CUEN TRAEN SUS CAN TA RES LAHE REN CIA DEES TE SON LAEN CUEN TRAEN SUS CAN.

Instrumental parts include Vln., Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, Clv., G., PERC., BGO. DR., and I. A. The bass line (I. A.) is numbered 16 through 20.

1. 2. $\text{♩} = 180$

T TA RES DE CA LA TA RES AY QUE CON EL NE GROV TAM BOR SON DE DON DE SON

V.

VLN. NE GROV TAM BOR DE DON DE SON

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

CLV.

G.

PERC.

BGO. DR.

I. A.

21 22 23 24 25

T SO LO SON MI RA CO MO BAI LA LA NE GRA MI RA QUE LA CO SAES TA BUE NA

V.

VLN. NE GROV TAM BOR DE DON DE SON NE

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

CLV.

G.

PERC.

BGO. DR.

I. A.

26 27 28 29 30

T
 V.
 VLN.
 B♭ TPT. 1
 B♭ TPT. 2
 CLV.
 G.
 PERC.
 BGO. DR.
 I. A.

PA RA QUE BAI LE PA' QUE LO GO UCE PA RA QUE BAI MI RA QUE YO TE TRAI GOES IE SON
 GROV TAM BOR DE DON DE SON NE GROV TAM BOR

31 32 33 34 35

T
 V.
 VLN.
 B♭ TPT. 1
 B♭ TPT. 2
 CLV.
 G.
 PERC.
 BGO. DR.
 I. A.

PA RA QUE GO UCE BIEN MI MAM BO
 DE DON DE SON

36 37 38 39 40

1. 2.

T

V.

Vln.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

CLV.

G.

PERC.

BGO. DR.

I. A.

41 42 43 44 45

1. 2.

T

V.

Vln.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

CLV.

G.

PERC.

BGO. DR.

I. A.

46 47 48 49 50

PREGON X

1. 2.

T

V.

Vln.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

CLV.

G.

PERC.

BGO. DR.

I. A.

51 52 53 54 55

SON DE CU BA SON DE CO LO N BIA BAI LA ES TE

T

V.

Vln.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

CLV.

G.

PERC.

BGO. DR.

I. A.

56 57 58 59

SON SON DE CU BA

1. 2.

T

V.

Vln.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

CLV.

G.

PERC.

BGO. DR.

I. A.

60 61 62 63

T

V.

Vln.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

CLV.

G.

PERC.

BGO. DR.

I. A.

64 65 66 67 68

CU-BA GO LOM BIA

LA VIDA ES MUY BONITA (R. CASSIANI)

(SON PALENQUERO)

TRANS: JAVIER RIVEROS

CAROLINA CABRERA

♩=120

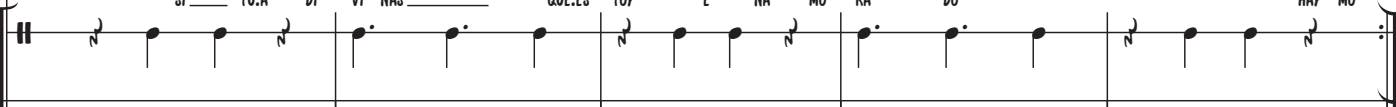
Score for the first system (measures 1-5). The score includes staves for Voz, Claves, Guacharaca, Maracas, Bongo Drums, Conga (Timbal), and Marimbula. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Voz part begins with the lyrics "TEN GO". The percussion parts include a steady rhythm of eighth notes for Maracas and a pattern of eighth and sixteenth notes for Claves. The Bongo Drums and Conga (Timbal) parts feature a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with 'x' for specific drum patterns. The Marimbula part provides a bass line with eighth and sixteenth notes.

Score for the second system (measures 6-10). The Voz part continues with the lyrics "MEN TOS QUE NO SE LO QUE TE PA SA HAY CON EL FIN MI". The Claves part continues with a steady eighth-note rhythm. The Guacharaca (G.) part continues with a steady eighth-note rhythm. The Maracas (PERC.) part continues with a steady eighth-note rhythm. The Bongo Drums (BGO. DR.) part continues with a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with 'x'. The Conga (Timbal) (I. A.) part continues with a mix of eighth and sixteenth notes. The Marimbula part continues with a bass line of eighth and sixteenth notes.

Score for the third system (measures 11-16). The Voz part continues with the lyrics "AL MA TE IMA GI NA SI TU A DI VI NAS QUE ES TOY E NA MO RA DO". The Claves part continues with a steady eighth-note rhythm. The Guacharaca (G.) part continues with a steady eighth-note rhythm. The Maracas (PERC.) part continues with a steady eighth-note rhythm. The Bongo Drums (BGO. DR.) part continues with a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with 'x'. The Conga (Timbal) (I. A.) part continues with a mix of eighth and sixteenth notes. The Marimbula part continues with a bass line of eighth and sixteenth notes.

1.

V. 

CLV. 

G. 

PERC. 

BGO. DR. 

I. A. 

SI TU.A DI VI NAS QUE.ES TOY E NA MO RA DO HAY MO

17 18 19 20 21

2. $\text{♩} = 181$

V. 

CLV. 

G. 

PERC. 

BGO. DR. 

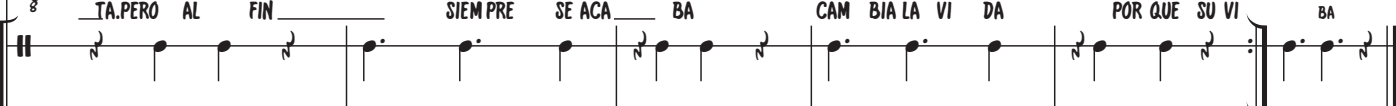
I. A. 

CAM BIA LA VI DA POR QUE SU VI DA.SEA CA BA LA VI DE.ES MU Y BO NI

22 23 24 25 26

1, 2, 3. 3.

V. 

CLV. 

G. 

PERC. 

BGO. DR. 

I. A. 

TA.PERO AL FIN SIEMPRE SE ACA BA CAM BIA LA VI DA POR QUE SU VI BA

27 28 29 30 31 32

GUARAREY DE PASTORA (CHANGUI)

TRANS: JAVIER RIVEROS

CAROLINA CABRERA

VOZ

CORO

GUIRO

MARACAS

BONGO DRUMS

TRES

MARIMBULA

1 2 3 4 5

V

C.

G.

PERC.

BGO. DR.

6 7 8 9 10

V

C.

G.

PERC.

BGO. DR.

PAS TO RI TA TIE NE GUA RA REY CON MI GO

11 12 13 14 15

1

V

C.

G.

PERC.

BGO. DR.

YO NO SE POR QUE SE RA

16 17 18 19 20

2.

V

C.

G.

PERC.

BGO. DR.

YO NUN CA LEHE CHO NA DA E LLA.ES MI.A MI

21 22 23 24 25

1

V

C.

G.

PERC.

BGO. DR.

GA DEL AL MA.Y LA QUIE RO CON EL GO RA ZON

26 27 28 29 30

2.

V. MAS BO NI TA TIENE GUA RA REY

C. E ZON

G.

PERC.

BGO. DR.

31 32 33 34 35

V. DO YA LA MI RO LA VE O EN CA SA YO TE QUI E RO POR

C. GUA RA REY GUA RA REY

G.

PERC.

BGO. DR.

36 37 38 39 40

V. A QUI YA ME FOR MA A

C. GUA RA REY GUA RA REY

G.

PERC.

BGO. DR.

41 42 43 44

Encuesta realizada a estudiantes de la U.P.N

Encuesta para estudiantes de segundo semestre Monografía - Claudia Carolina Cabrera

1. De los audios que va a escuchar, marque con una X, los ritmos a los que corresponde cada uno:

Audio No.	Son Palenquero	Cumbia	Bomba	Mambo	Son Montuno	Porro
1						
2						
3						
4						
5						
6						

2. De los audios que acaba de escuchar, ¿cuál creería que es su procedencia?

- Son Palenquero: _____
- Cumbia: _____
- Bomba: _____
- Mambo: _____
- Son Montuno: _____
- Porro: _____

3. De los siguientes compositores/agrupaciones, nombre una canción:

- Petrona Martínez: _____
- Los Gaiteros de San Jacinto: _____
- Totó la Momposina: _____
- El Sexteto Tabalá: _____
- Lucho Bermúdez: _____

4. ¿Qué **otros** compositores/agrupaciones de la música del Caribe Colombiano, conoce y qué ritmos interpretan?

- _____
- _____

Encuesta realizada a estudiantes de la U.P.N

Encuesta para estudiantes de sexto semestre
Monografía - Claudia Carolina Cabrera

1. De los dos audios que va a escuchar, marque con una X los instrumentos que son común en ambos audios:

- Conga ____
- Bongó ____
- Clave ____
- Güiro ____
- Maracas ____
- Tres ____
- Marímbula ____
- Voz ____

2. ¿De los dos audios que escuchó, cuál o cuáles instrumentos **NO** son comunes en ambos audios?

3. De los cuatro audios que va a escuchar, coloque en qué compás lo escribiría y qué ritmo es:

No.	¿Qué ritmo es?	¿En qué compás lo escribiría?
1		
2		
3		
4		

4. De los audios que escuchó, marque con una X su procedencia.

No.	Cuba	Colombia
1		
2		
3		
4		

Otros

¿Cuál?
