

lio” y un “Suplemento para niños” en forma de cuadernillo. Otro de los atractivos de esta revista es el disco compacto que incluye en cada número.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM-INBA

Antonio García de León Griego. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI / Gobierno del Estado de Quintana Roo / Universidad de Quintana Roo / UNESCO, 2002; 243 pp.

En esta obra, de tan sugerente título, Antonio García de León aborda el estudio del Caribe hispánico desde el punto de vista de las tradiciones musicales y líricas que en esta vasta región se han desarrollado a lo largo de los siglos de la Colonia y de la historia de las naciones independientes; en un ensayo ampliamente documentado y bien escrito ejerce la posibilidad de estudiar dichas tradiciones desde la visión de largo plazo de la historia. Por principio de cuentas, establece que el Caribe se integró regionalmente a través de los siglos por su función de espacio de tránsito entre España y las colonias, de manera que las relaciones comerciales de gran envergadura que en dicha región tuvieron lugar, así como el movimiento de mercancías, gente y canciones, han esbozado un panorama múltiple y variado, consolidado a lo largo de muchos años, siempre con un punto de contacto común y fundamental: la presencia del mar, como el vínculo y el medio inasible que permite la circulación y la forja de identidades.

Vistas aisladamente, tales identidades pueden parecer resultado de circunstancias locales particulares, pero a partir del amplio estudio de largo plazo que García de León emprende, vienen a conformar una comunidad acaso insospechada por el lector, pero que cobra forma en las voces, en los bailes o fandangos, en la instrumentación y en una serie de melodías compartidas por la cultura popular de muchos países del área estudiada.

Expuesta con la visión sensible del autor, puede llegar a reconocerse la sonoridad de la geografía caribeña, en un admirable ejercicio, por medio del cual se pone de relevancia cómo el cancionero tradicional

resulta un singular espejo de la sociedad que lo genera. El reflejo en él no puede considerarse exacto, mecánico; más bien, evoca, sugiere, no sólo la realidad en que resuena en un aquí y ahora, sino, algo muy importante, una forma de expresión de honda raíz, que es constantemente confrontada con el gusto y la sensibilidad colectivos:

en una región conformada y labrada por el mercado [como lo es el Caribe], resulta inseparable el tráfico de las mercancías y los productos materiales con el *comercio inmaterial* de estos rasgos culturales mantenidos por la tradición, es decir, por la apropiación colectiva y el intercambio, ambos dotados de sentido histórico y que trascienden las generaciones, al constituirse en hechos culturales heredados y sustraídos del devenir histórico por medio de la dinámica repetitiva de la tradición (11).

Así visto, el reflejo de la canción popular cobra dinamismo y se torna, de hecho, en una polifonía cuyo desciframiento viene a ser un ejercicio erudito y que demanda gran sensibilidad a la vez. No sólo —y acaso sólo excepcionalmente en muchos casos— tendrán las canciones caribeñas el eco del mar que las alimenta, resonarán en ellos igualmente los deseos: las evocaciones que llegan con el mar Caribe, que alienta la actividad económica en la región y que, asimismo, conduce cantares del continente a las islas, y a la metrópoli, “de ida y vuelta”, como califica a este tránsito el autor.

García de León emprende así un trabajo rico y variadamente sustentado, a partir de multitud de fuentes de lo más diverso, desde documentación de archivos de distintas épocas y bibliografía historiográfica hasta obras de música y musicología; pero sobre todo recurre a las fuentes sonoras vivas en la región: los cantares que viven en el folclor de aquí y de allá y que el autor sabe ubicar, así en su contenido musical como en el lírico, para dar cuenta del mar al cual se refiere la obra desde el título.

El libro está dividido en tres “tiempos”. En el primero, “El gran Caribe”, se emprende la caracterización histórica del Caribe, para llegar a comprender su conformación regional y el sustrato natural y cultural en el que se finca el cancionero tradicional. En el primer capítulo de esta sección, titulado “El mar de los encuentros: un Mediterráneo americano”, el autor parte de la situación geográfica del área, surcada “desde

finés de la primavera hasta el otoño” por los huracanes, vientos “sin rumbo ni morada” cuyos daños se sienten con particular fuerza en las islas. Este paisaje marítimo representó la antesala comercial entre España y sus colonias y conllevó el tráfico de ideas, de gente de diversos grupos étnicos —libre o esclavizadamente— así como su paulatino mestizaje; un tráfico que se dio primero de manera cerrada, dado el orden colonial español, y que fue abriéndose luego a la presencia de otras potencias europeas.

El autor esboza así un dinámico panorama de tráfico, comercio e integración étnica, en una zona en la que se establecerían, además, la agricultura de plantaciones y la ganadería extensiva, conformando un sustrato social conservador que a la postre representaría un campo fértil para el desarrollo de diversos géneros musicales y poéticos. Los puertos, por su parte, representarían un panorama mucho más dinámico, determinado por el flujo de los metales preciosos y del comercio, que alimentaba a una fuerte burocracia aduanal. La situación de los puertos ante las desgracias, las epidemias y los desastres marítimos derivarían en una singular forma de vida, “no sólo para quienes transitaban por sus aguas peligrosas, sino también para la formación de los metabolismos sociales y mentales” de los porteños (45). Planteado este panorama, el autor explica la presencia de una música de ritmo ternario, de raíz e instrumentación hispana, pero fuertemente coloreada por la población africana presente en la región. Los elementos naturales y culturales comunes harán que la tradición musical, lírica y bailable que se integra en los fandangos constituya, de hecho, un código compartido, que a su manera refleja la realidad social y el origen histórico del área.

En el segundo capítulo, “Historia y tradición: retablos del barroco popular americano”, el autor muestra la coincidencia del auge comercial de la región con la crisis imperial del siglo XVII y, asimismo, con la obra poética y dramática de los grandes autores del Siglo de Oro español. El impacto de esta obra en la cultura popular caribeña y la paulatina forja de un imaginario del nuevo mundo en las creaciones de los autores cultos de la metrópoli —creaciones en las que se dejan escuchar de algún modo los nacientes géneros de la música popular americana—, llevan al autor a cuestionar conceptos como *culto* y *popular*, dado que entre ambas esferas se puede documentar, de hecho, una rica y cons-

tante interrelación en y desde el barroco americano, más allá de la visión romántica que busca confinar la creación popular a una pureza espiritual que difícilmente puede ser constatada en la realidad. Así, esta alimentación de formas populares a partir de otras de raigambre culta echará raíces en el Caribe con géneros poéticos como la seguidilla, la cuarteta de versos hexasílabos y, sobre todo, la décima.

La manera como este sustrato poético cobra forma en las voces caribeñas es descrita por García de León en su complemento musical; se caracteriza por el compás de 6/8 y por la fiesta popular del fandango, cuyas descripciones dan cuenta, por ejemplo, de las *galas*, regalos hechos a las buenas bailadoras por los asistentes. De esta forma de fiesta popular sobreviven términos que designan géneros musicales en varias partes de la región, como sobreviven también los cantos alimentados por la pluma de autores como Góngora y Lope de Vega. El mestizaje del imaginario caribeño se tradujo en atractivos cantos, que a partir de las formas poéticas hispánicas se enriquecían en el Caribe con recursos del canto propios de la música africana, como el responsorio.

En el segundo tiempo, “El cancionero colonial”, el autor repasa el origen y la conformación de diversos géneros populares del Caribe; da cuenta de algunas supervivencias de la lírica del Siglo de Oro y describe los elementos comunes distinguibles en el cancionero popular caribeño actual. En el capítulo 3, “El cancionero ternario caribeño: un piso cultural de mar y tierra”, comienza por establecer la capacidad significadora del discurso musical, inmerso mayormente —como en tantas otras— en un contexto ritual en las culturas del Caribe prehispánico, para definir a la música como un lenguaje simbólico, de gran capacidad evocadora y, asimismo, como un elemento de resistencia cultural, cuyo sustrato profundo se enriquecería con el *areíto*, forma festiva prehispánica, y con la aportación africana, múltiple en su conformación étnica, para desembocar con los años en el mosaico musical caribeño que llega a nuestros días.

Así definida, la música constituye en las sociedades caribeñas una rica y variada forma expresiva, que comunica en el fondo mucho más de lo que dice: su rítmica, las variedades del canto por ella comprendidas, así como las tonalidades y melodías, resultan en un lenguaje complejo que permite y enriquece la comunicación comunitaria. Del crisol

de la música caribeña, García de León centra su interés en el cancionero ternario, esto es, el conjunto de géneros musicales que, con raíz hispánica, recibirán las influencias africanas en la zona, así como un componente dancístico y festivo prácticamente indisoluble de aquellos géneros.

En cuanto a la lírica, dice el autor, la copla será la base de este cancionero, es decir, la forma estrófica breve de versos de arte menor, con sentido semántico completo y evocador, que suele unirse a otras en la canción tradicional, a lo largo y ancho del mundo hispánico. Una de las fuentes más importantes identificadas por el autor para el cancionero ternario se encuentra en las canciones ligadas a la marinería, antecedente de lo que hoy se conoce en algunas regiones del Caribe como *puntos de navegante*. Entre las características de este tipo de canciones se encuentran “las secuencias de responso en donde el solista improvisa y el coro permanece respondiendo con una frase fija a varias voces”; tales secuencias constituyen “al parecer, [...] uno de los aportes principales y más tempranos de la música africana” (93), que, en este caso, procuraban la unificación de los esfuerzos en los trabajos de las embarcaciones. Entre las supervivencias de los aires marineros del Caribe se encuentran, a decir de García de León, las series de estrofas de versos hexasilabos con estribillo fijo, que él documenta particularmente con el son *El coco*, de Veracruz, pero que ubica igualmente en Cuba, Dominicana, Puerto Rico y las islas Canarias.

El asiento fundamental del cancionero ternario caribeño no se situaría en los puertos, sino en “los *hinterlands* rurales de las ciudades portuarias”, donde se arraigarían

géneros musicales y poéticos cultivados por campesinos, vaqueros y pescadores criollos y afromestizos, generalmente asociados a la ganadería y que para los siglos XVII y XVIII habían constituido nichos culturales muy característicos y fuertemente mestizados según las preferencias de cada región, aunque con peculiaridades muy similares a pesar de las distancias. [...] Así surgieron los *guajiros* en Cuba, los *jibaros* en Puerto Rico y Santo Domingo, los *llaneros* en Colombia y Venezuela, los *criollos* en Panamá, los *jarochos* en Veracruz (101-102).

Se trataría de núcleos mestizos, campesinos y vaqueros, relativamente aislados, que cultivarían particularmente el gusto por las canciones tra-

dicionales y los fandangos y que, por lo mismo, mantendrían la rítmica musical ternaria por encima de los géneros binarios, cuya popularización en el siglo XIX atribuye García de León a géneros musicales europeos y africanos de llegada tardía al continente americano. Cierra el capítulo una lista detallada de supervivencias barrocas en la música popular caribeña, tales como la instrumentación (integrada por conjuntos de percusiones y cuerdas), en la que destacan el arpa diatónica y la guitarra de cinco órdenes; la polirritmia, es decir, la ejecución del canto y los instrumentos con acentos rítmicos no coincidentes entre sí; la presencia de afinaciones antiguas en los instrumentos de cuerda, así como las técnicas empleadas en su construcción, etcétera.

En el capítulo 4, “Sedimentos del Siglo de Oro en la poesía cantada del Caribe”, señala el autor la preeminencia del octosílabo en el cancionero tradicional por encima de otros metros, así como el carácter oral fundamental de esta poesía —improvisada, incluso, muchas veces—, que tendría sus orígenes en la obra poética de algunos autores barrocos divulgada principalmente para la oralización. Tal sería el caso de las obras teatrales y de los cancioneros. Resultaría interesante, en este sentido, explicar el porqué de la falta de sonetos y de octavas —entre las formas poéticas divulgadas por los cancioneros del siglo XVII— en el folclor actual; ello quizá podría deberse a una folclorización más tardía de la lírica popular, centrada no tanto en los cancioneros manuscritos, sino, más bien, en obras teatrales breves, como la tonadilla escénica, ya en la segunda mitad del siglo XVIII.

Para demostrar su punto de vista aduce el autor una serie de supervivencias de la lírica de autores del Siglo de Oro en el folclor caribeño actual; muchas de ellas, más que supervivencias textuales, constituyen ecos sugerentes, sobre todo en los casos en que su difusión queda demostrada por diversos rumbos de la región caribeña.

En el tercer tiempo del libro, “Décimas, sones y aguinaldos”, el autor repasa la persistencia y amplitud de algunos géneros líricos actuales; en el capítulo 5, “El Caribe acoplado... Y vuelto a dispersar”, recalca su idea de que la música, y en concreto la rítmica, representa en el Caribe un código común de gran trascendencia. Para ello, trata de explicar la *binarización* de la música en el área, es decir, el paulatino paso de compases compuestos (ternario/binario) de tiempos desiguales a otros de

tiempos regulares, binarios, según lo plantea el musicólogo cubano Rolando Pérez. Procura, pues, García de León describir la diferencia entre uno y otro tipo de rítmicas, señalando que los ritmos ternarios estarían más ligados —en la música caribeña y en sus antecedentes europeos— a los ambientes campesinos, mientras que los binarios lo estarían a la música popular de las ciudades; de hecho, los ritmos folclóricos campiranos habrían tendido a ser binarizados desde finales del siglo XVIII. Al pasar a la descripción de ambos tipos de compases, sin embargo, se refiere más bien a formas de argumentación musical de dos o tres partes, con lo que el problema mismo de la binarización rítmica parece quedar de lado.

Volviendo a la ternariedad de la música caribeña, el autor propone que en el Caribe, y en general en América, el mestizaje étnico habría favorecido la readaptación de danzas medievales europeas, otorgándoles una coloración africana que, al paso de los siglos, daría lugar a los géneros folclóricos hispanoamericanos actuales, tan ricos en su conformación rítmica, ya ternaria —más mestiza, campesina y antigua— o más binaria —“neoafricana”—, más urbana y tardía. Realiza García de León en este punto un interesante repaso del folclor musical de diversos países caribeños, con especial atención en este aspecto. El panorama es variado, aun al interior de cada nación. En términos generales, puede decirse que la tendencia a la binarización es mucho mayor en las islas que en tierra firme, y en la costa más que tierra adentro.

Estudia además en este capítulo el género del *aguinaldo*, al que llama también “villancico hexasílabo” (184), no por su estructura formal, sino por “su motivación navideña, [que] se activa alrededor de la costumbre de pedir una paga o ‘aguinaldo’ que se retribuye con música” (185). Como es sabido, en México y en otros países del mundo hispánico se conoce como *villancicos* a los cantos tradicionales que se entonan en la época de Navidad. El repaso es por demás ilustrativo, toda vez que se da cuenta de las múltiples formas que estas canciones pueden tomar a partir del metro hexasílabo. Así, señala por ejemplo cómo el estribillo veracruzano empleado en *La rama* se encuentra también en el folclor de Puerto Rico: “Naranjas y limas, / limas y limones, / más vale la Virgen / que todas las flores”, y dice el autor “que era más usual en siglos pasados” que en nuestros días (188). En la misma Isla se ha generado,

además, una forma de décima en hexasílabos que se sigue cantando en nuestros días.

En el capítulo 6, “La décima en la tradición popular”, el autor reconoce el carácter cantado de la décima en el Caribe y lo liga a la propia orientación musical del “gran regularizador de [la] planta poética [de la décima], don Vicente Espinel, excelente conocedor del contrapunto musical en la guitarra” (194). De igual manera, destaca el hecho de que fue en América donde la estrofa se popularizó, alcanzando principalmente a los estratos campesinos, entre los cuales se ha arraigado y mantenido viva en virtud de la memoria y la improvisación. Propone García de León que la décima, suelta o glosada, constituye un rasgo barroco vivo en la cultura popular de Hispanoamérica, como podría serlo el artificio de glosar una cuarteta de carácter blasfemo o pícaro en cuatro décimas de tema religioso, al final de las cuales se van integrando con ingenio uno a uno los versos de la cuarteta inicial.

Finalmente, el capítulo 7, “Arribada maliciosa”, aporta algunas conclusiones al libro: la cultura caribeña, que a simple vista aparece dispersa por la presencia del mar, resulta en realidad muy vinculada por razones históricas, y el comercio, es aquí fundamental. Uno de los rasgos más importantes de esta vinculación lo constituye el cancionero tradicional, un auténtico tesoro forjado en la zona a lo largo de muchos años. Las invasiones sucesivas de potencias dominadoras en el Caribe y la presencia de los esclavos africanos, encuentran eco en la música popular: “sus cadencias constituyen un elemento más que reafirma la unidad de la cultura latinoamericana y del *ethos* caribeño, la sal y la salsa que conforman su identidad” (210).

Es, pues, *El mar de los deseos...* un interesante y bien logrado ejercicio de acercamiento al cancionero tradicional caribeño, como un fenómeno fuertemente ligado a la geografía, a la historia y a las circunstancias sociales y de población que ha vivido la región en distintas épocas. Vistas como reflejo sensible y complejo de todas estas circunstancias o como singulares documentos históricos, las canciones tradicionales son, según lo muestra el autor, resultado de complejos procesos históricos y creativos, que han derivado en multitud de géneros y estilos, un mosaico aparentemente disperso, pero que García de León Griego logra integrar en una visión de conjunto, que es fruto de muchos años de investigación.

Se trata, como he señalado, de un libro ameno y muy bien documentado, que, sin embargo, por estar constituido por capítulos que originalmente fueron artículos independientes —al menos algunos de ellos—, incurren algunas veces en la repetición de informaciones, de manera que hay términos y conceptos que resultan muy recurrentes a lo largo del texto. Esta constitución por capítulos-artículos no necesariamente significa un defecto, pues permite, por otro lado, que el lector pueda, si lo desea, centrarse en la lectura de algún capítulo en particular y encontrar prácticamente una unidad acabada.

Por mi parte, pienso que se trata de una obra del mayor interés para el estudioso de las literaturas populares, como lo ha de ser también para el historiador y el músico; en ella, el autor aborda el tema desde muchos ángulos posibles; lo hace de manera integrada, y no teme adentrarse en terrenos de múltiples disciplinas, aun a riesgo de dejar cabos sueltos —como lo indiqué en el caso de los compases musicales—, siempre con el propósito de reconstruir el complejo panorama del cancionero tradicional caribeño, objetivo que consigue ampliamente.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo