

University of Texas Press

Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana

Author(s): Danilo Orozco González

Source: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 13, No. 2 (Autumn - Winter, 1992), pp. 158-178

Published by: [University of Texas Press](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/948081>

Accessed: 26/11/2010 07:22

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=texas>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



University of Texas Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*.

<http://www.jstor.org>

Danilo Orozco González **Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana**

Fundamentación general

Aunque no sea el propósito central de este estudio¹ el abundar en aspectos acentuadamente teóricos de tan importante temática, no se van a obviar determinadas fundamentaciones básicas, si bien el mayor énfasis será acerca de ciertos elementos y resultados esenciales derivados de estos procesos sensiblemente vinculados a la cultura y la vida de los pueblos, en especial de América Latina y el Caribe.

Si se parte de la acepción de cultura en un sentido amplio, referido al producto de la actividad y el hacer creativo del hombre frente a su medio y contexto histórico-social, no es difícil percatarse de la trascendencia que pueden tener determinados procesos culturales en tanto formas específicas de acción, de contradicciones, interacción e integración de elementos disímiles, así como resultados de tipo y grado diverso con dinámicas interrelaciones.

Dado el propósito del tema, la exposición tendrá más peso respecto a la cultura espiritual, por el carácter de sus profundas, singulares y endebles huellas en el aliento vital de los pueblos, lo cual tampoco escapa a una obligada integralidad sociohistórica (en la práctica y en el enfoque analítico). Dentro de ese marco habrá un acercamiento fundamental a las expresiones creativo-artísticas, especialmente a la música con sus múltiples funciones en esta interrelación dinámica, lo que se concreta a través de diferentes acciones y formas expresivas así como en géneros diversos.

Los procesos dados en un medio cultural concreto generan rasgos detectables de una u otra forma, huellas esenciales que marcan o tipifican la dinámica de la acción global del hombre en su contexto específico. Ello tiene mucho que ver, obviamente, con las ocurrencias y procesos que inciden en la conciencia y conformación de las nacionalidades, en la

sicología, formas de ser y de hacer en la historia de los pueblos, su idiosincrasia, y sus inter-relaciones sociales y culturales.

En tal panorama, y dentro de ese conjunto de marcas, huellas o rasgos caracterizadores (detectables de un modo u otro), aquellos que derivan de la realización de necesidades expresivas artístico-creadoras del hombre adquieren singularidad por su carácter y alcance. Podría decirse que las marcas o rasgos tipificadores de procesos, a través de expresiones artísticas, funcionan como claves o códigos especiales dentro del conjunto de rasgos caracterizadores del hacer creativo del hombre y de sus formas espirituales de intercambio, comunicación y desarrollo. Como todo esto incide muy sensiblemente en la autoconciencia y la memoria histórico-cultural de los pueblos, tales códigos artístico-creativos devienen parte medular del conjunto de rasgos tipificadores-identificadores que son resultado de ese hacer sociocultural del hombre.

Cuando se alude a elementos de identidad, insistimos en que se trate de rasgos palpables como producto o huella de realizaciones disímiles del hombre a través de procesos sociohistóricos concretos y no ideas a priori de un analista, ni romanticismo alguno. No obstante, un posible rasgo de identidad no implica necesariamente relación unívoca absoluta con una expresión o con un sólo contexto cultural. A veces son rasgos comunes o similares a diferentes expresiones y contextos, sólo que en cada uno, según el caso, adquiriría su especificidad, su tipificación o tipicidad como proceso concreto, sin perder sus posibles vínculos de analogía, y, a la vez, propiciar aún otros elementos caracterizadores. De modo que quizás más que identidad (como intención o como deseo), es la tipicidad real adquirida en dicho proceso, la reveladora de resultados significativos a través de rasgos concretos, todo ello en un continuo y complejo desarrollo. Sin tener en cuenta esta dinámica, propia de la realidad histórica, no sería posible un acercamiento objetivo plausible a tal problemática que—al margen de regionalismos y nacionalismos estrechos o de hegemonismos culturales—representa sensible incidencia y un alto significado en la cultura y la vida de grupos sociales, comunidades y pueblos.

Nos estamos refiriendo a la cualidad y especificidad de tales procesos, al carácter objetivo y detectable—en una u otra esfera de actividad y aún en el campo más abstracto del pensamiento—de los rasgos tipificadores que de dichos procesos derivan, a sus interrelaciones, a su alcance e importancia específica en la expresión artístico-creadora e incluso a la trascendencia que este conjunto de aspectos tiene en la reafirmación esencial de cada pueblo, sin menoscabo de sus vínculos con otros pueblos. En consecuencia, el enfoque planteado se distancia sustancialmente de concepciones unilaterales cualesquiera, incluidas las tendencias romántico-subjetivistas, o las folkloristas per se, entre otras tantas que se adoptan con frecuencia aún cuando no fuese el propósito.

Los procesos culturales y la música

En este marco, la música, como específico vehículo de canalización de necesidades expresivas y espirituales condicionadas por un medio concreto, adquiere singular relevancia debido a su acentuada presencia y permanencia vinculada a casi todas las formas de acción del hombre, ya sea condicionada por diversas necesidades de la subsistencia cotidiana, otras que pudieran ser recreativas, o necesidades expresivas mágico-rituales o religiosas, o aquellas vinculadas a múltiples circunstancias histórico-sociales, o como parte de una intención expresiva estética como tal. Por estas razones, la expresión musical es catalogable como una de las más presentes, penetrantes e incidentes entre las expresiones artístico-creadoras del hombre en su acción cotidiana e histórica, y también esto se facilita por la extrema flexibilidad que caracteriza al uso creativo de sus estructuras junto a las disímiles formas de realización y los modos de concretarla a partir de esas necesidades expresivas que se propician en un contexto específico.

Aquí pudiera surgir el dilema acerca de qué sería prioritario en la expresión musical (respecto a esta problemática): la individualidad creadora que tiende a ser más discernible en la creación especializada profesional, o aquellas realizaciones creativas donde, sin dejar de estar presente la individualidad, se dan otros procesos que propician la representatividad con relación a un grupo o sector social, como ocurre en el folklore, en una parte de la música popular o en ciertos procesos de grupo.

Se requiere un acercamiento a la dinámica de esta problemática: la posible representatividad de algunos rasgos musicales respecto a un grupo o sector social no se da al margen de individualidades creadoras que, en ese caso, se socializan o colectivizan por procesos específicos que marcan al grupo, o procesos de “apropiación” cultural equivalente, luego de una sedimentación-decantación histórica, y viceversa. La individualidad creadora (ya sea en función de grupo o como realización propiamente personal especializada), no podría proyectarse en su efectivo alcance si de una manera u otra no está nutrida del hacer y de los procesos culturales de su entorno social; en otras palabras, no sin que el creador o compositor se alimente, por diversas vías, de toda una “constelación” o repertorio de elementos o rasgos culturales y musicales, vivencias personales, sociales, aspiraciones, concepciones generales, filosóficas, y estéticas, que condicionan, aún inconscientemente, su acción creativa, constelación de donde se constituye un código de realización y comunicación, en este caso a través de los elementos técnico-expresivos que utiliza. Esta dinámica contradictoria y complementaria entre la individualidad creadora y la representatividad grupal o social, vista en sus múltiples formas, resulta de extrema importancia en la música y en otras expresiones creativas respecto a sus proyecciones socioculturales.

El conjunto de aspectos tratados en párrafos anteriores facilitan una aproximación más efectiva a los procesos artístico-culturales en su desarrollo, o los posibles rasgos tipificadores-identificadores, y a la esencia de una dinámica contradictoria y complementaria en fases de dichos procesos:

- respecto a lo que pudiera ser un rasgo analógico-común y, en contraparte y complemento, a lo que pudiera ser específico-tipificador (en cada contexto o entre los contextos: inter-regiones, inter-naciones, inter-culturas).
- respecto a la proyección de la creativo-individual y a la proyección de lo representativo-grupal en el marco de procesos socioculturales concretos.
- al reflejo de todo esto en las expresiones creativas, especialmente en la música con sus diversas manifestaciones y géneros.
- a la compleja trama de vinculaciones socioculturales e histórico-sociales que corresponden a través de la interrelación de acciones y hechos determinados.
- que la individualidad creadora no es anulada en dichos procesos sino enriquece con sus aportes a la vez que se enriquece a sí misma en ese marco.

Ahora estaríamos en mejores condiciones para definir la incidencia, el grado de representatividad y proyección de manifestaciones y géneros musicales que marcan de un modo u otro a diferentes entornos culturales latinoamericanos y caribeños, señalan formas concretas de vínculo con ese y otros contextos, así como su trascendencia sociocultural.

Interrogantes elementales acerca de procesos, rasgos tipificadores y representatividad en los géneros musicales de América Latina y el Caribe.

Se podrían formular algunas interrogantes y problemáticas iniciales acerca de aspectos a definir que darían cierta orientación de enfoque. Por ejemplo, si se refiere a tipos de tambor o *tamborito* en el entorno cultural panameño, hay caracterización convencional por regiones (por lo demás visible), y la descripción con mayor o menor amplitud de su música, bailes y festejos, lo que pudiera ser necesario para determinados fines. Sin embargo, un mayor acercamiento a sus aspectos trascendentes requiere ciertas definiciones: determinar, por adecuados métodos potentes, regularidades estructurales en detalle (rítmicas, rítmico-melódicas, de distribución grupal de sus elementos, entre otros), y fijar así las más estables y fuertes, cuáles marcan un comportamiento de tipicidad dada su tendencia en los procesos conformadores, cuáles de ellas pueden constituir indicadores de agrupación genérica por sus regularidades más estables e incidentes (aún cuando abarquen más de una región geográfica) y dónde está lo analógico-común y lo tipificador-específico respecto a lo regional o a lo nacional. ¿Qué indicadores podrían definirlo como posible complejo genérico (como sistema cultural real y no por similitudes externas entre componentes)

y qué implicaciones musicales y culturales daría esta condición? Hay un vínculo entre esas regularidades genéricas (con sus tipificaciones) y la respuesta sicoemocional que produce en sus realizadores auténticos, con cuáles hechos, usos y funciones sociales y musicales se relaciona (incluyendo festejos y posibles aspectos religiosos populares en determinados casos), a través de qué elementos se marca palpablemente dicha interrelación.

Habría también que determinar las fuentes principales y fuentes derivadas en los procesos conformadores de *tamboritos*: (1) incidencias y rasgos resultantes, (2) interrelaciones genéricas dentro y fuera del contexto panameño, especialmente interrelación y reestructuración de elementos en el contacto *saloma-tamborito* y *cumbia-tamborito*, (3) y los posibles rasgos analógico-comunes y lo tipificador-específico en cada caso. En el último caso hay que determinar en qué elementos rítmico-estructurales y culturas podría detectarse lo analógico común con determinado tipo o sub-género del *son* cubano.

En este panorama son factibles muchas otras interrogantes de no poco interés musical y sociocultural. Se precisa, por ejemplo, los tipos de fuentes y procesos que inciden y propician elementos rítmico-estructurales y de contrastes climáticos que interrelacionan manifestaciones y géneros del contexto haitiano-dominicano con otros tantos resultados genéricos del contexto cultural cubano, reflejo de esta relación en la psicología expresiva y el modo de hacer de ciertos sectores sociales. ¿Qué elementos sicoemocionales, sicoexpresivos, músico-estructurales y de relación climática, revela la dinámica entre manifestaciones mágico-religiosas (con su expresión musical y música-danzaria) y los géneros profanos populares dados en el entorno cultural de la interrelación afro-haitiano-cubana?

Sería necesario precisar las específicas transformaciones rítmico-temporales con una redistribución de acentos que interrelacionan y permiten seguir una secuencia histórico-cultural a través de los modelos de toque del tambor *leguedé* haitiano, los modelos de los tambores *premier* y *second* afro-franceses y las guías del *gagá-eliancé-meringú* haitianos, en el entorno Haití-Cuba. Los modelos de transformación de la secuencia anterior junto a los movimientos gestuales-corporales relacionan algunas de las fases de esas transformaciones con determinados tipos de *comparsa-conga* y ciertas realizaciones del *son* cubano. Precisar también lo analógico común y lo específico tipificador en cada caso, y los elementos de transformación y redistribución temporal y de acentos que vinculan, igualmente, a la referida secuencia de manifestaciones y géneros afro-haitiano-franceses con guías de *clave* en la música cubana así como realizaciones tipificadores del *bajo*, y la incidencia que toda esta multi-relación tiene, incluso en el apoyo armónico-melódico de la música profana popular haitiano-cubana.

Otra preocupación sería la determinación de comportamientos vocales y de modelos rítmicos básicos (incluyendo guías rítmicas), que revelan inter-

relación entre rasgos bantú-mandinga y bantú-dahomeyano-francés y ciertos elementos del *blues*, del *spiritual* y del *jazz*, respecto a géneros musicales cubano-caribeños (donde ayudan las antiguas vías de confluencia a través del Caribe-New Orleans). Además podría definirse la interrelación entre palmadas guías del *spiritual* y las correspondientes palmadas guías (junto a “cortes” y refuerzos melódico-vocales) de algunos cantares de la zona del Cauto en Cuba. En cuanto al contraste entre tipicidad y actualidad en lo popular bailable, pudiera definirse los elementos de interrelación entre los tradicionales hierros-guías haitianos y el apoyo rítmico de palmadas y del platillo en las realizaciones actuales de la música popular haitiano-dominicana.

De otras interrogantes acerca de la tipificación e interrelación de procesos y elementos podría hacerse breve llamada: por ejemplo, determinar las vías fundamentales concretas de inter-relación entre expresiones musicales brasileras (sobre todo de Bahia) y la intersección haitiano-cubana; así como los procesos vinculados a la intersección de la *cumbia-bundebellerengue-tamborito-gaita-son* del entorno interactivo colombiano-panameño-cubano; y los modelos fundamentales de transformaciones recíprocas en los casos citados y sus consecuencias culturales. Asimismo habría que considerar la aproximación a indicadores que definirían complejos y sub-complejos genéricos (como sistemas culturales reales y no sólo por analogía externa entre géneros) en el área de realización del *zoropo*, de la *guasa* y el *merengue*, en el contexto cultural venezolano, y el acercamiento a modelos de transformaciones recíprocas que interrelacionan a específicas realizaciones del calypso antillano con realizaciones rítmico-estructurales del entorno haitiano-cubano-colombiano. El mismo tipo de aproximación también habría de realizarse con respecto a los varios géneros de sones en el complejo cultural mexicano, tanto en la dinámica de lo regional como de lo nacional. También podría precisarse en detalle acerca de la especificidad de nutrientes africanos (sobre todo bantú) en diferentes contextos del Caribe, su grado de interacción con otras fuentes, resultados por fases y en géneros fundamentales representativos del contexto.

Asimismo, la posibilidad de caracterizar regularidades y rasgos esenciales en manifestaciones vinculadas a hechos históricos de relevancia (incluso en gestas de liberación nacional), pero no sólo porque se hayan insertado coyunturalmente, como son algunos cantares y bailes simbólicos, sino mucho más, elementos o rasgos que son parte de la propia expresión musical, danzaria y gestual, íntimamente condicionados por la acción concreta que se trate, como ocurre, por ejemplo, en determinados cantos acentuadamente satíricos y de puya, surgidos en las trincheras cubanas durante las gestas independentistas del siglo XIX. En algunos de tales cantares se realizan cierres abruptos de frases, o interrupciones melódicas con arrastres e interjecciones vocales, a ratos periódicas (junto a la inserción

de las puyas), cuyos elementos provenientes de fuentes hispano-africanas insertadas y reestructuradas con un nuevo resultado, son indisolubles de la misma intención expresiva. Tal rasgo también se detecta, como regularidad, en momentos climáticos y de contraste de otras muestras tradicionales significativas en el contexto cultural cubano (en este caso, indisolublemente ligadas a hechos históricos de la nación). Analogamente, son detectables elementos rítmico-estructurales del entorno cultural haitiano, los cuales estuvieron vinculados estrechamente a hechos relevantes de su historia nacional como intención expresiva.

Por otra parte, son detectables elementos que revelan la dinámica entre individualidad creadora y los procesos que marcan y representan entornos culturales y grupos o sectores sociales. Igualmente detectables son los elementos, grupos de elementos, y modelos de transformación que revelan el funcionamiento de un código dado en una constelación de vivencias múltiples y concepciones que condicionan a la individualidad creadora, lo que adquiere singular relevancia en la música culta: en ésta interacciona la técnica consciente del compositor con el código asumido (y su ministrado por esa constelación de vivencias humanas y culturales). Es una dinámica de sumo interés e importancia precisamente por la contraposición complementaria entre individualidad, técnica y código representativo, vigente aún en la aplicación de las técnicas contemporáneas más avanzadas siempre y cuando el compositor, por disímiles vías no necesariamente directas, tenga asumida su constelación condicionante. Además, dicha dinámica se revela sin presencia directa obligada de elementos base, sino a través de marcas sutiles de tales elementos (dadas en transformaciones específicas), que constituyen una abstracción estructural, pero sobre vivencias y códigos culturales concretos.

Muchas de las interrogantes y problemáticas aquí sólo esbozadas resultan en verdad complejas. Algunas pueden encontrar ya respuestas efectivas, otras abren vías de análisis y trabajo si bien escabroso al menos fundamentado en la dinámica real de tales procesos. Aunque tratarlos en su real dimensión no es nada fácil, pensamos que es una opción mucho más viable que el plantarse estos problemas en los términos convencionales, a veces románticos, o folkloristas per se, que, a la larga, tienden a alejarnos de la real dinámica de los procesos, de su proyección social práctica y de su trascendencia actual.

Introducción a procesos culturales/musicales y rasgos tipificadores en el contexto cubano

Analogamente a otros contextos de Latinoamérica y el Caribe, en el medio cultural cubano han incidido fuentes o elementos musicales nutrientes de diversa naturaleza y procedencia: de origen africano (yorubá, bantú, arará,

carabalí, y otros), a través de manifestaciones rituales con sus cantos, sus bailes asociados, toques, tipos de ceremonias, que se aproximan en diverso grado a sistemas mágico-religiosos; también cantares de trabajo, de puya, otros cantares, bailes y toques festivos, festivo-rituales, conjuntamente con formas de gestualidad y de movimiento corporal, además de rasgos psicológicos específicos. Hay, por supuesto, los elementos de origen hispánico, dados en tipos de cantares y festejos populares, instrumentos musicales, elementos cultos de una u otra naturaleza (incluido el ritual oficial), formas de versificación altamente incidentes, cantares religiosos populares, específicas relaciones de gesto y movimiento, además de los correspondientes rasgos sicoculturales. En este conjunto de elementos musicales, o asociados a la expresión musical, tuvieron un peso específico los andaluces y canarios (por ciertos rasgos culturales y de las estructuras musicales), sin descartar la incidencia, en grado diferente, o al menos la presencia de otros elementos hispánicos.

Asimismo, la incidencia de elementos de otras culturas europeas, por diferentes vías, como pudieran ser algunos elementos danzarios franceses o acuñados en ese contexto, de la lírica vocal italo-francesa, tipos de sonoridades y formatos que antes tuvieron algún asentamiento en medios europeos o hispano-europeos. Igualmente, elementos de origen africano o de interrelación afroeuropea (músico-danzaria, por ejemplo) que incidieron en el contexto cubano luego de previos procesos en determinados contextos caribeños, tales como los afro-haitiano-franceses (que prosiguieron la interacción) así como otros elementos de interinfluencia mutua e interacción con zonas culturales de Latinoamérica, incluyendo el contacto con lo afronorteamericano, entre otros nutrientes; todo ello en diferentes etapas que fueron conformando el contexto cultural y musical cubano con rasgos tipificadores específicos, a la vez que también influía y ejercía interacción.

De este modo, de acuerdo a necesidades expresivas y creativas, en lo mágico-religioso, lo profano-popular o en la actividad y creación cultas, que se fueron condicionando en el nuevo contexto y en su devenir social contradictorio, los elementos o nutrientes de estas fuentes interaccionan, se adecuan, se transforman, reestructuran, y en diverso grado coincidiendo en expresiones de una tipicidad específica, dada en dichos procesos, a la vez que arraigan, sedimentan, estableciendo tradiciones y continuando su desarrollo. Todo ello se da paralelamente y como reflejo de los procesos conformadores de la conciencia nacional en el contexto cubano, y como muestras de modos de hacer y de ser caracterizadores de una cultura específica con multirelaciones, lo que se refleja en la expresión musical a través de elementos o rasgos tipificadores en manifestaciones y géneros concretos.

Un acercamiento consecuente a estos procesos en Cuba y el Caribe, obliga a discernir importantes aspectos y hechos como las fuentes o nutrientes como tales, su interacción por etapas, sus resultados y fases, niveles

de integración, los resultados que pueden funcionar como transición, como fuentes derivadas, o sean los géneros profano-populares de alta representatividad o complejos intergenéricos fundamentales con sus proyecciones.

Desde las fuentes hasta sus resultados por fases hay disímiles aspectos y problemáticas, que en esta dinámica no se pueden pasar por alto. Es conocida, por ejemplo, la potencialidad (y desarrollo) de los yorubá en el propio contexto de África (por su organización social, relaciones económicas, su arte, sus expresiones musicales y rituales altamente codificadas, entre otros). Sin embargo, por paradójico que resulte, los elementos musicales de origen bantú en el contexto cultural cubano (e incluso en ciertas regiones caribeñas y latinoamericanas), tienden a una mayor interacción, adecuación y transformación, al contacto con elementos de otra procedencia dentro de procesos culturales conformadores. Esta paradoja tiene determinada explicación por la relativamente menor estructuración de los elementos bantú como sistema, y por la relativa sencillez y otros rasgos de sus estructuras musicales (desde luego, esto no niega ni la importancia real de los yorubá como cultura africana, incluyendo su música y su ritual, ni tampoco significa que no existan importantes aportes de estas y otras fuentes en los procesos de interacción e integración cultural en el contexto cubano y en otros contextos caribeños).

Por otro lado, ciertos rasgos rítmico-melódicos, armónicos y de las sintaxis en general, otorgan especial peso de incidencia en el contexto cubano a elementos nutrientes de origen andaluz y canario respecto a otros hispánicos, aún con el elevado índice de inmigración y presencia de algunos de estos otros (lo que tampoco significa que no aporten). Todo esto apunta hacia la distinción entre lo que puede ser una presencia y lo que sería una efectiva incidencia, condicionada por determinados factores sociales, socioculturales y estrictamente musicales.

En cuanto a la mencionada incidencia específica habría que incluir a determinados festejos y cantares religiosos populares de origen andaluz, los que no sólo fueron aportando y transformándose, o adecuándose, en contacto con otras fuentes, sino que también propiciaron—en los festejos que se acostumbraban posteriores al rito en las casas—diversas mezclas de cantos, algunos con estados de transición, incidentes de un modo u otro en ulteriores conformaciones genéricas. Lo mismo o más aún puede decirse de cantares sincréticos diversos en transición.

Por otra parte, los subgéneros o modalidades del denominado *punto cubano*, que son parte de cantos rurales en su origen, constituyen esenciales fuentes derivadas, si se comparan con la génesis de otros cantares populares hispánicos como el *romance*, *nanas*, y otros. En sucesivas etapas los canarios y la intersección canario-andaluz aportó bastante a tales cantares hispanocubanos, y algunos de estos cantos, como ciertos tipos del centro de la isla, también constituyen fases de transición. En general, tuvieron gran

incidencia en la conformación de otros géneros tipificadores del contexto cubano.

A propósito de las fases o resultados de transición, habría que añadir que han existido cantares y bailes (todavía vigentes en muchas familias de tradición centenaria) que constituyen varias modalidades o tipos denominados *nengón*, y que se ubican en zonas de gran significación cultural como las del Cauto. Tales cantares, por la naturaleza de sus estructuras y su contexto histórico establecen estados de transición variables, y al mismo tiempo son una fuente derivada de extraordinaria importancia en conformaciones genéricas fundamentales de Cuba (aún cuando su génesis y características singulares se han desconocido por mucho tiempo).

Siguiendo con los procesos del contexto cubano, pasando por diferentes etapas y transiciones, una de las fases culminantes se da en la conformación gradual de algunos géneros profano-populares con notoria representatividad y alcance debido a su arraigo, al tipo de comunicación que establecen, su proyección social y sus características o rasgos musicales. Entre otros géneros, desde las etapas del siglo XIX, se encuentran la *canción popular*, el *danzón*, la *contradanza popular*, la *rumba*, el *son*, la *habanera*, entre otros, los que se realizan de diversos tipos y reflejan, generalmente, niveles significativos de integración y representatividad (a través de los elementos tipificadores específicos, de su arraigo y grado de comunicabilidad).

De acuerdo a sus características músico-estructurales y sociomusicales, estos géneros, como productores de su desarrollo histórico, tienden a alinearse o reagruparse en complejos genéricos fundamentales (constituidos por diversos géneros, subgéneros no sólo con analogías externas sino, sobre todo, relacionados por determinados rasgos y grado de codificación, incluidas sus proyecciones sociales). Sus rasgos, funciones, grado de representatividad de lo nacional (en vínculo con lo regional), varían según la fortaleza de sus elementos y regularidades y de su proyección. Asimismo, estos complejos genéricos, como podrían ser los que constituyen géneros y subgéneros de la rumba o del son, se realizan en expresiones profano-populares y se nutren de las fuentes anteriormente referidas, incluyendo las conformaciones derivadas y de transición, por lo que en ellos se adecúan, transforman e integran elementos procedentes de las manifestaciones mágico-rituales y de las festivo-populares en general. Por otro lado, estos complejos genéricos se insertan en procesos históricos, pasando por las etapas descritas y generando tradiciones en continuo enriquecimiento, que se desarrollan hasta la actualidad.

Los principales complejos genéricos, a lo largo de estos procesos conformadores de integración serían: el de la rumba que se puede denominar como complejo rumbero, el de la canción y el bolero, denominable como complejo de la cancionística, el de los tipos o subgéneros del son, denominable como complejo sonero, y el de danzones y danzas populares o

complejo danzonero. Son definibles otros complejos y subcomplejos de relativa autonomía tales como el subcomplejo changüí del son, el complejo intergéneros de bailes populares (estado híbrido inestable), el subcomplejo nengón del son (que al mismo tiempo es un estado de transición y una fuente derivada), entre otros.

Es importante esclarecer que en realidad estos complejos y subcomplejos no mantienen todas las propiedades o rasgos estables que le corresponderían como sistema real (en este caso sistema musical). Para ello requerirían propiedades específicas que no siempre están presentes o no son estables. En consecuencia, unos son estables en grado relativo y otros de estabilidad más variable, lo que tiene importancia en la función que desempeñan dentro del contexto de la música cubana (y en su representatividad). En tanto que se conforman por procesos reales dinámicos y entrelazados a través de la interacción y sucesivas conformaciones, entre ellos se mantiene la interinfluencia y el intercambio de elementos, con independencia de que mantienen, a la vez, sus rasgos y funciones específicas. De este modo, no podría concebirse ninguno de estos complejos al margen de las mencionadas interrelaciones fundamentales.²¹

No obstante lo anterior, debido a rasgos específicos singulares, formas peculiares de relaciones, grado de estabilidad notoria y determinadas proyecciones, el complejo del son tiene propiedades especiales y desempeña un papel singular en la música cubana y en su interrelación con el resto de los procesos culturales del contexto cubano.

Para expresar las conclusiones que a continuación siguen acerca de la singularidad del complejo son, ha debido efectuarse un sistemático análisis estructural con diferentes métodos potentes, y se ha aplicado, en varias etapas, a una muestra representativa de la cultura musical cubana en su desarrollo histórico, que cuenta con no menos de 1.500 piezas componentes (procedentes de los diferentes complejos y géneros), de las fuentes así como determinadas piezas fundamentales de la música culta. El análisis incluye problemáticas histórico-sociales y socioculturales vinculadas de algún modo a la conformación de tales manifestaciones y géneros.

En consecuencia, se resumen ahora, en un orden cualitativo, los aspectos esenciales que revelan tal análisis y que fundamentan la singularidad de este complejo son:

1. Es el complejo genérico donde se da mayor equilibrio de comportamiento entre los elementos rítmicos, los melódicos, los de base armónica, los rítmico-melódicos como un todo, y los armónico-rítmicos como un todo. (Por lo general, el resto de los géneros y complejos tiende a mostrar en uno o pocos elementos los comportamientos más relevantes.)

2. Es el complejo genérico donde tiende a observarse mayor equilibrio de incidencia de fuentes nutrientes efectivas, las que continúan incorporando elementos hasta la actualidad. Donde también mayor equilibrio

tiende a detectarse en la incidencia de elementos de la cultura urbana y rural. (Algunos subgéneros específicos en este complejo muestran esta propiedad con especial fuerza.)

3. Debido a factores socioculturales y musicales, es el complejo que tiende a incidir a trascender en prácticamente todas las regiones geográfico-culturales cubanas, además de mostrar prototipos nacionales, con independencia de que históricamente han sido las regiones orientales y centrales las de más arraigo en sus orígenes.

4. Es el complejo donde tiende a reflejarse lo vocal, lo instrumental y la versificación con equilibrio jerárquico aproximadamente equivalente. Esto, junto al comportamiento de sus elementos, la forma de distribución de sus estructuras contribuye a su efectividad expresiva, climática y como forma de comunicación.³

5. Es prácticamente el único complejo donde con especial énfasis la fuerza del climax y la respuesta popular generalizada que tiende a producirse en loailable, encuentra notorios equivalentes de realización y fuerza en la expresión cantada. Más aún, encuentra acentuados equivalentes en formas de goce estético con formas abstractas del pensamiento que están presentes en el realizador y receptor habitual, mezcladas con el gracejo popular y con manifestaciones singulares del sentimiento patrio. (Esto es corroborable en mediciones sicométricas de la receptividad.)⁴

6. Es el complejo donde tiende a ser más detectable y notorio el flujo de elementos (desde él y hacia él) respecto a los otros géneros y complejos. Además, algunos de sus elementos tienden a regir el desarrollo de otros géneros. Por estas razones, el complejo del son tiende a comportarse como vehículo integrador e interrelacionador por excelencia. (El complejo de la canciónística tiende a una mayor aceptación de influencias externas del contexto, las que posteriormente sedimentan en uno u otro sentido. Sin embargo las interrelaciones de la canciónística, y el tipo y grado de relación, con el resto de los complejos del contexto cubano tienden a ser relativamente menor.)⁵

7. Con independencia de que todos los géneros cubanos han tenido mayor o menor influencia en el ámbito internacional, es en éste complejo del son donde se producen las más acentuadas incidencias que han cristalizado en lo popularailable internacional con un significativo peso. (Incluso es el complejo del son, conjuntamente con determinados elementos del contexto cubano y del caribeño, uno de los troncos esenciales del denominado fenómeno salsa en el ámbito internacional, aunque aquí no sea posible entrar en detalles al respecto.)⁶

8. En el complejo del son, interrelacionado con el danzonero, se estabiliza y acentúa el comportamiento de un conjunto de pequeños modelos estructurales básicos de transformaciones rítmico-temporales y de redistribución de acentos (en el denominado *cinquillo sincopado* y su redistribución, en el *tresillo* sincopado y su redistribución, en el modelo *tanguillo-habanera*,

y otros derivados). Estos modelos intercambian, se complementan y segmentan, son prácticamente indisolubles y constituyen un grupo de transformaciones recíprocas que responden a la situación de cada contexto cultural.⁷ La dinámica de interacción, a través de estos modelos, explica las más inusitadas relaciones culturales de la cultura musical cubana e incluso de sus vínculos con lo latinoamericano y lo internacional.

9. Es el complejo donde tiende a producirse las mezclas más disímiles en las formas de versificación popular: cuartetos y décimas (completas y fragmentadas), versificación libre, estribillos con frecuentes y singulares fragmentaciones, segmentaciones de versos y sílabas, y otras en función de la efectividad expresiva, todo ello con independencia de las fuentes de esa versificación. (Es decir, la versificación hispánica que, en cuanto a segmentaciones, reagrupaciones, y otras fuentes, se integra con el hacer afro-hispánico.)

10. Resulta el complejo donde tiende a producirse mayor definición en posibles sub-complejos de relativa autonomía, y que al mismo tiempo, inciden en el complejo como tal y en toda la música cubana.

11. Es el complejo genérico donde, como tendencia, se percibe la mayor interrelación y equilibrio entre la proyección de la individualidad creadora, y a su vez la representatividad de grupos o sectores sociales. Por otra parte, la individualidad creadora en algunos casos notorios de la base popular constituye la cristalización de procesos.

12. Donde con mayor equilibrio se refleja—sin que tengan que ser versiones ni arreglos—amplia representatividad en todas las esferas de la creación: en el folklore, en diferentes sectores de la música popular, y en la música culta. En esta última se refleja de manera directa o indirecta y por lo general más trascendente a través de abstracciones estructurales que son huellas de un rasgo y de un comportamiento.

13. Donde más relevante se hace una singular distribución de estructuras en grupos específicos, con especial relación entre las partes y el todo, comportamientos que trascienden en todas las esferas de la creación. (Esto incluye las explicadas transformaciones-abstracciones estructurales.)

14. Junto con la rumba, es el complejo *son* donde más acentuadamente ciertas realizaciones indisolubles a determinados modos de vida⁸ condicionan la presencia y proyección de importantes familias de tradición centenaria, y donde se hace más propicia la presencia de un prototipo especial de familia urbano-rural de tradiciones centenarias de relevante significado en la cultura nacional. (Aquí lo sonero funciona como integrador y relacionador de multi-tradiciones disímiles, mágico-religiosas, profano-populares, y festivas, entre otras.)

15. Con independencia de que cualquier género, incluyendo las fuentes, manifiesta diversas inter-influencias e incide en la creación profesional, el complejo del *son*, por su función altamente integradora, es el que mayor-

mente incide como código subconsciente en la creación individual incluso de la música culta, y trasciende más cuando se realiza de forma indirecta y mediante abstracciones estructurales (huella o traza sutil de una forma de agrupar elementos, de acentuar y de relacionar).

16. Tal como se adelantó, de acuerdo a las experiencias sicosociales realizadas y a las mediciones sicométricas, es el complejo genérico donde más se propicia la vinculación de concepciones creativas con estados específicos del goce estético, incluyendo la recreativo o lo abstracto, y con concepciones inusitadas del gracejo y del pensamiento populares, lo que condiciona sentimientos, emociones y concepciones altamente codificadas y dinámicas.

17. Es el único complejo genérico musical que se refleja de modo directo en la poesía como intención expresiva. Más aún, de modo indirecto y abstracto incide en la libre versificación profesional y en la narrativa literaria.

18. No obstante las cualidades singulares que revela el examen analítico en detalle, esto no significa la proyección unilateral y unívoca. Ya se ha mostrado que este complejo musical requiere de las funciones específicas de los otros complejos de su contexto, y se proyecta en cuanto se relaciona y se nutre. Por otro lado, datos analíticos acerca de otras realizaciones de la cultura cubana indican que, en todo caso, el complejo *son*, como integrador por excelencia y con rasgos y regularidades especialmente acentuados, no resulta más que un caso particular en la música, de tendencias esenciales más generales del pensamiento creativo en el contexto cultural cubano. Todo esto ubica con exactitud las reales posibilidades que este complejo genérico condiciona, y, por otro lado, señala la potencialidad y generalidad de sus rasgos que lo establecen como una categoría creativa.

Observación final

Dadas estas características singulares aquí mostradas apretadamente, hay quien se pregunta, al menos en lo tocante a la música como tal, qué puede decirse y cómo se correlaciona y hace congruente todo esto con el hecho de la proliferación, por estos tiempos, de realizaciones poco efectivas y poco creativas en el campo bailable. Ahora bien, esta realidad no anula nada de lo expuesto, sólo señala que esta amplia proliferación de uso no necesariamente significa un fruto creativo obligado, pues como en todos los campos, ello depende del talento y precisamente de la eficacia de ese uso.

Finalmente, esta comunicación muestra la base de procesos culturales fundamentales y su reflejo en la música, la posibilidad de géneros con rasgos tipificadores altamente codificados, las características de interrelación, y la proyección de un complejo genérico realmente singular.

Obviamente, ello no significa que así será el caso en cualquier otro contexto cultural, es éste un ejemplo concreto y específico, con sus condicionantes socioculturales e históricas, y donde un complejo genérico musical adquiere una singularísima proyección sin perder sus interrelaciones y funciones propias. En otro contexto puede ocurrir una cercanía o lejanía a la realidad cultural específica que se ha descrito aquí rápidamente. No obstante, queda expedita una posible vía analítica con métodos potentes para abordar consecuentemente estudios cuyos resultados así como sus posibilidades prácticas en la realización cultural tienen mucho que ver con la historia, aspiraciones y reafirmación social y cultural de los pueblos, especialmente de Latinoamérica y el Caribe, donde tanta carga histórico-cultural nos une, y que, en tiempos complejos como estos, apremia aún más concientizar y poner en práctica.

Notas

1. Este es una versión ampliada de la ponencia del autor presentada al Foro de Música del Festival Internacional de Cultura Caribeña (Chetumal, Cancún, México, noviembre de 1991), por solicitud del editor de *LAMR*.
2. En este trabajo se aplica la nominación de complejos genéricos, en primera instancia, como referencia aproximada (provisional) a formaciones constituidas por diferentes tipos de cantares, estilos, subgéneros, y otros, que guardan determinada analogía o similitud, por lo que esa mención inicial es operativa y convencional, y con posterioridad se hacen proposiciones mucho más rigurosas acerca de los complejos. Realmente, como se dice aquí, algunos de ellos pueden no ser realmente complejos en el sentido de sistema, es decir, de las condiciones y propiedades de un sistema real (musical), y otros se acercan más a esa condición. Además, aquí se alude a un complejo de integración y no a cualquier otro posible complejo (si realmente lo es) respecto a las fuentes.

Estas consideraciones no se limitan a consecuencias teóricas sino que tienen determinadas implicaciones prácticas, toda vez que en la medida que esa condición esté despejada y fundamentada, en la misma medida podrán detectarse sus más amplias repercusiones en el contexto cultural que se trate.

Se expone todo esto porque con cierta frecuencia se observa en América Latina y el Caribe la tendencia de nominar como complejo musical a manifestaciones que no lo son necesariamente en el sentido riguroso de sistema (ya señalado), pudiendo esto oscurecer el análisis de algunos comportamientos culturales. Por ejemplo, la canciónística cubana tiene

su caracterización propia así como trascendencia incluso internacional. Sin embargo como complejo-sistema no posee claras delimitaciones en sus procesos genéticos (comparada con otros géneros), por lo que es preciso un mayor estudio que permita profundizar en sus valores de interrelaciones fundamentales de un modo más riguroso. Por otro lado, el *punto cubano* (en sus diversos tipos) se encuentra en un estado intermedio entre las fuentes y las conformaciones de mayor grado de integración y no muestra claras delimitaciones en sus umbrales genéticos. Por todos estos motivos, las formas y tipos de punto constituyen más bien un quasi-complejo, a la vez que una fuente derivada hacia los procesos de integración. En otro orden, ciertas conformaciones (como los tipos de *nengón* y de *rompida*, entre otros) muestran un grado más avanzado de integración aunque inestable, y constituyen una especie de estado o transición. Sin embargo, algunos de esos tipos transicionales muestran mayor definición en los umbrales genéticos y, a la vez, constituyen un subcomplejo dentro de otro proceso mayor sin perder su condición transicional.

Todo lo expuesto facilita un acercamiento más adecuado a los procesos culturales y musicales con determinadas consecuencias prácticas, de ahí que desde párrafos atrás se hiciera referencia a la necesidad de estas precisiones musicológicas y musicales en el contexto del estudio de las culturas latinoamericanas y del Caribe.

3. Es cierto que la génesis del *son cubano* tiene fuertes vínculos con las zonas orientales de la isla, aunque las razones que se han expuesto siempre han sido muy generales y hasta subjetivas. Por ello es necesario detallar elementos y aspectos de mayor precisión, relativos a ese proceso de génesis y desarrollo:
 - A. Efectiva incidencia en esas zonas orientales de la etnia africana de origen bantú (asociada con varios grupos y sub-grupos), la cual tiene gran importancia respecto a la interacción cultural (e integración de elementos) debido a las estructuras musicales que aporta: relativamente sencillas y pequeñas, además de flexibles para el intercambio y la inter-influencia.
 - B. Las condiciones y la manera en que se mezclan elementos musicales de origen bantú con otros de origen hispánico, sobre todo andaluces y canarios (en lo estructural, instrumental, lo gestual), resumidos en fórmulas breves de tipo específico.
 - C. Determinado predominio en estas regiones de las relaciones patriarcales entre amos y esclavos (en comparación con otras regiones durante la etapa colonial), y bajo el condicionamiento de ciertos caracteres socio-económicos. Esto facilitaba determinadas inter-influencias culturales y específicamente musicales.
 - D. La importancia cultural que en estas zonas significó la presencia y estabilización de cierto tipo de familia, por ejemplo, familias de origen

hispanico con o sin mestizaje posterior, igualmente, familias negras de origen congo (bantú en general), ya sean libertos o esclavos en régimen patriarcal u otras condiciones, con posibilidad también de mezclas con otras etnias o de general mestizaje, junto a determinados rasgos (en su música y cultura) propicios para la interacción (referidos arriba). Otras familias con diferentes mezclas etnoraciales y etnoculturales, todas ellas devenidas prototipo de familia, dado en la forma de dispersión frecuente entre el campo y la ciudad, el sustento en la pequeña economía de subsistencia (en diferentes variantes) y con específicas interrelaciones entre esa pequeña economía y la gran economía de plantación tienen repercusiones en el modo de vida, las necesidades expresivas y las manifestaciones culturales y musicales en concreto. También se da en el mismo conjunto de manifestaciones culturales y musicales que fueron generando tradiciones profundas diversas interrelacionadas e incidentes en procesos inter-géneros, inter-zonas e inter-culturas.

E. Las específicas interrelaciones y contactos culturales y musicales así como los movimientos grupales de diverso tipo que se intensificaron con las gestas independentistas a partir de 1868.

Todo el conjunto de factores señalados, incluido el de familias prototipo, tuvo notoria incidencia en las regiones orientales, y entre las más importantes con específicas características y aportes se encuentran: zonas rurales y urbanas de Baracoa y Guantánamo, la Cuenca del Río Toa en particular, zonas rurales y urbanas de Santiago de Cuba (incluidos municipios y barrios históricos importantes), de la Sierra Maestra y la Cuenca del Río Cauto en específico, zonas rurales y urbanas de Manzanillo así como las zonas de Bayamo-Tunas, Tunas-Mayarí. De acuerdo a numerosos datos documentales cruzados y cotejados con investigaciones de campo y trabajos reconstructivos a través de familias prototipo, una parte de tales factores incidentes también se dieron con aproximada simultaneidad en regiones del centro de la isla desde el siglo pasado y en zonas como las urbanas-rurales de Sancti Spiritu, Trinidad, Cienfuegos y probablemente en algunas pequeñas zonas del occidente. De manera que los procesos vinculados a la génesis del *son cubano* y sus géneros asociados tienen una realización relativamente paralela (en ciertas manifestaciones) en diferentes regiones de la isla, con independencia del peso específico objetivo de las zonas orientales y de los reales traslados que fueron ocurriendo sobre todo de oriente a occidente.

En ese proceso de conformación genérica, dado en tal conjunto de regiones, adquieren importancia determinados instrumentos donde se canalizan necesidades expresivas populares (a través de cantos y bailes) en tal contexto, pero en dicho proceso tienen singularidad algunos de ellos que sintetizan de cierta manera el hacer de otras fuentes sonoras

(instrumentales y vocales). Entre esos instrumentos están el *tres*, la *tumbadera*, a *marímbula*, y el *bongó*.

Puede resumirse que el *son cubano* y las diferentes manifestaciones y subgéneros que se le asocian orgánicamente en un complejo, se conforman a través de diferentes procesos regionales y zonales aproximadamente paralelos y con una relativamente temprana interacción campo-ciudad. El proceso o conjunto de procesos incluyó traslados e intercambios grupales (sobre todo de oriente a centro y occidente de la isla), así como contactos y relaciones igualmente tempranas con manifestaciones genéricas caribeñas. En el proceso va adquiriendo un arraigo y proyección nacionales, de manera independiente (y aún antes) de que se produjera el contacto firme con la capital. En todo caso, ese célebre contacto con la capital (en un período que habría que establecerlo entre 1900 y 1920), juega el papel de consolidarlo y proyectarlo internacionalmente con mayor fuerza para entonces proseguir su desarrollo y relación inter-géneros, así como su proyección musical y social a diferentes niveles. En ello se conjuga tanto la fuerza expresiva del baile popular como los tipos de canto, los diferentes estilos y recursos expresivos, y mucho más, su trascendencia como modo de hacer que refleja un proceso cultural.

A lo largo de este trabajo se verán aspectos que revelan al complejo son no sólo como importante expresión cantada yailable con singular peso en la cultura popular cubana. Por encima de su relevancia en loailable popular (ya de por sí notoria) funciona como un vehículo de integración por excelencia, en que de una manera u otra están presentes todos los procesos genéricos cubanos y sus fuentes fundamentales.

4. La mezcla de rasgos y expresiones de la acciónailable y del disfrute popular vinculada al complejo son con formas inusitadas del pensamiento abstracto, resulta una de las características más interesantes, importantes y sorprendentes no sólo de lo musical en este complejo sino también de su vínculo con otros aspectos extra-musicales dados en el modo de vida y en las necesidades expresivas: estos rasgos incluyen formas del sentimiento cotidiano, de concepciones filosófico-populares, de un sentido sutil de lo irónico conjuntamente con un sentido específico del goce y gracejo populares, todo ello mezclado con reflexiones analíticas vinculadas con intenciones dinámicas de marcada singularidad y, a su vez, asociadas a un sentido popular y a la vez arraigado del sentimiento patrio.

Es necesario señalar que, aún cuando en otros géneros musicales cubanos se detectan determinadas formas de reacción sicoemocional específicas del pensamiento popular, es a través del complejo son donde ello adquiere un especial entrelazamiento, aparte de una mayor generalidad social y de proyección. Tampoco es ocioso esclarecer que los

rasgos sicoemocionales y sicológicos a que se hace referencia, se han comprobado (como referencia básica) en trabajos especiales de campo en contacto directo y participante con grupos de cultivadores auténticos y miembros de familias prototipo. Con posterioridad se han aplicado determinadas mediciones sicométricas con técnicas potentes apropiadas (a partir de la base anterior) a pequeños grupos de diferentes sectores sociales significativos. Si bien estas experiencias y mediciones no pueden considerarse definitivas ni mucho menos, sí constituyen un acercamiento sensible a los caracteres sicosociales que marcan la respuesta subjetiva de importantes sujetos culturales a las estructuras objetivas que constituyen regularidades fuertes de este complejo musical y de sus relaciones extramusicales, las que en conjunto devienen parte esencial de un código cultural sensiblemente estructurado. Asimismo, estos estudios han hecho propicio el determinar con mayor precisión (y corroboraciones empíricas adecuadas) las funciones sígnicas o semióticas de una parte fundamental de tales estructuras y regularidades.

5. El flujo y reflujo de elementos desde el *son* y hacia el *son* y su acentuado carácter integrado tienen fundamento en las propias características socioculturales singulares que propiciaron su proyección y arraigo, por un lado, y también en la flexibilidad y adaptabilidad de sus mismas estructuras musicales, por el otro, de lo cual se hace una amplia descripción en la nota referida a los orígenes, los procesos de conformación, caracteres fundamentales y desarrollo. No obstante, como se dijo, el hecho de que el complejo genérico *son* deje marcas y características tan singulares, no minimiza la función de otros complejos genéricos cubanos con los cuales interacciona (proporcionando y nutriéndose a la vez). Por ejemplo, el *son* contribuye a la socialización musical de la *rumba* debido a varios factores como es la proyección de cultivadores rumberos-soneros o el que determinados elementos de la *rumba* se han popularizado (en un margen mucho más amplio) a través de su presencia en determinados tipos de sones.
6. Del controvertido fenómeno denominado “música salsa”, vale la pena apuntar ciertos detalles. En realidad, la música salsa ni es tan original y nueva como algunos aseguran ni tampoco se limita a imitar mecánicamente a la música cubana como otros señalan. De acuerdo a los procesos históricos reales puede decirse que esta salsa tiene como uno de sus troncos fundamentales a determinados tipos de son cubano (complejo del son), es decir, a ciertas variantes estandarizadas a partir de los años 40 y 50 en los formatos instrumentales de conjunto, charanga, y de jazz. Igualmente, utiliza elementos del guaguancó (*rumba*), de la guajira, el bolero y la canción, entre otros elementos y géneros cubanos que han servido de base. Dichos elementos fundamentales fueron mezclándose con elementos de géneros caribeños, como el sector genérico de la

cumbia/bunde/bullerengue/gaita/porro, del tamborito y saloma, del merengue, la bomba y la plena, entre otros (colombianos, panameños, haitiano-dominicanos, y puertorriqueños), también posteriores incorporaciones de calypso con merengue e incluso del jazz y del pop-rock.

En cuanto a la utilización básica inicial de elementos soneros cubanos de los 40 y 50, gradualmente fueron introduciendo re-estructuraciones de la instrumentación (trombones dentro del conjunto y mezclas tímbricas trombones-trompeta, buscando determinados efectos y empaste, utilización de otros planos rítmicos en cencerros, variantes en los bajos, aunque basadas en la re-estructuración de aire y de los acentos de otros antiguos estilos cubanos en el bajo), también la retoma de voces en estribillo con timbre nasal para luego abrir el tratamiento vocal de estribillos con otras realizaciones rítmico-tímbricas-armónicas. En ese contexto, se dió la presencia cada vez más acentuada de solistas destacados ya sea por su timbre, potencia o registro, la capacidad improvisatoria, o por combinación de esas cualidades.

En otro plano, no hay que olvidar que en los inicios del fenómeno y del boom salsa, hubo intenciones de empresarios y promotores junto a algunos intérpretes, en cuanto a hacer esfuerzos en dar la impresión de que la música popularailable cubana en la isla había mermado mucho y hasta desaparecido luego del triunfo revolucionario del 59, cuando en realidad, si se es justo (y aún cuando determinados intérpretes y creadores destacados habían marchado a Estados Unidos), la música cubana había proseguido su curso (con independencia de lógicas altas y bajas). Dió continuidad al desarrollo y se llegaron a producir aportes tempranos y otros posteriores donde participaron nuevas agrupaciones y nuevos intérpretes radicados en la isla, que con el tiempo se han difundido y tienen incluso el reconocimiento de no pocos de esos músicos caribeños. Al cabo de buen número de años, han quedado los mejores resultados de la música proveniente del sector salsa, así como logros destacados de los músicos populares de la isla, se han producido inter-influencias, incrementadas por giras de una y otra parte, y el resultado musical pudiera señalarse como plausible, con independencia de las intenciones extra-musicales iniciales en cuanto a obviar de alguna manera la continuidad del desarrollo en la isla, entre otros inconvenientes que se han sorteado en el proceso. La música popular en la isla prosigue, por su parte, la concreción de nuevos valores.

7. Las interrelaciones y transformaciones recíprocas en los modelos se refieren a los valores rítmico-temporales, a los acentos y su distribución o redistribución y a otros elementos como la realización de una base armónica (por ejemplo en un bajo), que a veces puede concentrarse o resumirse en uno de los valores constituyentes o componentes, se re-estructuran o redistribuyen en cada caso. Es pertinente señalar que se

trata de transformaciones recíprocas reales y comprobables en este conjunto de modelos (o grupo de modelos) y no variantes en general. Es decir, estos modelos en su conjunto cumplen leyes fundamentales de la relación de estructuras (que aquí se omiten por simplificar la exposición), y, además, estas leyes de relación y transformación no se limitan al simple y frío campo de las estructuras sino que tienen muy sensibles implicaciones relacionadores de procesos culturales. Vale esclarecer que estos pequeños modelos y sus comportamientos musicales estructurales (incluidos los tipos de transformaciones) tienen que ver con varios contextos culturales.

Dentro del contexto cubano, las propiedades de estos modelos de transformación permiten, mediante los procesos inherentes, detectar vínculos de interés entre una canción-habanera y un antiguo son de la Sierra Maestra (por poner un ejemplo) sin perder sus especificidades, y sin que necesaria ni obligamente se hayan producido traslados grupales o culturales directos, sino más bien la existencia de fuentes similares que inciden en uno u otro género pero en el marco de sus procesos específicos, y por tanto se realiza de uno u otro modo caracterizador. Desde luego, también es posible que algunas de tales relaciones (que son objetivas y verificables) estén sujetas a la presencia de ciertos elementos y estructuras de carácter singular y que podrían comportarse al estilo de lo que algunos analistas denominan “universales del lenguaje”. En esto caso, serían universales de las estructuras musicales o del comportamiento estructural en el campo de la sintaxis musical.

8. El estudio de modos de vida de las referidas familias centenarias, arroja, adicionalmente, datos significativos acerca de la poco conocida relación—pequeña economía/plantación/resultado cultural.

Referencias

Orozco, Danilo

- 1976 “Monumentos de la cultura cubana”. Conferencia inédita.
- 1985–87 *Antología integral del Son*. La Habana: EGREM.
- 1987 *La Categoría son como componente de la identidad cultural de Cuba*. Tesis doctoral. Berlin: Universidad Humboldt.
- 1988 *Familias centenarias multitradicionales*. La Habana: Ministerio de Cultura.
- 1989 *Rasgos de identidad y universalidad en la creación contemporánea de Cuba*. La Habana: UNEAC.
- 1990–91 *Panorama introductorio de la cultura musical cubana* (en preparación).