



FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN.
ESCUELA DE ARTES.
DEPARTAMENTO DE PROMOCIÓN CULTURAL.

ÁFRICA EN NUESTRAS RAÍCES MUSICALES:

Un acercamiento al legado musical africano, presente en la música afrovenezolana.

Trabajo de grado presentado para optar a la Licenciatura en Artes,
mención: Promoción Cultural.

Autora:

Daywuy Yetzabeth Mejías Rivas.

Tutor: Dr. Ronny Velásquez.

Jurados:

Profesora: María Cristina Fernández.

Profesor: Hugo Quintana.

Caracas, Enero 2011.

Aprobación del tutor.

En mi carácter de tutor del trabajo de grado presentado por la Bachiller Daywuy Yetzabeth Mejías Rivas, para optar al título de Licenciada en Artes, mención Promoción Cultural, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado que se designe.

Dr. Ronny Velásquez.

En la ciudad de Caracas, a los _____ días del mes de Enero de 2011.

Veredicto del Jurado.

Dedicatoria.

Dedicado a la tierra que me vio nacer: Venezuela, llena de colores y sonidos imposibles de encontrar en otras latitudes...

A todos aquellos que sienten en su alma el toque del tambor con aroma a una lejana África y el ritmo de la salsa, que nos viene a recordar que en la unión está la esencia.

Para quienes bailan más allá de los ojos azules, pardos o negros; cabellos lisos, ensortijados u ondulados, sonoridades que traspasan la piel blanca, negra o mestiza.

A todos aquellos que se sienten venezolanos y disfrutan de nuestras "raíces musicales..."

Daywuy Yetzabeth Mejías Rivas.

Agradecimientos.

El presente trabajo de grado ha sido el producto de un esfuerzo mancomunado lleno de amor, oportunidades y retos para crecer. Es para mí un placer honrar con un merecido reconocimiento y mostrar mi profunda gratitud hacia quienes han aportado un poco de su ser para la conclusión del mismo.

En primer lugar agradezco a Dios, que con su infinita sabiduría ha sido para mí un escudo protector y guía de mi vida.

A mis padres, que me obsequiaron el maravilloso don de la vida, me permitieron conocer este mundo y disfrutar de él.

A “mis viejos”: Zoila y Alí, seres fundamentales en mi formación, que con dedicación, amor y confianza sustentaron mis sueños. Sin ustedes, no fuese sido posible llegar hasta aquí hoy. Merecen un lugar especial.

A mi familia Echezuría Rivas:

Mamá Danny, mi agradecimiento infinito a la mujer que me dio la vida, a quien ha estado allí siempre para cuidarme y apoyarme y que con un amor insustituible me ha guiado.

Papá Carlos, el hombre de quien aprendí valores esenciales como la honestidad, el trabajo y la constancia, razones por las cuales te admiro, te quiero y respeto.

Mi hermano Carlos Daniel, que llegó a nuestras vidas para ser un vínculo de amor y unión.

A mi tío Yilmy Rivas, junto a Marlene y Yilmar. Porque tu amor y confianza en mí, me han llenado de optimismo y sé que mis alegrías también son las tuyas.

A mi compañero de vida, mi esposo, mi amigo, mi gran motivador, Adel Marcano. Porque de ti he aprendido que nada es imposible, que el que lucha por lo que quiere, lo alcanza. Son cortas estas líneas para expresarte mi gratitud por tanto amor, comprensión y paciencia. Por todo lo que representas para mí. Gracias amor.

A las más hermosas de las razones para despertar y sonreír cada mañana: mis hijas Adrienne Valentina y Ariadna Nicole. Por ser la inspiración para ser cada día mejor persona, mejor amiga, mejor madre...Gracias mis "princesas mágicas" porque sus ojos y su sonrisa me obligan a seguir adelante y a superarme a mí misma para ofrecerles lo mejor de esta humilde mortal, que aprende a crecer junto a ustedes.

A la familia Marcano Orta, que me acogieron como una de ellos, especialmente a la madre de todos "mama Emma", esa mujer a quien le debo la dicha de tener hoy a un gran hombre a mi lado (su hijo). A mis cuñadas, cuñados, sobrinas y sobrinos Marcano, gracias por abrirme las puertas de sus casas y sus corazones.

A mi tutor, Dr. Ronny Velásquez. Hombre al que admiro y respeto por su mística y compromiso con su trabajo y sus estudiantes, por su calidad humana, porque sembró en mi la semilla que germinaría en esta investigación. Gracias por tus atenciones, tu disposición, tu apoyo, tu ayuda y por compartir conmigo todo ese conocimiento difícil de encontrar en una sola persona; contigo aprendí a enamorarme de mi trabajo.

A la profesora María Cristina Fernández, quien desde un primer momento, con ánimo y entusiasmo brindó su apoyo y colaboración para llevar esta investigación a feliz término. Tú me llenaste de optimismo para seguir y que con tu receptividad me hiciste más afable el camino.

Al Dr. Hugo Quintana, digno profesional de la música admirado y apreciado personalmente. A quien agradezco sus buenos consejos, afinidad y disposición para con esta investigación.

A Ángel Palacios, amigo y cantante de la agrupación “Vasallos del Sol”, quien presto y comprometido dedicó tiempo y aportó ideas fundamentales para el presente estudio.

Al profesor de percusión Manuel Moreno, quien junto a la agrupación “Herencia” compartieron su arte y conocimientos que apoyan y sustentan el objeto de investigación.

A Elio Pacheco, amigo y percusionista fundador de la “Dimensión Latina”, quien con entusiasmo conversó amablemente, en diversas oportunidades, sobre el tema de investigación, brindando así sus valiosos conocimientos y experiencias.

A la Red de organizaciones Afrovenezolanas, particularmente al investigador Jesús “Chucho” García, quien personalmente y a través de la Fundación que preside, aportó material y vivencias valiosas para los fines del presente estudio, así como también agradezco su interés en el mismo y las atenciones prestadas.

A miéstimada Escuela de Artes UCV, lugar donde crecí profesionalmente, apoyándome en profesores calificados y con convicción por una formación de profesionales valiosos en el ámbito cultural. Al personal administrativo y obrero de esta entrañable escuela, quienes (quizás sin saberlo) colaboraron y me apoyaron en el camino para el logro de mis objetivos.

A mis compañeras de carrera y amigas: Yeni Sira, Yessenia Sira y Egleemar Hernández, con quienes compartí un trozo de mi vida de la cual forman parte importante. Las noches sin dormir, los exámenes finales, los proyectos y el trabajo de grado...todo tenía su razón de ser. Gracias por acompañarme en este recorrido.

A todas aquellas personas que con su vinculación, interés y apoyo hayan permitido y colaborado a la culminación de este trabajo de grado.

INDICE.

Veredicto.....	3
<i>Dedicatoria.....</i>	4
<i>Agradecimientos.....</i>	5
Resumen.....	10
Introducción.....	11

SUPUESTOS EPISTEMOLÓGICOS DE LA INVESTIGACION..13

Planteamiento del problema.....	14
Justificación.....	18
Objetivo General.....	20
Objetivos Específicos.....	20
Marco Referencial.....	21
Marco Metodológico.....	23

CAPÍTULO I: DE ÁFRICA A AMÉRICA.....26

1.1 África Occidental.....	27
1.2 Comercio de los esclavos negros hacia Améri.....	29
1.3 La Venezuela Colonial.....	38
1.4 La Hacienda.....	40
1.5 La Cofradía.....	41
1.6 La Esclavitud.....	42
1.7 Negro Cimarrón.....	46
1.8 Emancipación de la esclavitud en Venezuela.....	48

CAPÍTULO II: EL GEN NEGRO ESTÁ EN NOSOTROS.....50

2.1 Sonidos del Gen Negro.....	52
2.1.1 La Música Afrovenezolana.....	53

Algunos Representantes de la Música Afrovenezolana.....71

➤ **Grupo Madera.....72**

➤ **Tambor Urbano.....74**

➤ **Vasallos del Sol.....75**

➤ **Herencia.....78**

2.1.2 El Gen negro de la Salsa.....82

➤ **La Salsa en Venezuela.....98**

Conclusiones y recomendaciones.....103

Bibliografía consultada.....105

Apéndices.....114

Anexos.....124



Resumen.

ÁFRICA EN NUESTRAS RAÍCES MUSICALES:
Un acercamiento al legado musical africano, presente en la música afrovenezolana.

Autora: Daywuy Mejías.
Tutor: Ronny Velásquez.
Fecha: Enero 2011.

Palabras claves: diáspora africana, esclavitud, deculturación, transculturación, africanía, mestizaje, influencia africana, aportes culturales, identidad cultural, afrodescendiente(s), afrovenezolano(a), manifestaciones culturales, música, rítmica, polirritmia, melodía, instrumentos musicales, géneros musicales, música afrovenezolana, salsa.

El objetivo general que ha fundamentado la presente investigación es, describir la influencia de los aportes africanos presente en las manifestaciones musicales venezolanas en la música folclórica, específicamente la afrovenezolana y popular afrocaribeña, la salsa de Venezuela. Este ha sido sustentado por objetivos específicos como: Identificar formas musicales e instrumentos de la cultura africana, ya sea en la música folclórica afrovenezolana o popular afrocaribeña como la salsa. Definir implicaciones rítmicas, melódicas y estilísticas presentes en la música afrovenezolana y la salsa de Venezuela y determinar la existencia de un legado cultural africano, evidenciado a través de expresiones musicales venezolanas, en el orden folclórico y afrocaribeño.

La metodología de investigación empleada para tales fines, ha sido de tipo descriptiva, cuyo objetivo es llegar a conocer las situaciones, costumbres y actitudes predominantes en la herencia musical venezolana, demostradas a través de la música afrovenezolana y la salsa en Venezuela. Aun cuando importantes investigaciones anteriores como las de Miguel Acosta Saignes, Juan Liscano, Luis Felipe Ramón y Rivera, entre otros, han contribuido mediante sus estudios al reconocimiento de aspectos fundamentales, que dejan clara la vinculación de la cultura africana con la venezolana, el aspecto musical al ser amplio y diverso en sus manifestaciones, da cabida a la presente investigación. De tal forma que, se plantea ahondar en las implicaciones sociales y musicales de dos manifestaciones con evidente herencia africana presentes en Venezuela, como lo son la música afrovenezolana y la salsa.

Introducción.

La presente investigación tiene como objetivo la descripción de la influencia africana y sus aportes presentes en las manifestaciones musicales venezolanas en la música folclórica, específicamente la afrovenezolana y popular afrocaribeña, la salsa de Venezuela.

Para tal fin, se realizará una investigación de tipo descriptiva, cuyo objetivo es llegar a conocer las situaciones, costumbres, y actitudes predominantes en la herencia musical venezolana, evidenciadas a través de la música afrovenezolana y la salsa en Venezuela. En el presente estudio, partiendo de la recolección de datos, se describirán procesos histórico-culturales como la *trata de esclavos africanos* y sus consecuencias; se identificarán formas, estilos e instrumentos musicales y costumbres que manifiestan la vinculación de la cultura africana como ente constitutivo de la venezolanidad.

En el primer apartado: *Supuestos epistemológicos de la investigación*, se plantearán las hipótesis y bases conceptuales que sustentan la investigación, así como también se detallará el planteamiento del problema, la justificación, los objetivos, los antecedentes, la metodología a emplear y las limitaciones presentes en el estudio.

El Capítulo I: *De África a América...*, muestra las implicaciones de tipo histórico-social, que enmarcaron la relación África-Venezuela y determinaron así la fusión entre culturas. Tal análisis se llevará a cabo señalando procesos como: *El comercio de esclavos negros hacia América, la Venezuela Colonial y la esclavitud en Venezuela*, que dan cuenta de las transformaciones alcanzadas durante la inserción de la población africana en tierras venezolanas.

Seguidamente, el Capítulo II: *El gen negro está en nosotros...*, nos introduce en las manifestaciones culturales, dando prioridad a la música, como elemento de comunicación, vinculación y arraigo de la cultura africana en Venezuela.

De tal forma que, se describirán las raíces de esas culturas originarias conformadoras de la venezolanidad, específicamente la africana y los aportes musicales realizados por la misma, que se pueden evidenciar a través de expresiones como la música afrovenezolana, la salsa en Venezuela y los instrumentos musicales presentes en las mismas. También se reseñarán algunos representantes de estas manifestaciones y se citarán ejemplos de ellas.

En el apartado *Conclusiones y Recomendaciones*, se resumirá la interpretación y análisis de los temas planteados, para generar así afirmaciones que contribuyan al reconocimiento y valoración de la presencia africana en las expresiones musicales venezolanas.

**SUPUESTOS
EPISTEMOLÓGICOS DE LA
INVESTIGACIÓN.**

Planteamiento del problema.

El siguiente trabajo se propone describir y analizar, los aportes de la cultura africana, presentes en el ámbito musical venezolano tomando como referencia las manifestaciones de la música afrovenezolana y la salsa.

Con la llegada de los esclavos negros a Venezuela para la época de la Colonia, se produce no sólo una fusión física, sino también cultural. Su participación puede ser evidente en diversos aspectos de la vida social de los venezolanos, tal como lo afirma Daniel Piquet en el su libro *“La cultura afrovenezolana”* (1982). La cultura africana, al igual que la indígena y la europea, forma parte de la herencia del mestizaje que manifiesta el pueblo venezolano. Esto se puede comprobar en los rostros y gestos de su gente, donde los esclavos no sólo tomaron el apellido de sus amos para establecer una filiación y soporte familiar, sino que también, promovieron y recrearon una diversidad cultural como peinados, arte culinario, devoción, trabajo, técnicas, saberes, danza y música que les permitieran la integración. Todos heredamos cultura africana, porque ningún negro se quedó solo en América.

Para los efectos del presente estudio, se hará una investigación acerca de las manifestaciones musicales en Venezuela y se abordarán dentro del género folklórico: la música afrovenezolana, y en lo que concierne al estilo afro-caribeño, se estudiará la salsa, con el fin de determinar por medio de éstas manifestaciones, la influencia y los aportes africanos.

La música venezolana ha sido impregnada por una gama de ritmos y melodías, producto de un largo proceso de mestizaje, cuyos aportes indígenas, europeos y africanos le han introducido singulares cadencias, ritmos y sonidos. (Aretz, 1967; Ramón y Rivera, 1971).

Por ser la música venezolana fruto de una fusión cultural, es fundamental la comprensión y reconocimiento de aquellas culturas que sustentaron y dieron origen a lo que entendemos hoy por *ser venezolano*.

Se han de tener en cuenta las raíces, espacios y áreas culturales que determinan la mezcla de culturas, que a su vez promueven un pueblo pluricultural en todos los aspectos del quehacer social, del cual no escapan las manifestaciones musicales. (Apuntes de clase del profesor Ronny Velásquez, día 9/04/2008.)

De tal forma, al asumir que somos hijos de una mezcla de europeos, indios y africanos, damos por entendido que llevamos un historial cultural diverso, que aporta la riqueza y pluralidad manifiesta en el país. En este caso, abordaremos los rasgos y características legados de la cultura africana, que pasan a formar parte trascendental de las expresiones musicales venezolanas.

Así, es necesario analizar los procesos históricos, culturales y étnicos que se viven en Venezuela, a partir de la trata negrera, desde comienzos del año 1500, hasta manifestaciones musicales presentes en la actualidad. A través de ello, determinaremos el aporte musical africano, manifiesto en la música venezolana, específicamente en la denominada *música Afrovenezolana*, aquella legada especialmente por los herederos directos de la cultura africana, que reinventaron instrumentos musicales, ritmos, melodías y la adaptaron, como producto de una fusión cultural.

Dicha música impregna de su vigor y ritmos a toda la sociedad venezolana, mestiza por excelencia. Ese legado musical de los esclavos africanos y la asimilación de sus características, condicionó a la cultura venezolana actual, experiencias sonoras que finalmente se sienten como propias y dan origen a su nombre: música afro-venezolana.

Paralelamente se estudiará la salsa, dado su arraigo y alcance dentro de la sociedad venezolana. Este género musical es escuchado y bailado por todas las clases sociales, lo que da cuenta de su vínculo cultural con la identidad del venezolano (Calzadilla, 2003).

Es en la historia del Caribe donde se encuentran los cruces y fusiones que permiten desarrollar un estilo con imbricaciones rítmicas y melódicas que cobran importancia en la música popular, impregnada por el origen afro, gracias a los esclavos negros que allí se asentaron.

En este sentido, nuestro objetivo será mostrar el fenómeno de la salsa en Venezuela desde una óptica histórico-cultural, y así analizar cómo pasa a formar parte fundamental de los géneros musicales venezolanos (Rondón, 2007).

Es la salsa, un punto de confluencia que a la vez nos ayuda a interpretar nuestra singular dinámica musical venezolana, entendiendo que está impregnada de préstamos culturales, tradiciones musicales, desplazamientos sonoros y hasta fusiones de géneros o estilos (Betancur Álvarez, 1999).

La música ha servido como instrumento de integración, que con su natural atractivo y fuerza expresiva, permitió mermar la incidencia negativa de la *Diáspora Africana*, la cual encontró en estas tierras un espacio para fundir su memoria cultural con el entorno y gestar así expresiones musicales sobresalientes en Venezuela. Delimitar el aporte étnico africano a determinadas regiones, lugares o prácticas, es correr el riesgo de ser excluyentes y por ello, subestimar algún componente del mestizaje. Es innegable que la tradición musical venezolana, está signada por una extensa variedad de géneros y estilos, que pueden ser agrupados sobre la base de su morfología musical, funcionalidad, arraigo regional o lo que nos merece especial atención, los aportes étnicos que incidieron en su conformación y consolidación.

Entre los lugares de procedencia de los africanos que entraron a territorio venezolano, se señalan tres grandes áreas: Congo, Guinea y Sudán Occidental. Dichas áreas abarcan distintos grupos lingüísticos y familias, lo que correspondería en la actualidad a naciones como Angola, Congo, Dahomey, Gambia, Guinea y Senegal. Tal multiplicidad de origen, ha hecho que los aportes africanos que evidenciamos en las manifestaciones culturales, específicamente las musicales, estén colmadas de múltiples participaciones, que no sólo conciernen al mestizaje en Venezuela, sino también, a la mezcla que debieron hacer los africanos para asentarse en estas tierras (Acosta Saignes, 1978; Megenney 1998).

El deseo por superar las diferencias idiomáticas y culturales existentes entre los mismos africanos de distintas regiones agrupados a la fuerza, trajo consigo una necesidad de protección para soslayar contradicciones e intercambiar conocimientos, creencias y tradiciones. Es en éstas circunstancias, cuando se vincula la música como un medio que permite la comunicación, el intercambio, el compañerismo y las relaciones interpersonales entre los africanos.

Una de las raíces que sustenta la nacionalidad del venezolano y confiere un perfil distintivo en muchas de sus expresiones musicales, es sin duda la de origen africano. En este sentido, se abordarán géneros musicales manifiestos en Venezuela, que involucran y resaltan el aporte de la cultura africana a la música venezolana, tales como:

1) La Música Folklórica: dentro de la cual se estudiará la música denominada afrovenezolana.

2) La Música Afrocaribeña: en la cual se abordará la salsa en Venezuela.

La presente investigación analizará la trascendencia e implicación del aporte africano a la tradición musical venezolana, contribuyendo así a la promoción y difusión del legado musical de África a Venezuela, a través de la música afrovenezolana y la salsa.

Justificación.

En la búsqueda e interés del ser humano en sus raíces, es necesaria la indagación en el pasado que ineludiblemente nos remite al presente. Dicha investigación, se tropieza constantemente con una nubosidad y poca claridad en la información suministrada. En tal sentido, es importante resaltar que los procesos histórico-sociales que han de ser analizados desde la mirada justa y equilibrada y no desde el lado de quien cuenta la historia.

En Venezuela, desde la época de la Colonia, se ha situado al negro y sus aportes a la cultura venezolana en un segundo plano y ha sido analizado desde el desprecio y de forma peyorativa, desplazando su legado cultural y generando una “vergüenza étnica” persistente en nuestro pueblo (Velásquez, R. 25/03/2009; Piquet, D. 1982; Gallegos, R. 1937).

Desde ésta perspectiva, surgen problemas de inserción social del negro en Venezuela, por lo cual es preciso replantear al negro como parte de nuestra sociedad, de nuestros sistemas de valores, creencias, costumbres, formas de expresión y de la vida en general del venezolano. Cabe preguntarse ¿Quiénes somos? ¿De dónde somos? ¿Cómo vivimos? Respuestas que, ineludiblemente nos remitirán a aquellos esclavos de origen africano llegados a estas tierras, que fueron arrebatados de la suya, a quienes obligaron a trabajar en condiciones hostiles e inhumanas y que se sometieron a un proceso de fusión cultural obligado y diverso (Pollak-Eltz, 1972).

La formación histórica del pueblo venezolano y la creación de una cultura propia, fue afectada por variables de diferente índole, lo cual implicó a la mano de obra esclava traída desde África. La transmutación biológica y cultural forzada de los africanos trasladados como mercancía, se expresó en distintas manifestaciones que ayudaron a mermar la represión social, económica, religiosa, cultural y política a la que fue sometido este contingente humano durante siglos (Acosta Saignes, 1978).

En tal sentido, la música como medio de expresión y comunicación, con su peculiar característica de fenómeno universal, jugó un papel fundamental para los desterrados del continente africano, quienes se vincularon con un “nuevo mundo” abriendo espacio en él para su memoria, bajo la explotación y represión del régimen esclavista.

El desplazamiento y la represión a la que fueron sometidos los africanos, provocaron expresiones diversas: crearon cantos e instrumentos para comunicarse con sus semejantes y con sus dioses nuevos y viejos; modificaron y generaron mitos para protegerse; inventaron recetas a partir de las sobras de los amos que les permitían comer; fortalecieron y diversificaron sus conocimientos sobre la naturaleza para reelaborar las fuentes de recursos alimentarios, medicinales y rituales; transformaron su percepción del mundo al tiempo que su espacio físico y social mutaba; procrearon hijos blancos, pardos, mulatos, mestizos y negros.

En consecuencia, la implicación del negro en la sociedad venezolana ha de ser tratada con la rigurosidad y valoración que merece, ya que el estudio y análisis de dichas fuentes, en su sentido primario, nos permitirá entender el proceso de fusión y con ello el presente.

De tal forma, ha de ser eminente la necesidad de rescatar, describir y analizar aquellos aportes africanos que conforman nuestra identidad cultural, entendida como el conjunto de valores, tradiciones, símbolos, creencias, costumbres y modos de comportamiento que funcionan como elemento cohesionador dentro del grupo social y que actúan como sustrato para que los individuos o grupos que la forman puedan fundamentar su sentimiento de pertenencia. Como expresión de la identidad cultural del venezolano, es la música un elemento fundamental, que permite identificar a sus culturas originarias y la forma cómo estas se vincularon.

De esta manera, con apoyo en estudios responsables y cuidadosos como los del maestro Ramón y Rivera o Isabel Artez, la presente investigación plantea el reconocimiento de los aportes africanos en las manifestaciones musicales afrovenezolanas y la salsa de Venezuela. Estos no desmerecer de forma alguna los aportes indígenas y europeos patentes en la cultura musical venezolana.

Objetivo General.

Describir la influencia de los aportes africanos presente en las manifestaciones musicales venezolanas de la música folclórica, específicamente la afrovenezolana y popular afrocaribeña, la salsa.

Objetivos específicos

- 1.- Identificar formas musicales e instrumentos de la cultura africana, presentes en los géneros de música venezolana, ya sea folclórica, afrovenezolana o popular afrocaribeña, la salsa.
- 2.- Definir implicaciones rítmicas, melódicas y estilísticas presentes en la música afrovenezolana y la salsa de Venezuela.
- 3.-Determinar la existencia de un legado cultural africano, evidenciado a través de expresiones musicales venezolanas, en el orden folclóricoafrovenezolana y popular afrocaribeño, la salsa en Venezuela.

Marco Referencial.

Antecedentes.

En Venezuela, diversos son los estudios realizados acerca del origen y las consecuencias del mestizaje que se produjo durante la época colonial, lo cual configuró una cultura colmada de expresividad y particularidades donde se encuentra la raíz africana como constituyente fundamental de la venezolanidad. Varios son los autores que han investigado sobre esta temática, entre ellos: Juan Pablo Sojo, quien según el historiador José Marcial Ramos Guédez (2007) fue el primero en utilizar el término “afrovenezolano” para indicar los componentes étnico-culturales provenientes de África y asimilados por la cultura venezolana. Su obra *Temas y apuntes afrovenezolanos* (1943), refleja su interés y análisis en cuanto a la importancia y vinculación de los rasgos culturales originarios de los esclavos africanos y heredados por los venezolanos. Juan Liscano y Miguel Acosta Saignes, también considerados pioneros en los estudios sobre la cultura africana y sus aportes a la cultura venezolana, demuestran a través de investigaciones como: *Apuntes para la investigación del negro en Venezuela. Sus instrumentos y su música* (Liscano, 1946) y *Vida de los esclavos negros en Venezuela* (Acosta Saignes, 1978), el proceso de transformación mediante el cual los africanos traídos al país fueron sometidos a una adaptación geográfica, social y cultural, abordando temáticas como el comercio de los esclavos hacia América, la esclavitud, la integración del negro a la sociedad venezolana, costumbres y manifestaciones culturales vinculantes entre África y Venezuela, así como también la reivindicación de los esclavos africanos y sus descendientes en cuanto a la constitución histórica y social de Venezuela.

Estudios más recientes como los de Angelina Pollak-Eltz, Jesús “Chucho” García, Daniel Piquet, Ermila Troconis de Veracochea, José Marcial Ramos Guédez, entre otros, han dado continuidad a sus antecesores y profundizado en diversos aspectos históricos y sociales del negro en Venezuela.

Abordan temas como las instituciones coloniales, la negritud en Venezuela, la cultura afrovenezolana, la afrodescendencia, así como diversas

temáticas que aportan un marco histórico-referencial consistente a la presente investigación.

Musicalmente, son las investigaciones de Luis Felipe Ramón y Rivera como: *La música afrovenezolana* (1971), en la que analiza las implicaciones estilísticas y musicales heredadas del África, evidentes en las festividades del pueblo venezolano; Isabel Aretz, en su obra *Instrumentos musicales de Venezuela* (1967), en la cual realiza una descripción de las formas, contextos y ejecución de los diversos instrumentos musicales presentes en las expresiones venezolanas; Alejandro Calzadilla, que presenta un recorrido histórico-musical en: *La salsa en Venezuela* (2003) y *El libro de la salsa. Crónica del Caribe urbano* (2007), obra de César Miguel Rondón, constituyen las referencias inmediatas en las cuales se sustenta el presente estudio.

La finalidad será, una revisión del perfil cultural y específicamente musical del venezolano a través de las expresiones de la música afrovenezolana y popular afrocaribeña, la salsa de Venezuela, que nos permitan conocer y diferenciar las fusiones alcanzadas para dar origen a lo que en la actualidad representa el estilo musical venezolano en los dos campos referidos.

Marco Metodológico.

a) Tipo de Investigación:

Investigación de tipo descriptiva, cuyo objetivo es llegar a conocer las situaciones, costumbres, y actitudes predominantes en la herencia musical venezolana, evidenciadas a través de la música afrovenezolana y la salsa en Venezuela. En el presente estudio, partiendo de la recolección de datos, se describirán procesos histórico-culturales como la trata de esclavos africanos y sus consecuencias; se identificarán formas, estilos e instrumentos musicales y costumbres que manifiestan la vinculación de la cultura africana como ente constitutivo de la venezolanidad. Tales datos serán aportados teniendo como fundamento la hipótesis del investigador en relación a la presencia del aporte africano en las manifestaciones musicales de Venezuela, específicamente en el género folklórico: la música afrovenezolana y en el género afrocaribeño: la salsa en Venezuela.

Luego de realizar una exposición y resumen de la información recolectada, se procederá a la interpretación y análisis de los temas planteados, para generar así conclusiones que contribuyan al conocimiento y valoración de la presencia africana en las expresiones musicales venezolanas.

b) Diseño de la Investigación:

b.1) Fuente: la fuente primordial es de tipo documental, puesto que se desarrollará por medio de un proceso sistemático de indagación, organización, análisis e interpretación de la información disponible en la bibliografía consultada, referida a la influencia africana dentro de las manifestaciones musicales presentes en Venezuela, entre las cuales se abordarán la música afrovenezolana y la salsa en Venezuela.

Es necesaria una revisión de tipo histórica que permita conocer y ahondar en hechos relevantes, tales como la esclavitud en Venezuela, que determinan el objeto de investigación.

Se realizarán entrevistas personales a representantes de los géneros a trabajar, como sustento tangible del aporte africano a las expresiones musicales *Afrovenezolanas* y *la salsa en Venezuela*.

b.2) Tiempo: investigación contemporáneo-retrospectiva, ya que se estudiarán dos vertientes musicales vigentes en Venezuela como lo son la música Afrovenezolana y la Salsa, partiendo de información documental que permitirá abordar el objeto de estudio.

b.3) Variables: indicadores que mutan según el tiempo, espacio o contexto. En tal sentido, se estudiarán: la música como expresión cultural, en los campos afrovenezolano y afrocaribeño, las implicaciones socioculturales del contexto musical en Venezuela e instrumentos musicales presentes en manifestaciones de la música afrovenezolana y la salsa en Venezuela.

b.4) Técnicas: Recolección, sistematización y análisis de información; observación, matriz de análisis y entrevistas personales.

b.5) Limitaciones: la amplitud y diversidad de las expresiones musicales en Venezuela, permiten profundos estudios en cada uno de los estilos musicales manifiestos, así como también en los instrumentos ejecutados en los mismos. La presente investigación se centró en el análisis e interpretación de la música afrovenezolana en general, como ejemplo palpable de la vinculación estilística e instrumental entre África y Venezuela que se puede evidenciar a través de los tambores ejecutados en estas manifestaciones, por lo cual se deja abierta a posteriores investigaciones la profundización en formas musicales específicas propias del estilo afrovenezolano.

Paralelamente, se aborda la salsa dado a su arraigo social y los instrumentos de percusión conexos, que se pueden vincular a una herencia africana presente en el pueblo venezolano.

De tal forma, se da cabida a siguientes investigaciones en las que se profundice en la repercusión de este género musical afrocaribeño en de la sociedad venezolana, así como también es propicio el análisis de representantes y agrupaciones salseras destacadas dentro de la dinámica social y popular del país.

Capítulo I:

DE ÁFRICA A AMÉRICA...

Su historia revela una cultura esclavista, dominante y dominada, con múltiples influencias económicas, sociales y religiosas. La tradición agrícola y de pastoreo, las técnicas metalúrgicas, cerámicas y textiles, así como la escritura en África Occidental, son muy antiguas. El comercio de largas distancias fue el más importante en todo el continente, por ello, históricamente ésta región ha sido más expuesta a la influencia del mundo árabe y europeo (Oliver y Fague, 1980: 27-30).

Sin embargo, ha conservado su *africanía** a lo largo del tiempo, gracias a la fuerza y antigüedad de sus instituciones políticas. Durante los siglos XI y XII, se consolidaron grandes estados como Ghana, Malí y Soso y en ellos se practicaba la esclavitud y se comerciaban esclavos con la península Ibérica y Europa, mucho antes de la llegada de los europeos a América (Miles, 1988: 20).

Cabe destacar que en África Occidental, la esclavitud era una institución consolidada. Desde los inicios del siglo X, ya era usual el comercio de esclavos entre los poderosos estados africanos, Europa y el Medio Oriente. Desde entonces, fueron llevados a Europa esclavos del África negra para el servicio doméstico y el trabajo agrícola en las plantaciones de azúcar de Portugal y España. Con la expansión islámica al Medio Oriente y los países europeos del Mediterráneo, esclavos negros formaron parte de los ejércitos musulmanes, muchos de los cuales vinieron a América en la primera fase de la colonización.

Estas relaciones interétnicas, primero entre los mismos africanos, luego con los árabes y finalmente con los europeos, darán paso a una expansión del mercado que culminaría en América. Es entonces cuando los portugueses se ven motivados a entrar en el comercio de mano de obra negra, siendo ejemplo de ello las exploraciones realizadas hacia la Costa Occidental de África, en 1446 en las naos portuguesas de Enrique el Navegante, que llegan a Senegal (Klein, 1986: 18-24).

**Africanía*: conjunto de elementos étnicos de origen africano, que se mantienen vigentes dentro las sociedades a las cuales arribaron negros del África (Ortiz, 1965).

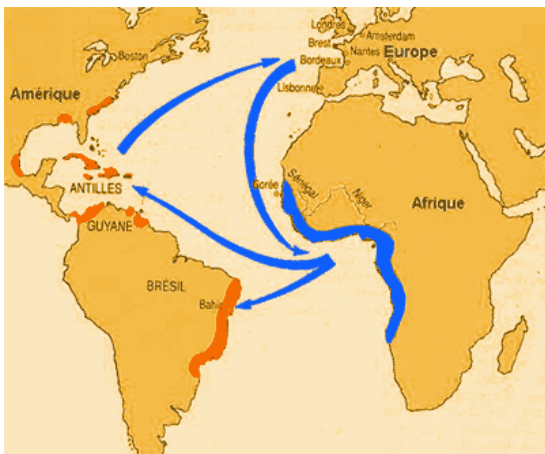
1.2 Comercio de los esclavos negros hacia América.

"Yo creía que los negros eran más resistentes que los indios, que yo veía morir por las calles y, pretendía evitar con un sufrimiento menor otro más grande".

Fray Bartolomé de Las Casas (1951).

Para 1492, cuando arriba Cristóbal Colón a América, se gestan procesos históricos, sociales y económicos que vinculan a América con África, especialmente con su región occidental.

La demanda de mano de obra de origen africano en América, se inicia a comienzos del siglo XVI, con la explotación de la minería y entre el siglo XVI y el siglo XVIII, la mayoría de las civilizaciones africanas ubicadas en la



Costa Occidental, habían sido influenciadas por el comercio triangular entre África-Europa-América.

En este marco comercial, África representaba la mano de obra que requerían los europeos para consolidar sus colonias en el "Nuevo Mundo". En el proceso de extracción de mano de obra de África, es relevante la estrategia de la persuasión religiosa, ya que a través de las misiones establecidas en el Congo durante el siglo XVI, se pretende evangelizar a sus pobladores y de ésta manera desplazar sus creencias y a sus dioses para así convencerles de que los pecados cometidos en sus tierras debían ser pagados en el llamado "Nuevo Mundo" y de ésta forma conseguirían el perdón.

A su vez, los europeos promueven guerras internas en los reinos africanos, para desestabilizarlos políticamente y comprar los prisioneros de guerra a los ganadores (Oliver y Fage, 1980: 35).

De esta manera se desarrolla la trata de esclavos y países europeos como Portugal, Francia, Inglaterra, Holanda y España, trasladan compulsivamente hombres y mujeres del continente africano hacia el continente americano. Estos son convertidos en esclavos, se transportan en condiciones deplorables de insalubridad, hacinamiento, maltratos físicos, morales y sexuales, promovidos por capitanes y tripulación de los barcos negreros. Todo esto sucedió con el apoyo inmoral de los propios negros africanos, quienes “cazaban” a sus congéneres en sus propias tierras.

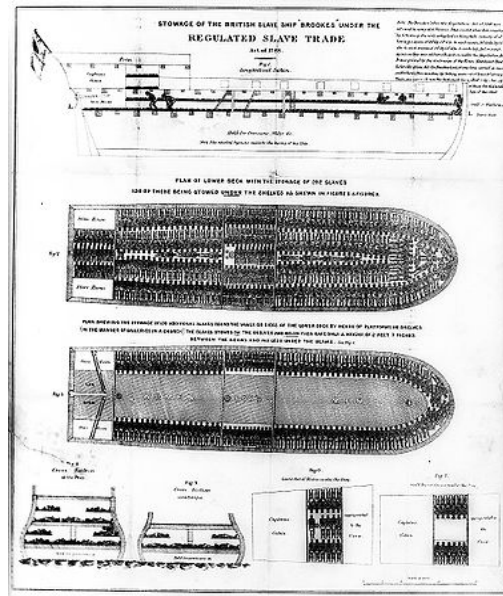


Imagen de Barco negrero.

Sitio web: baruleregnum.barule.org.

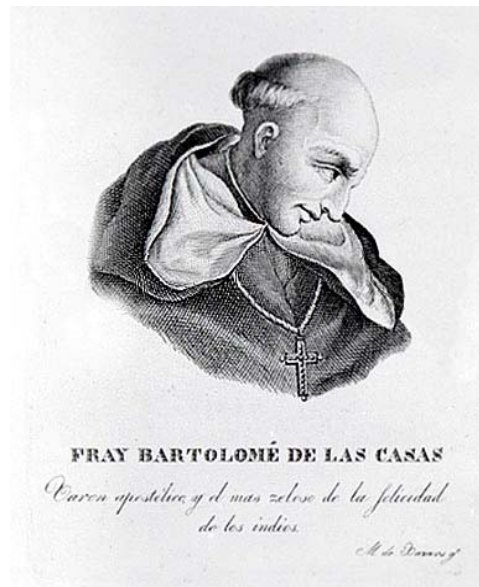
Una vez en América, eran reclusos y clasificados en diferentes unidades productivas: haciendas, plantaciones y trabajo doméstico. Paralelamente, se produce la reorganización compulsiva de las estructuras sociales y políticas, tradicionales de la población indígena de América, caracterizada por la combinación de luchas, trabajo forzoso y pago de tributos (Moreno, 1977: 14-15).

Los colonizadores, al evidenciar la resistencia indígena (en primera instancia) a ser dominados en su propia tierra (además de su condición física, por ser hombres bajos y delgados no aptos para las labores pesadas que se les pretendían imponer y las luchas que se desencadenaron entre indios y europeos) propician la sustitución de esta mano de obra.

También es muy probable que el factor económico haya motivado el reemplazo de los indígenas por esclavos negros, pero los problemas eran tan apremiantes que la necesidad urgente de mano de obra en América, terminó por asociar la esclavitud a los sectores más ortodoxos de la época, especialmente la iglesia católica, representante de los intereses monárquicos de la península Ibérica.

Con la llegada de los europeos cristianos a América, se originó un intenso debate teológico y legal sobre la naturaleza de sus habitantes para su incorporación, expulsión o destrucción mediante la guerra de los territorios que serían dominados por el Imperio español. Esta polémica se saldó con la oposición de la Corona española a su esclavitud y la incorporación de los nativos americanos como súbditos de la Corona, con todos sus derechos.

Los historiadores responsabilizan a Fray Bartolomé de las Casas por haber propiciado la trata de esclavos africanos para salvar la vida de los amerindios, ya que las consecuencias fueron fatales (Pollak-Eltz, 2000:23). Efectivamente, a partir del siglo XVI, los colonos podían solicitar licencias para la importación de negros esclavos y así sustituir la mano de obra indígena.



Fray Bartolomé de Las Casas.

Sitio web: portales.mx.cervantesvirtual.com.

Teólogos y filósofos como Juan López de Palacios Rubios o Matías de la Paz(desde la universidad de Salamanca) y Martín Fernández de Enciso o Bartolomé de las Casas(desde los propios territorios americanos), enfrentan el problema de la naturaleza de los nuevos pobladores desde diferentes visiones. Finalmente, se promulga la *Bula Sublimis Deus* del papa Pablo III, en la que se declara a los indígenas como hombres en todas sus capacidades (Zavala, 1991: 9).

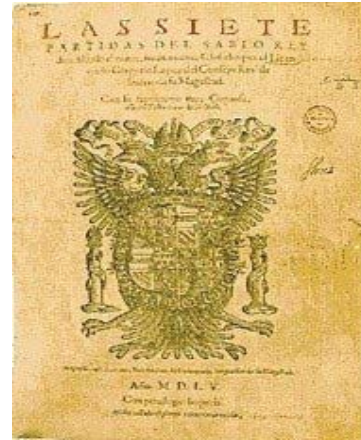
Desde entonces, las leyes de la Corona Española establecieron que los indígenas americanos (amerindios) no serían sometidos a la esclavitud, sino a un régimen de servidumbre denominado "encomienda", mediante el cual eran dados a "encomendados" españoles. El régimen de encomienda establecía que los indígenas debían trabajar obligatoriamente para el encomendero, al mismo tiempo que este se obligaba frente a la Corona del "cuidado" y "evangelización" de los indígenas. En su lugar, los trabajos pesados y en condición de esclavos, los realizarían los negros traídos del África por poseer una condición física más resistente y dudarse de su categoría de seres humanos (Céspedes del Castillo, 1988).

Según Moreno (1977: 13), se pueden fijar los años de 1518 y 1873 como fechas límites del comercio de esclavos africanos hacia América, lo que implica 355 años de un "proceso de traslado coercitivo de seres humanos más gigantesco que ha conocido la historia". Durante este período se estima que llegaron a América 9.5 millones de negros africanos aproximadamente, en función de seis producciones fundamentales: azúcar, café, tabaco, algodón, arroz y minería. Sin embargo, existen estimaciones que superan los 40 millones en toda América, generadas debido al proceso de contrabando de esclavos.

La imposición europea y el dominio a los nativos, fueron factores determinantes para la importación de mano de obra africana a América.

En la Europa antigua, la esclavitud había sido una institución de relevancia económica, que España trató con las “Siete Partidas”*.

Estos documentos emitidos por la Corona Española, “pretendían” mitigar la esclavitud y la gradual transformación de esclavos a sirvientes pagados.



Portada de “Las Siete Partidas”.

Sitio web: bejar.biz.

Sin embargo, luego de la conquista del llamado “Nuevo Mundo”, se aplicó el sistema esclavista con mayor rigidez y, a partir del siglo XVI, tuvo una gran relevancia para el desarrollo económico de las colonias americanas (Pollak-Eltz, 2000:33).

El costo de los esclavos trasladados a América era considerablemente alto, ya que los barcos negreros regresaban vacíos a Europa. En los contratos se estipulaba en número de “piezas de Indias”, que podían llevar a los puertos habilitados para tal comercio. Bajo este término se entendía un negro joven, sano y fuerte equivalente a una mujer con dos párvulos o dos hembras, o un hombre débil con una mujer (Ob. Cit, 2000:42).

Una vez en América, los esclavos recién llegados eran dispersados para evitar eventuales sublevaciones. De ésta forma se impedía que miembros de una misma nación se rebelaran contra los amos.

**Siete Partidas* es un cuerpo normativo redactado en Castilla, durante el reinado de Alfonso X (1252- 1284) con el cual se reglamenta la uniformidad jurídica del Reino. Su nombre original era *Libro de las Leyes*, y en el siglo XIV recibiría su actual denominación, debido a las secciones en que se encuentra dividido. Trata temas de carácter filosóficos, morales y teológicos, sin dejar de lado el valor legislativo de la obra.

Según Moreno, (1977:14) es así como comienza un proceso de “deculturación” o anulación de la cultura originaria, mediado por el fin único de la explotación económica que pretendió que los negros perdieran el idioma y la cultura propia. Tal proceso, es inherente a toda forma de explotación colonial o neo colonial. Sin embargo, ningún ser humano puede ser “deculturado” de forma total, en su lugar tuvieron que aceptar la “transculturación”, entendida como la incorporación o transformación de elementos culturales, aceptando aportes de la nueva cultura. Era un mecanismo para convertir y transformar al negro en seres convenientes y productivos para los españoles en América, donde los explotadores no hacen “tabula rasa” de los valores culturales de la clase explotada, destruyen aquellos elementos que perjudican u obstaculizan el sistema de explotación y aceptan sólo los que ayuden o estimulen a reforzar la estructura establecida (Velásquez, apuntes de clases 2/04/2008).

Se podrían destacar las siguientes “herramientas de deculturación” analizadas por Moreno, (1977: 13-24):

a) *La diversidad de etnias:*

En las grandes concentraciones esclavas, no existía un origen común tribal o cultural. Esto dado a que se señalan grupos con hombres de diversas regiones de África en las que el idioma o formas dialécticas, las creencias religiosas y costumbres en general eran diversos, lo cual ocasionaba hostilidad entre los mismos. Tal trabajo divisionista, era necesario y reforzado por los dueños de los esclavos para obstaculizar la formación de una conciencia de clases frente a la explotación común.

PARTE ECONOMICA.

Ventas de animales.

Se vende una negra criolla, joven sana y sin tachas, muy humilde y fiel, buena cocinera, con alguna inteligencia en lavado y plancha, y excelente para manejar niños, en la cantidad de 500 pesos. En la calle de Daoiz, número 150, impondrán de lo demas. 3||11

Se vende un hermoso caballo de bonita estampa, de seis cuartas tres pulgadas de alzada, de-

• SE ALQUILAN POSESIONES para viviendas. Negras para el servicio de casa. Negros para peones y para todo trabajo, y se dan negritos para jugar con niños. De todo darán razon en la calle de Daoiz número 11. mzo. 21

SANGUIJUELAS superiores acabadas de llegar de la península, se hallan de venta en la

b) *Edad y Cultura:*

Por lo general, los africanos traídos a América eran jóvenes de entre 15 y 20 años de edad, por lo menos hasta principios del siglo XIX. A partir de 1830, se inicia una importación masiva de niños de entre 9 y 12 años de



edad. Ésta se debió relacionar con la producción, es decir, con el hecho de que el sistema de trabajo exigía hombres jóvenes, sanos y fuertes para asegurar mayor ganancia. Además, mientras más joven era un esclavo, más tiempo de servicios podía prestar, lo cual redundaba en mayor adiestramiento consecutivamente, mayor productividad.

Inspección de negros.

Sitio web: picturehistory.com.

El límite de entre 15 y 20 años, era lógico desde el punto de vista económico, pues al ser más jóvenes se corrían los mismos riesgos de muerte y su labor en sentido productivo era poco; mientras que si eran mayores sería más complicada su adaptación al trabajo y a la nueva forma de vida, lo cual desmejoraría la productividad.

La edad de los esclavos era calculada por estimación visual al momento de la compra, por lo cual está presente un margen de error mitigado por la experiencia y el sistema de observación de los esclavistas especializados en el tema de la selección, que les llevaban a realizar compra de “piezas” en muy buenas condiciones.

Han llegado hasta nosotros descripciones prolijas de las compras de esclavos que incluyen el tamaño físico, desarrollo dentario, presencia de vellos en las axilas y pubis, etcétera. Como en plantaciones y minas, se levantaban anualmente inventarios de los esclavos existentes, al ingresar un africano se fijaba en el mismo la edad que señalaba el técnico. A la fecha del nuevo inventario anual, se copiaba el anterior, agregando mecánicamente un año a los esclavos supervivientes, dando baja a los muertos y alta a los nacidos o adquiridos en el período... (Moreno Fraginalls, 1977: 18).

La conservación de tales inventarios ha permitido concluir acerca de la conformación de la población esclava, reflejando que el número de mujeres era muy inferior al de los hombres. Los niños (de 0 a 14 años) representaban del 8 al 10% de la población y los ancianos (mayores de 59 años) eran entre el 5 y 7% (Ob. Cit: 18).

En el ámbito cultural, es también la edad un mecanismo de deculturación, ya que estos africanos traídos como esclavos, provenían de culturas cimentadas en la tradición oral, donde el “saber” era un privilegio de los de mayor experiencia, es decir, de los ancianos. Al traer a América a hombres jóvenes, se trasladaba a los “menos cultos”, los que poseían menor acumulación de conocimientos y “saberes”. “En África, cuando se muere un anciano se quema una biblioteca” (Amadou Hambate Ba. Citado por Velásquez, 2009).

Aludiendo a la cultura de tradición oral presente en África, “Puede decirse que todo esclavo africano al cumplir los 38 años había vivido más tiempo en América que en África” (Moreno, 1977: 19).

c) *Sexo:*

En principio, la normativa esclavista establecía la importación de pocas mujeres, tal como lo demuestran las estadísticas inglesas que reflejan porcentualmente un 72% de varones y en 28% de hembras.

El predominio de hombres, era debido a razones de producción, como ya mencionamos; las mujeres eran consideradas de baja productividad, dada su condición física menos resistente; empero tenían una ventaja sobre los hombres: la posibilidad de alumbramiento de nuevos esclavos.

No obstante, el índice de mortalidad por partos era muy alto, por lo cual se ponía en riesgo el capital invertido en la mujer esclava.

Tal desproporción cuantitativa entre hombres y mujeres, propicia un contexto sexual de represión y obsesión que se expresa en las manifestaciones culturales más diversas de la vida de los africanos en América. Así, cuentos, juegos, cantos, bailes, etc, engranan un matiz sexual casi lascivo bajo el régimen de la esclavitud. “La patológica obsesión sexual que tiñe el mundo negro americano, no se originó en las condiciones fisiológicas culturales del africano, sino en el infrahumano sistema de vida de la plantación...” (Ob. Cit:21).

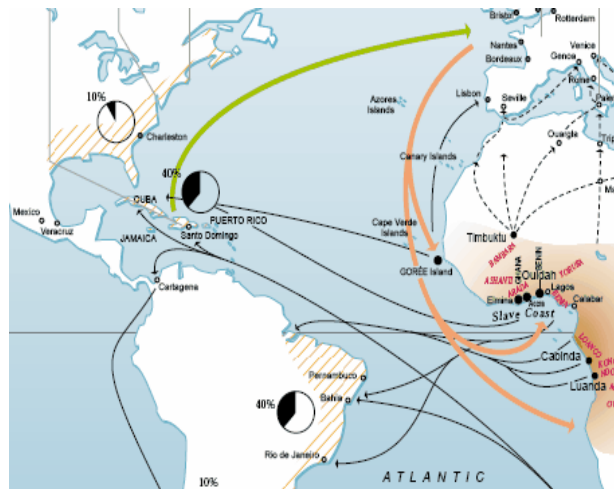
De tal forma, tomando en cuenta sólo algunos de los mecanismos de deculturación y transculturación vividos por los esclavos desarraigados del África y traídos a la fuerza a América, los que pudiéramos llamar “aportes culturales africanos a América Latina y el Caribe”, son el resultado complejo de un híbrido de transculturación-deculturación, donde la clase opresora, aplica al máximo sus mecanismos de deculturación como instrumento de hegemonía y la clase dominada se refugia en su cultura como recurso de identidad y supervivencia.

“Al negro lo trajeron para que trabajara y viniera a hacer a América. El sentimiento era de extrañamiento, no existían afectos ni arraigo con la nueva tierra...” (Apuntes de clase Velásquez, 09/04/2008).

Con el proceso de traslado, los “negreros” no lograban abastecer el mercado con esclavos, entre otros motivos porque muchos de ellos morían en la travesía. Tal situación estimuló el contrabando de africanos. Los historiadores e investigadores fundamentándose en las licencias de importación legales disponibles, afirman que hasta 1873 (fecha del último cargamento negrero conocido), se ejecutó la trata de negros.

Se calculó que en el siglo XVI llegaron al continente 6.596 esclavos, en el siglo XVII, 10.147 y en el siglo XVIII, 34.099, cifras a las que hay que añadir los contrabandos, las “malas entradas” y refugiados libres. Vinieron a trabajar en plantaciones de azúcar, café, cacao, tabaco, algodón, arroz, minería y posteriormente en labores del hogar (Brito Figueroa, 1960: 21).

En la segunda parte del siglo XVIII, la importación de esclavos a las colonias españolas fue liberada de leyes, permisos y prohibiciones; los hacendados podían pagar a los extranjeros con productos naturales.



Tomado de La Ruta del esclavo, Unesco 2000.

En consecuencia, durante el siglo XIX la trata se intensificó en algunas partes, como fue el caso de Cuba. Allí la esclavitud estuvo vigente hasta finales del siglo XIX y fue la base para el desarrollo de la industria azucarera.

1.3 La Venezuela Colonial...

Todas las naciones del mundo son hombres, y de cada uno de ellos es una no más la definición: todos tienen entendimiento y voluntad, todos tienen cinco sentidos exteriores y sus cuatro interiores y se mueven por los objetos de ellos, todos se huelgan con el bien y sienten placer con lo sabroso y alegre, y todos desechan y aborrecen el mal y se alteran con lo desabrido y les hace daño...

Fray Bartolomé de Las Casas (1967).

La época colonial, es el período durante el cual se llevó a cabo la ocupación, poblamiento y administración por parte de España en territorio americano.

Se caracterizó por poseer en sus raíces una diversidad de culturas, cuyo proceso de mestizaje y recombinación no fue pacífico, sino por el contrario, originó luchas sociales que comenzaron con la llegada de los colonizadores. Se inició con el “encuentro”, en 1492* y culminó con la Independencia en 1810. La primera etapa de este momento histórico, está determinada por “la conquista”, es decir, la lucha con los nativos por apropiación del territorio, la fundación de ciudades y un primer poblamiento. La segunda mitad, corresponde al desarrollo y población del territorio por parte de españoles y negros traídos por éstos de África, dando origen a la consecutiva mezcla con los indígenas (Brito, 1960:79).

En consecuencia, los pueblos indígenas fueron expropiados, maltratados y sometidos en sus propias tierras; de la misma forma, la población africana fue humillada, sobre explotada y lastimada, con el agravante que le sacaron de su continente a través de un doloroso proceso de desarraigo y luego, se debió insertar en una cultura ajena y hostil que le fue impuesta. *“En medio de dos culturas, la europea que busca imponerse y la aborígen que se resiste, sobrevive la africana con el anhelo de recuperar su condición humana y su derecho a la libertad”* (Velásquez, apuntes de clases 28/05/2008).

Es importante para el análisis y comprensión de la presente investigación, el estudio de las instituciones coloniales, así como las pautas y modelos establecidos por éstas, que hayan engranado, transformado y emergido formas de vida. La Hacienda Colonial y La Cofradía, son dos fundaciones que permiten comprender el establecimiento de una tierra en común para tres culturas: la indígena, la española y la africana (Pollak-Eltz, 1972).

*1498 específicamente en Venezuela.

1.4 La Hacienda...

*Reguladora de la vida cotidiana,
lugar donde confluyen lo económico,
lo político y lo social...*

Antes de la llegada de Cristóbal Colón, el sector costero de Venezuela estaba ocupado por indígenas Caribes, cuya presencia queda confirmada por datos arqueológicos e históricos.

La fertilidad de las tierras del litoral, la necesidad de supervivencia de los españoles que allí se encontraban y la conveniencia de congregar a la dispersa población autóctona, estructuraron una economía local basada en el régimen de la encomienda.

En el sistema de encomiendas, un encomendero tenía bajo su tutela a un grupo de indígenas de cuya mano de obra se servía, lo que propició una rápida reducción y desaparición de la población nativa, debido a la sobrecarga de trabajos forzados, epidemias, plagas y huidas. Tal situación genera que hasta el año 1600aproximadamente, los trabajadores del campo fuesen muy pocos (Troconis de Veracoechea, 1987:119-120).

El derecho de conquista, otorgaba a los españoles la posesión de tierras ocupadas por los indígenas y, con la desaparición o subordinación de éstos últimos, a finales del siglo XVII, comenzaron a instalarse en la zona colonos y plantadores, seguidos por comerciantes, militares y administradores, quienes sentaron las bases de las haciendas de cacao, café y caña de azúcar en las costas venezolanas. Así se convirtió la hacienda en la forma predominante de la tenencia de tierras, que consistía en una propiedad rural, explotada mediante trabajo subordinado y cuya producción era destinada a un mercado reducido.

Los propietarios de haciendas, por lo general también eran funcionarios de gobierno que lograban elevar su estatus, adquiriendo más propiedades mediante la solicitud (cabildo o gobernación), de forma legal o ilegal (usurpación). De tal forma que, hasta el siglo XVIII se habían instalado en la provincia de Venezuela 1.144 haciendas de cacao, 220 haciendas de añil, 436 haciendas de caña de azúcar, 30 mixtas y 2 de tabaco.

Para el trabajo en dichas haciendas, era necesaria una mano de obra resistente, numerosa y comercialmente accesible. Tales características las reunían los negros, traídos a la fuerza para trabajar como esclavos. Comienza de tal forma a cobrar auge la esclavitud en Venezuela (Ob. Cit: 231-233).

1.5 La Cofradía...

*Vida espiritual del esclavo,
encargada de la catequización y
la protección frente a los rigores y excesos...*

Las cofradías de negros en América, ocupan un lugar relevante en el proceso de cristianización y sus relaciones con la Iglesia católica, toman como modelo las ya existentes en España. Para los conquistadores, era de interés primordial la evangelización de los negros traídos a América en calidad de esclavos, ya que apoyándose en la misma podían imponer sus doctrinas.

Por tanto, aceptaban la formación de cofradías como un medio eficaz para promulgar sus creencias. Las cofradías fueron utilizadas por los esclavos como un medio de expresión y liberación solapada, ya que mediante esta agrupación encontraban una forma de mantener su conciencia de solidaridad como pueblo excluido, e iban conformando un sentimiento de comunidad, y fomentaban un sentido de pertenencia a través de prácticas religiosas híbridas donde se mezclaban lo católico-cristiano con sus creencias religiosas y culturales, en las que se podían preservar rasgos de sus lenguas, costumbres y tradiciones africanas. De tal forma, se convirtieron las cofradías en espacios para la integración y reinención de la integridad psíquica y cultural de “los desterrados”, lo que dio paso al sincretismo e inserción espiritual de los negros en la colonia (Velásquez, s/f).

1.6 La Esclavitud...

“...Para hacer más clara la diferenciación
a cada polo corresponde un distinto color de piel...”

Manuel Moreno Friginals (1977:14).

Los primeros africanos llegaron a Venezuela en la segunda década del siglo XVI como siervos de los Welser. Esta familia de banqueros alemanes dueños de una de las principales casas financieras de Europa, se instala en Venezuela desde que en 1528.

El emperador Carlos V les otorga una capitulación donde les concedía el territorio comprendido desde el Cabo de la Vela (cerca de Coro) hasta Maracapana (en las cercanías de Unare, estado Anzoátegui). Llegaron a ser gobernadores de Venezuela (Pollak-Eltz, 2000: 40).

Los negros africanos que llegan a Venezuela para la época colonial, eran empleados fundamentalmente en las haciendas de cacao, en las minas de cobre de la Cordillera de la Costa, en las primeras plantaciones fundadas en los valles centrales, en el trabajo doméstico y otros fueron obligados a cosechar perlas en Cubagua. Para 1700, con el desarrollo de la agricultura y de la cría, la mano de obra africana se emplea con gran relevancia en las haciendas (Ob. Cit: 41-42).

Con el fin de lograr una rápida adaptación del esclavo al trabajo, se llegaron a establecer reglamentos de jornadas, denominados "cacaocracias". En estas se establecía el control de las horas de entradas y salidas, los lugares de acceso, el uso de licencias para desplazarse, el buen cumplimiento de sus labores y el rezo del rosario en la mañana y en la noche. (Velásquez, apuntes de clases).

La mujer esclava, además de ser una herramienta de trabajo, era considerada un instrumento de reproducción de nuevos esclavos, de tal forma que al dar a luz, el amo tenía total derecho sobre el recién nacido. Así al mantenerlo durante diez años, ya podría realizar labores de un esclavo adulto y generar producción o bien; podría ser vendido o trasladado a otra hacienda, lo cual devengaría ganancias por menor precio. De esta manera se explotaba a las esclavas, a quienes en la mayoría de las ocasiones se les separaba de sus hijos para ser comercializados.

Los negros trabajadores de las haciendas en Venezuela, fueron introducidos a la provincia a través de los "asientos negros", que eran convenios comerciales firmados entre la Corona Española y las llamadas compañías negreras, encargadas de capturar a hombres, mujeres y niños del continente africano. Para justificar tal comercio, los hacendados se apoyaron en teorías biológicas en las que un médico afirmaba que según un estudio comparativo realizado acerca del ángulo facial de los negros y los monos, éstos tenían mayor similitud que con los europeos. Así se negó la condición humana de los negros.

Era una manera de legitimar el comercio de esclavos y se justificaba la esclavitud en las colonias americanas (Pollak-Eltz, 2000: 28).

La población esclava vivía en la hacienda, pero solo podía ocupar los terrenos que no eran usados para la actividad productiva; es decir, los menos fértiles. Debido a la influencia y dominio de la iglesia católica, el bautizo era de carácter obligatorio para los recién llegados, ejecutado como una medida de humanización (Ob. Cit: 33).

Los africanos capturados y vendidos como esclavos, cuya lengua era ininteligible para traficantes y compradores, eran llamados “negros bozales”, a quienes ya conocían la lengua española se les identificaba como “negros ladinos”. Posteriormente se les asignaba un nombre de acuerdo a su lugar de procedencia (negro bañon, negro lucumí, negra tarí, etc), o según las preferencias del comprador. Así se iniciaba la “nueva identidad”, incluso algunos adquirieron el apellido de su propio esclavista porque no tenían nombre (Moreno, 1977: 60).

Antes de ser comprado, el esclavo era considerado una mercancía; una vez adquirido era asumido como una propiedad y, por lo tanto, se encontraba sujeto a su propietario. Debía pasar por un proceso de adaptación mental, despojarse de su condición de ser humano y transitar por una fase de adiestramiento para el trabajo. También fueron sometidos estratégicamente a la acción ideológica de la iglesia oficial, con lo cual se buscaba despojarlo de su personalidad, sus tradiciones y creencias, para que así aceptaran con resignación y sumisión, su posición en el cuadro económico productivo. Esto condujo a que la población esclava fuese obligada a olvidar sus costumbres y adaptarse a los nuevos valores sociales, culturales y religiosos impuestos por los amos, así como también los establecidos por las autoridades coloniales y la Iglesia. Tal situación de represión por parte de los hacendados hacia los esclavos, se vería modificada por una “Real Cédula” promulgada el 31 de Mayo de 1789, que tenía entre otros objetivos “mejorar las condiciones de los negros”(Brito, 1960: 32).

Dicha “Real Cédula” imponía a los amos terratenientes, la instrucción de sus esclavos en los principios de la religión católica, con el fin de ser bautizados.

También se ordenaban las jornadas de trabajo de “sol a sol”, cediendo sólo dos horas en el día para su “personal beneficio y utilidad”; sin embargo, no se obligaba a trabajar a los mayores de sesenta años y a los menores de diez años, empero sus dueños tenían la responsabilidad de alimentarlos. De igual modo, se autorizaba a los amos y mayordomos a castigar a los esclavos para corregirlos, imponiéndoles prisión, grilletes, azotes, golpes o heridas en el cuerpo y el uso de instrumentos que no les causasen contusión grave o efusión de sangre (Velásquez, apuntes de clases 9/07/2008).

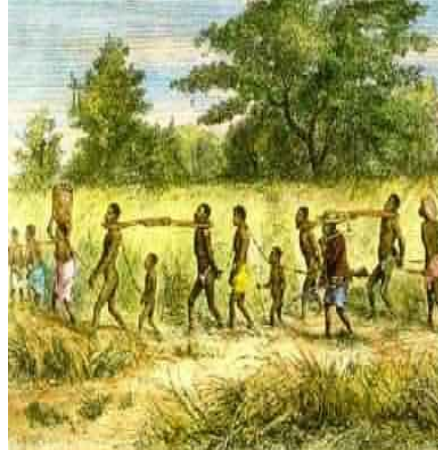
Uno de los motivos por el cual se emitió la referida “Real Cédula”, fue por el abuso hacia los esclavos por parte de amos y mayordomos, había que tomar en cuenta que representaban el medio de producción sobre el cual se basaba la riqueza; es decir, estas medidas eran una manera de cuidar la herramienta más importante en el trabajo agrícola y sobre todo en el cultivo del cacao, fruto que le había permitido a la corona aumentar sus fortunas. No obstante, estos preceptos jurídicos entre otros, fueron objeto de constantes violaciones e incumplimientos, además de no adaptarse a las necesidades reales de estos seres humanos. (Ob. Cit).

Durante cuatro siglos, la ocupación de los sectores periféricos de las haciendas por parte de los esclavos, caracterizó la formación de las comunidades negras venezolanas. En este período, los poblados negros aparecieron, se consolidaron o desaparecieron, de acuerdo a las relaciones sostenidas por sus integrantes con la hacienda y sus dueños. Más adelante, con la fundación de ciudades, muchos africanos empleados en el servicio doméstico o como nodrizas, transmitieron a la sociedad colonial venezolana elementos de sus culturas originarias.

En diversos estudios realizados en los pueblos negros venezolanos, se pueden identificar características reveladoras de la relación amo-esclavo, cuya ruptura en distintos momentos históricos originó sistemas culturales múltiples.

Dichorompimiento se expresó de diversas formas, desde las conductas aparentemente pasivas, como la aceptación de normas de comportamiento y prácticas religiosas, hasta las más hostiles como la inmolación y el suicidio, el control de la natalidad, los ataques a las haciendas y sus dueños y fugas individuales y colectivas, entre otras prácticas. Todas, fueron estrategias para sobrevivir física y culturalmente.

Los esclavos experimentaron desde la ignominiosa condición como mercancía, hasta la concesión del derecho a tener nombre, apellidos, familia y comunidad para vivir. Esta metamorfosis, fue generando cambios de diversa índole, reflejado en la creación de nuevas formas culturales, desde lo religioso a lo más pagano, en la vivienda y en la actividad económica, en la recreación y el arte, en lo físico y lo social, en su forma particular de ocupar espacios y relacionarse con el contexto.



1.7 Negro Cimarrón...

“Sentir que busca la reconquista
de la condición humana perdida...”

Ronny Velásquez.

Mientras los negros arrancados del África, hacían “vida” dentro de un sistema esclavista plagado de injusticias y amparado por la Iglesia, no mermaron sus deseos de libertad y posiciones de rechazo hacia tal hecho. Desde el mismo momento en que eran sometidos para ser trasladados de África a América, intentaron fugarse lanzándose al agua desde los buques. Así comienza su negativa de ser traídos a la fuerza a estas tierras y surge el “cimarronaje”(Pollak-Eltz, 2000: 62). En Venezuela, entre los siglos XVII y XVIII se registraron numerosas fugas: los esclavos huían de las plantaciones y se internaban en el monte, donde posteriormente fundaban pueblos conocidos como “cumbes o palenques”*. En la región de la Cordillera de la Costa, estos cumbes fueron numerosos y su presencia aumentó junto a las sublevaciones de negros.

Las rebeliones de esclavos sucedieron durante toda la época colonial, iniciando con la del negro Miguel en las minas de Buria en 1552, sus seguidores eran “negros cimarrones” e “indios jirajara”, es decir, esclavos rebeldes que huían de sus amos y de las haciendas. El negro Miguel se convirtió así en una figura relevante y con su ejemplo surgieron nuevas sublevaciones. Estas luchas tenían como eje la restauración de sus condiciones de vida en libertad, protestas por las largas jornadas de trabajo, las injusticias y la escasez de comida (Ob. Cit: 64-68).

Luego, en el siglo XVIII, las rebeliones tuvieron implicaciones socioeconómicas y políticas, como la del Zambo Andresote en el Valle de Yaracuy (1732), quien fue apoyado por los holandeses de Curazao, interesados en la lucha contra el monopolio económico de la “Compañía Guipuzcoana”. Le siguieron 1795, José Leonardo Chirinos, hijo de un esclavo y una indígena libre. José Diego Ortiz y el “negro brujo” Cocolio, lideraron la Rebelión de Coro, en la que exigían la aplicación de las leyes francesas, es decir, la libertad de los esclavos(Pollak-Eltz, 2000: 73).



*Cumbes o Palenques: población formada por esclavos negros fugitivos.

Estas son algunas de las muestras importantes de los alzamientos propios del “cimarronaje activo” vivido en Venezuela. Durante el siglo XIX, los campamentos de negros refugiados se convirtieron en aldeas criollas y conservaban rasgos lingüísticos y culturales de ascendencia africana.

En cuanto al “cimarronaje pasivo”, se amparaba en la “Legislación Indiana”; esta contenía preceptos jurídicos establecidos por la clase dominante y la Iglesia, que se consideraban para la compra de la libertad. Otras formas de “cimarronaje pasivo”, fueron la simulación de obediencia al amo con lo cual las tareas asignadas no se realizaban o se hacían mal como medida de rebelión. También el aborto voluntario; el envenenamiento de los amos; la destrucción de los instrumentos de trabajo y el mestizaje con mujeres indígenas a escondidas, como medio de ascenso en su descendencia (Sojo, 1943: 35; Velásquez, apuntes de clases 01/04/2009).

Estas rebeliones y alzamientos de negros en Venezuela, fueron producto de siglos de explotación y resentimiento de una cultura violada y ultrajada como lo fue la africana. Aunque muchas de ellas fracasaron debido a la falta de organización y estrategia, fueron precisamente estas sublevaciones, las que hicieron que se reivindicara la posición del negro en la sociedad colonial venezolana (Velásquez, 2009).

1.8 Emancipación de la esclavitud en Venezuela...

“Serán libres los hijos de esclavas que nazcan desde la publicación de esta Ley y el dueño tendrá la obligación de educar, vestir y alimentar estos hijos hasta la edad de 18 años.”

Ley de libertad de Vientre, (Cúcuta, 1821).

Durante la época colonial, los esclavos podían obtener su libertad directamente por parte de sus amos o por el pago de la misma. También se consideraban preceptos como: a) hijos ilegítimos de padres blancos, normalmente eran liberados junto a sus madres; b) los hijos de indias con padres negros, eran libres según la ley; y por el contrario, c) los hijos de indios con madres negras eran esclavos.

El proceso de emancipación tuvo lugar durante el siglo XVIII, cuando muchos pardos (hijos, nietos o bisnietos libres de esclavos), logran mejorar sus condiciones de vida a pesar del prejuicio racial. Sin embargo, hasta 1811 existió un sistema de castas que fue eliminado por el artículo 203 de la primera constitución, con el cual todos los ciudadanos libres eran considerados iguales y esto incluía a los negros.

Además el artículo 202 de la constitución de 1811 prohibió el comercio de negros, y la declaración de Bolívar de 1816 “No hay más esclavos en Venezuela”, fue otro avance en la emancipación de la esclavitud. También la “Declaración de Carúpano”, en 1816 decreta la libertad de los esclavos que estuvieran dispuestos a pelear con los patriotas.

Más adelante en el Congreso de Angostura a de 1819, Bolívar volvió a solicitar la abolición de la esclavitud, cuya decisión fue trasladada al Congreso Constituyente de 1821, en ese año se decretó en Cúcuta la “Ley de libertad de vientre”.

Finalmente, en 1854, el presidente de Venezuela, José Gregorio Monagas, decretó la libertad de todos los esclavos. Con este proceso, se incorporan los negros a la población libre del país.

CAPITULO II:

“EL GEN NEGRO ESTÁ EN NOSOTROS...”

“...en Venezuela, como en todas partes donde arribaron cargamentos de barcos negreros en cantidad importante, existe una herencia africana...” (Liscano, 1946:11).

La individualidad del ser humano, es el producto de millones de antecesores; por tanto, el “banco genético cultural” está pletórico de recuerdos, sentimientos y aprendizajes. Negar cierta “progenitura”, en las manifestaciones culturales tendría un matiz de rezagado prejuicio, racismo o superioridad, lo cual manifestaría un desconocimiento e ignorancia de las raíces mestizas del pueblo venezolano. La habilidad natural y aprendida del negro que se insertó en la sociedad venezolana desde las haciendas coloniales, los cumbes y posteriormente las comunidades, le permitieron mezclarse, unirse y vincularse con una población mestiza *sui generis*.

De tal forma, ha ejercido los trabajos y oficios más disímiles: fue esclavo, agricultor, pescador, capataz, cargador, albañil, chofer, etc, hasta alcanzar cargos dirigentes. Creó así, parejas, familias, pueblos y ciudades negras y combinadas prolíferas del gentilicio venezolano. Ciertamente, llevan (o llevamos) una vinculación con el pasado africano-esclavo que marcó su relación con el resto de la sociedad y que se expresa en la recreación de un sistema cultural diverso, con expresiones culinarias, lingüísticas, religiosas, artísticas, musicales y hasta comerciales que determinan la condición de ser venezolano (Piquet, 1982: 87-88). Esa cultura africana que llegó a tierras venezolanas, realizó aportes y contribuciones que persisten y se evidencian en contenidos simbólicos y elementos que dinamizan la cultura venezolana (García, 2008). En cuanto a la “cultura afrovenezolana” y sus consiguientes manifestaciones, no hemos de referirnos únicamente a las expresiones culturales de aquellos grupos diferenciados fenotípicamente por rasgos negroides como el color de piel más oscura; en su lugar aludirá a los aportes del negro en la configuración genética, social y cultural del venezolano.

La palabra “negro”, en ocasiones está cargada de connotaciones negativas como perverso, maleante, deshonroso, que implica vergüenza, descrédito o culpa, tal como lo afirma Kant en sus estudios.

Allí ejemplifica: “...este tipo era bastante negro de arriba abajo, una clara prueba de que lo que dijo era estúpido”. (Chkwudi Eze, 1997:232).

En consecuencia, tal tratamiento del negro afianzado en la época de la colonia como denigrante de la condición humana africana, permite a los europeos en su afán por mantener el dominio, sostener que el negro no tenían alma, que eran inferiores desde el punto de vista intelectual y que biológicamente tenían mayor vinculación con el mono que con los seres humanos. Tales prejuicios, basados en falsos argumentos permanece como una “vergüenza étnica” entre los venezolanos. Es la memoria del pasado esclavo que no se desea asumir.

Es compromiso de la presente investigación la reivindicación de esos valores que se fusionaron y mimetizaron con los propios e importados y que han configurado el perfil distintivo de los venezolanos. El gen negro, palpable desde el habla hasta los instrumentos musicales utilizados en el país, es una forma de exaltar la diversidad e identidad cultural del venezolano. Es la particularidad de “ser venezolano”, lo que ha generado saberes, música y baile, aquello que traspasa el color de la piel. “Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro” (Martí, 1999: 249).

2.1 Sonidos del gen negro...

“Ser afrodescendiente, en nuestro país tiene muchas implicaciones, significa en el inconsciente colectivo un pasado histórico asociado a la esclavitud, una cultura identificada fundamentalmente por la música, el baile y el toque de tambor...”

Nirva Camacho (2008).

Tal como lo afirma el maestro Luis Felipe Ramón y Rivera (1971: 9), la música y específicamente aquella con características africanas presente en nuestro país, nos revela un pasado histórico, social y artístico, susceptible de ser estudiado y apreciado, no solo desde el punto de vista meramente intelectual e investigativo, sino como constituyente fundamental de nuestra identidad, que condiciona y enriquece el acervo cultural del venezolano.

En “Sonidos del gen negro...” se abordará la música afrovenezolana como manifestación palpable de la herencia africana presente en las expresiones musicales venezolanas. Es inevitable pensar en “música afrovenezolana” sin el golpe del tambor, instrumento que también nos remite a esas recreaciones que debieron hacer los esclavos africanos para abrirse paso en el “nuevo mundo”.

2.1.1 La música afro-venezolana.

“Hoy y siempre el tambor será
el encuentro de lo pasado con lo presente”.

Mercedes Barrios (2001).

Una de las raíces que mantiene erguidas importantes manifestaciones musicales en Venezuela y les confiere un carácter distintivo, es la de origen africano. Ese sello indeleble del encuentro entre dos mundos distantes y diversos como África y Venezuela, originaron un *sabor y sazón* producto de una fusión biológica, social y cultural que trajo consigo elementos característicos de lo que hoy se conoce como *música afro-venezolana*. En este sentido, los investigadores intentarán “andar” los caminos que conducen a esos primeros encuentros que convergieron en América y contribuyeron a la cultura musical venezolana patentes en sus ritmos, cadencias e instrumentos.

Señala Francisco Pacheco, cantante y director de la agrupación musical *Francisco Pacheco y su pueblo*, en reseña publicada por el periódico *Últimas Noticias* (11 de Octubre de 2009, pág. 26) que “Ese proceso comenzó con el descubrimiento de América y a pesar de que han pasado seis siglos –siglo XV-, aún se mantienen vivitos y coleando los rasgos de las tres culturas...” Son las expresiones culturales un medio para evidenciar atributos de esos elementos de fusión y mestizaje que derivaron en una riqueza cultural que se analizará a través de la música y sus instrumentos.

Cuando se disfruta con un buen repique de tambores, con el característico rasgar de las cuerdas de un cuatro, el sonar de los instrumentos de viento, el ulular de las guaruras, y hasta el singular canto responsorial junto a otros ingredientes, podemos fácilmente identificar la presencia del “adn musical afrovenezolano”. Características de musicalidad y sonoridad que han sobrevivido al tiempo y al espacio, se convierten en bastión de la música folklórica venezolana.

En los barcos conquistadores llegaron el Arpa y la guitarra, junto al laúd, y labandola...La presencia africana, aportada por los esclavos, sigue ardiente en los tambores cule´puya, mina y curbata, utilizados en las celebraciones en honor a los santos y a la Cruz de Mayo...y de los indios que habitaban esta tierra de gracia -como llamó Colón a Venezuela-son las maracas que acompañan muchos géneros musicales, la flauta y la guarura...(Francisco Pacheco, periódico *Últimas Noticias*. 11/10/2009: 26).

Largo recorrido que no se inicia precisamente con los esclavos africanos, sino más bien con los conquistadores europeos, que traen consigo gracias a ocho siglos de dominación Árabe (711-1492), referentes culturales de dicho pueblo. Es así como en España, se afianzan instituciones, usos y costumbres del mundo islámico.

“...el arte sonoro español ya vino a América influido por los africanos. Porque como es sabido, España sufrió una fuerte gravitación negra a través de la invasión de los moros y merced a los cabildos afrohispanos de Sevilla, integrados por congos y guineos.” (Ortiz Oderigo, 1959:12).

Mientras los llamados moros dominaron en España, emergieron nuevas prácticas musicales y se recrearon instrumentos árabes. Por ejemplo, desde Andalucía, (último baluarte de los árabes en España) llegaron a Venezuela los giros melismáticos del “cante jondo”*, los cuales se mantienen en distintos cantos tradicionales. También se encuentran versiones originarias del cuatro criollo y bandola, instrumentos derivados de la familia de los laúdes árabes (Aretz, 1967:118).

Las tradiciones musicales afrovenezolanas se gestaron entre los siglos XVI y XVIII, cuando ingresa la mayor cantidad de esclavos africanos y se ubican en las zonas de producción agrícola y minera, para consolidarse durante el siglo XIX y dejar su huella a través de una fusión cultural que se expresa en ritmos y musicalidad. Ciertamente, la música “afro” se nutrió en América de los aportes que trajeron los esclavos directamente desde África, pero también recibió influjos de los negros y mulatos habitantes de España, especialmente en la costa atlántica de Andalucía (Ortiz, 1965: 114).

Dadas las particulares condiciones históricas, sociales y culturales que enmarcan en primera instancia a las comunidades herederas del aporte étnico de origen africano en lugares como Birongo, Curiepe y Río Chico en Barlovento y Coro, Cumaná, y Caracas, entre otras, se extienden a todo el territorio nacional y se evidencia que el valor y aceptación social que ha adquirido el término y repertorios que hacen uso de recursos expresivos formales e instrumentos musicales que pueden ser relacionados con el continente africano, caracterizan la “música afrovenezolana” (García, 1985: 12).

*Cante Jondo: canto andaluz de profundo sentimiento, cuyo estilismo es comparado con cantos tradicionales en Venezuela. Argumenta Ángel Palacios con la comparación entre el grito del Joropo venezolano “Aaaaaahhhhh...” y el canto andaluz. (Ver entrevista en apéndices, 27/10/2010).

Tales aseveraciones, admitidas sin obviar la fusión ocurrida en el transcurso del tiempo, la integración del africano y los usos y valores de la expresión musical, derivan en un nuevo producto cultural: el afrovenezolano.

Al ser la música un vínculo de interacción intercultural está matizada por el contexto histórico, social y cultural. De tal manera es un fenómeno existencial condicionado por el ámbito colectivo y el individual. “Toda música es humana y si se quiere impura o puramente humana”(Ortiz, 1965: 115). Entendido de ésta forma, las expresiones musicales afrovenezolanas, son en primera instancia, la manifestación de circunstancias ancladas a una tierra originaria: África; expresadas en cantos de añoranza, cantos de trabajo, cantos a dioses impuestos y recreados. Luego, la revelación ante un presente incierto, cargado de represión, esclavitud y maltrato y, posteriormente la necesidad de arraigo, la búsqueda de identidad y su vinculación con la “nueva tierra”. Música que se recrea entre instrumentos propios y “admitidos” y ensalza las fibras esenciales del venezolano.

Considerando el uso e importancia de la música como elemento fundamental en la vida de los pueblos africanos, y que el gentilicio que llegó a América era proveniente de diversas áreas culturales, se puede explicar la multiplicidad y variedad de expresiones *afro* presentes en suelo venezolano. La música afrovenezolana reúne en lo formal y estilístico, recursos y prácticas que ineludiblemente la relacionan con las tradiciones musicales africanas. Se destacaran: el canto responsorial en forma de llamada y respuesta, el uso del ritmo, las baterías instrumentales de percusión y técnicas de ejecución instrumental (Ramón y Rivera, 1971: 89).

En la mayoría de los cantos afrovenezolanos, es patente el principio de alternancia entre un solista y un coro. Los llamados “*Golpes de tambor*”, (término referido al canto responsorial) son parte fundamental de la música afrovenezolana presente en algunas zonas del estado Miranda como Santa Teresa, Santa Lucía y pueblos del Litoral (Ob. Cit: 20).

Se evidencia la alternancia de llamada- respuesta o “canto responsorial” (práctica utilizada en diversas culturas) manifiesto en las festividades en honor a San Juan y San Pedro. (Ramón y Rivera, 1967: 22).

FOLIA BARLOVENTENA
 Recopilación de Juan Liscano
 Transcripción del autor

Solista

Al — que yo pen-sé e-n amo-rálte en mí ca(sa) que yo pen-
 sa' agra-mo-ral - te pe-ro só-lo con un a-mor pu-ro la jay-
Coro
 Y ná ni náa - mor pu - ro ay na na
 na na nay ná — y na na na ná na ná. —
D.C.

(Cuatro)
 Acompañamiento etc.

Referente a la rítmica, surge desde la forma más elemental de pulsación única, hasta adquirir carácter multitudinario en los cantos acompañados por distintos golpes de tambor. Son diversos los golpes de tambor, sin duración fija, están basados en la euforia de los ejecutantes y bailadores.

La letra está definida por cuartetos octosílabos (coplas de cuatro versos, cada uno de ocho sílabas, lo que revela su fusión con la herencia hispana) acompañadas por la ejecución de dos a tres tambores de forma monorrítmica o polirrítmica (Ramón y Rivera, 1971: 55).

Es cierto el predominio de los valores rítmicos en la música de origen africano, lo cual no significa que posea carencias a nivel melódico. Sus imbricaciones rítmicas van mediadas por sonidos onomatopéyicos y el manejo de distintas alturas y tonalidades que conducen a la armonía.

El tratamiento del ritmo en la música afrovenezolana, en principio es diferente al manejo del pulso musical como se conoce en occidente, aunque se puede graficar con la notación rítmica académica.

La noción de organización, es el uso de un patrón o “clave” de sustentación rítmica, el cual sirve como referente al resto de los participantes de la interpretación musical. Son frecuentes las superposiciones rítmicas complementarias y la estructuración de polirritmias, entendida como la ejecución simultánea de dos o más ritmos musicales diferentes (Ramón y Rivera, 1971: 13). Así lo señala Léopold Sedar Senghor, poeta africano en “Balada Negra” (Dusseldorf, 1957), refiriéndose al “contrapunto rítmico existente entre el ritmo de la palabra y el ritmo de los tambores presente en la música africana.”

Las baterías de tambores, conforman la base instrumental por excelencia, a través de la cual se expresa el universo sonoro de la música de ascendencia africana. En Venezuela, las baterías pueden estar constituidas por grupo de dos hasta ocho tambores, donde cada uno de estos tiene su función y nombre.

Se pueden comparar las baterías de tambores chimbángueles, usados para rendirle culto a San Benito en el sur del Lago de Maracaibo, con los culepuyas y tambor mina, tocados en honor a San Juan Bautista en Barlovento, o los cumacos del Litoral Central que también se ejecutan para la fiesta de San Juan (Ramón y Rivera, 1971: 15).

Dentro la variedad de acompañamientos polirrítmicos de la música afrovenezolana, podemos citar los siguientes ejemplos:

Golpe de tambor redondo o Culepuya: se ejecuta en el canto de melodía libre, como elemento rítmico individual. Luego de la ejecución de los tres tambores que le acompañan, interviene el tambor corrio que ejecuta la base rítmica del cruzao y el pujao, mientras éstos improvisan libremente.

Golpe de tambor grande: en estos golpes de tambor, la curbata sirve de base rítmica, contraponiendo los lares con patrones fijos, pero distintos a la curabata y al tambor mina, que participa de forma individual, el canto puede seguir con libertad o acompañar a los tambores.

Golpe de tambor cumaco: la polirritmia se presenta según la variación del segundo tambor, la independencia de las maracas y contratiempos alternados ejecutados por el tercer tambor.

Según la zona y la etapa de la celebración en la que se presenten, existen varias modalidades de cantos y/o “Golpes de Tambor” en honor a San Juan acompañando a la polirritmia, como:

Sanguero: utilizado para la procesión del santo, con un canto lento y ceremonial. Ejecutado en los estados Aragua, Carabobo y Yaracuy.

Malembe: ejecución lenta, acompañada por una batería de tambores culepuya, durante el *encierro* (regreso del santo a la iglesia). Procesión ceremonial del estado Miranda.

Cantos de Sirena: celebración “sanjuanera” del estado Yaracuy, interpretada a capela como introducción a la celebración.

Golpiao: de ritmo más acelerado, posterior al “sanguero” en los festejos de San Juan.

Corrio: interpretado después del “golpiao”, de actuación rápida intensa y sonora.

GOLPÈ DE TAMBOR GRANDE
Recopilación y transcripción del autor

Voces $\text{♩} = 138$

Curbata

Lares $\frac{3}{8}$

Minas

le le le le le etc.

le o lo lo lo le le a *Cantance una ma-
Coro (clombes) terminada Alt. fictiva*

je-re a a e la mu-je ri- a a e

viene este agua ce-ro y nos va a inc-ja

oe oe

BA 12535

(Tomado de Ramón y Rivera, 1967:14).

Las expresiones musicales de las regiones de asentamiento afrodescendiente en el país, están colmadas de la herencia africana que se puede evidenciar a través de los instrumentos ejecutados en las mismas.

Por ejemplo, en el estudio de los instrumentos musicales utilizados en la comunidad afrovenezolana de Curiepe, Juan Liscano (1946) nos brinda una descripción de sus tambores, entre otros instrumentos utilizados en las manifestaciones musicales de esta región. También, Carlos García Garbó (1985), en una investigación posterior sobre instrumentos musicales ejecutados en Venezuela de ascendencia africana, destaca particularidades de vinculación musical e instrumental entre Venezuela y África, además señala posibles lugares de origen de esos instrumentos recreados en suelo venezolano. "El esclavo encuentra en nuestro continente materiales semejantes a los de su tierra y fabrica los instrumentos musicales que no trae..." (Moreno 1977: 246).

Se estimará entonces que entre los principales instrumentos musicales de ascendencia africana, clasificados según sus características organológicas, basados en el sistema de clasificación de Hornbostel-Sachs,* se encuentran: las baterías de tambores, la guarura, la flauta chimbángueles, el carángano, la marimbola, entre otros.

* Hornbostel-Sachs, es un sistema de clasificación de instrumentos musicales que los agrupa en cuatro categorías sobre la base de los principios de generación del sonido. De tal forma, los instrumentos *aerófonos*: generan sonido al poner el aire en vibración, lo cual normalmente se activa a través del soplo. Los *cordófonos*: generan sonidos por la puesta en vibración de una o más cuerdas en tensión. Los *Idiófonos*: generan sonido por la vibración total de sus cuerpos, condición que se atribuye al ser fabricados con materiales naturalmente sonoros. Los *membranófonos*: generan sonido a través de una membrana de tensión, como es el caso de los tambores (García, 1985).

a) Aerófonos:

Guarura: es un caracol marino, conocido en Venezuela con el nombre de “guarura”, ha sido utilizado por el hombre desde la antigüedad con fines mágicos y de comunicación.

Considerado como instrumento musical, es un aerófono. El sonido se genera al soplar fuertemente en un agujero que se le abre al caracol en el ápice y el cual funciona como una embocadura.

Tiene una gran sonoridad y proyección. Fue ampliamente utilizada en la población aborígena venezolana en rituales y para la comunicación. Su presencia es



de rigor en distintas festividades de tradición afrovenezolana como la de San Juan Bautista en el Litoral Central, junto a tambores cumacos, curbatas y pipas.

Flautade Chimbángueles: es un particular tipo de flauta, (“...flauta de nariz que usaban los negros bozales”. Moreno,1977: 252) que en Venezuela se ejecuta junto a los tambores chimbángueles en la región sur



del Lago de Maracaibo para rendir tributo a San Benito (el “Santo Negro”). Consiste en un tubo obstruido en un extremo por un taco de madera y sólo posee un orificio por el cual se sopla. Sus ejecutantes la denominan “pito” En virtud de esta característica, se deben generar las distintas notas haciendo uso de la presión labial, obteniendo así los sonidos armónicos del instrumento.

b) Cordófonos:

Carángano: es un instrumento de naturaleza idiocorde, ya que combina en sí mismo principios sonoros de los idiófonos y cordófonos. Según Liscano, (1946) en Venezuela fue muy común su utilización durante el siglo XIX. Como cordófono, recibe la clasificación de cítara simple, ya que la cuerda recorre el cuerpo del instrumento en forma paralela. Esta puede ser de alambre, o puede cortarse del cuerpo de un trozo de palma o tubo de guasdua, sin separarse de él, en forma de tira larga.

Para tocar el carángano se requieren de dos ejecutantes, uno que golpea rítmicamente la cuerda, mientras otro las frota con una vejiga de res inflada o con una totuma rellena de semillas o pequeñas piedras. La acción de este último, hace oscilar la altura de la cuerda a la vez que pone a vibrar las semillas, de donde resulta el efecto idiófono.



Algunos especialistas como Isabel Aretz, afirman que este instrumento es una recreación de un instrumento originalmente africano, puesto que lo utilizan los Griots.

Juan Liscano refiere la cita de un “testigo ocular”:

...haberlo visto en mi niñez, en mi tierra natal, en unas fiestas de Pascua. Se compone de una vejiga de res seca y llena de aire, con piedrecitas o granos adentro y amarrada en el medio de la cuerda en un arco de flecha. El ejecutante golpea con un palito la cuerda y la vibración de esta se transmite a la vejiga que sirve de caja de resonancia, produciendo un sonido grave y rítmico, según el compás de la música.

(Cita R.D. Silva Uzcátegui en “Enciclopedia Larense”, 1941), (Liscano, 1946:18).

Tal descripción, se puede apreciar en el film de María Eugenia Esparragoza, “Salto en el Atlántico” (1988), basado en una investigación de Jesús “Chucho” García, en la cual relaciona aspectos de la cultura de poblaciones de Venezuela y del Congo (África), como algunos instrumentos musicales.

Fernando Ortiz, se refiere con una descripción similar al “berimbau de barriga” en su “Glosario de afronegrismo”, como sustento de la relación africana del instrumentoy, lo ratifica Ramos en referencia al “sambi” como un “instrumento de claro origen bantú”.(Ramos, 1943:128).

Otra vinculación del carángano con el continente africano es que etimológicamente, según Fernando Ortiz, se puede asociar al vocablo “Karanko” de origen mandinga y significa “el piojo blanco”. Por lo tanto, se puede aseverar que este instrumento es una recreación por parte de los esclavos africanos de uno ya existente en su tierra originaria.

c) Idiófonos:

Quitiplás: batería de instrumentos de percusión, elaborados de tubos de bambú abiertos en un extremo y tapados por su nudo natural en el otro. El conjunto está formado por tres o cuatro instrumentos que varían en sus dimensiones. El de mayor tamaño se denomina “Pujao” o “Macho”, le sigue el “Prima” o “Hembra” y completan el grupo los “Quitiplás” que le dan nombre al mismo.

El “pujao” y el “prima”, son tocados cada uno por un ejecutante, son golpeados verticalmente contra el piso “a manera de mano de pilón”, mientras que el otro extremo se tapa y destapa con la mano para producir distintas alturas. (Aretz, 1967: 20)



Los “quitiplás”, se tocan por pares empleados por un solo ejecutante; el tocador se acuciilla y les golpea entre sí y alternadamente contra el piso.

Esta batería instrumental es usual en la región de Barlovento, estado Miranda en Venezuela, también es común en el Caribe. Guarda vinculación con los tubos de percusión de bambú utilizados en los países de la región occidental de África, entre ellos Ghana y Nigeria donde aparecen decorados (Moreno, 1977: 246).

Marímbola: instrumento idiófono de punteo, formado por una serie de flejes metálicos de distintos tamaños que generan diversas alturas; están fijados en un cajón de madera que sirve de caja de resonancia.

Los flejes se sujetan a un puente que les permite vibrar libremente y su número oscila entre tres a cinco. Pueden ser punteados directamente con los dedos o por medio de una especie de uña de plástico. Se afirma que descende de la Mbira de los congos, o Sanza africana (Moreno, 1977:248). En Venezuela, tiene mayor presencia en la región central y oriental, donde se usa para el acompañamiento de distintos géneros musicales, cumpliendo la función de bajo.



d) Membranófonos:

Cumaco: tambor característico venezolano. Es cilíndrico de un solo parche cuya longitud es variable. Puede oscilar entre uno a dos metros.



Se toca entre dos ejecutantes, uno que se sienta a horcajadas sobre el tambor, para percutir el parche con sus manos, mientras el otro golpea el tronco del tambor en el otro extremo con un par de palos. Es tocado en el estado Lara para acompañar los sones del “Tamunangue”, baile que se realiza en la fiesta de San Antonio de Padua en el estado Lara, cada 13 de junio. A esta manifestación folklórica también se le conoce como baile o “son de negros”, explica el maestro Ramón y Rivera (1967: 35).

36
EL TAMUNANGUE
 (LA BELLA)
 Recopilación y transcripción de Isabel Arretz

♩ = 72
 (Acompañamiento)
 etc.

Vivo
 De la...
 ta - ra - ma - bo - ni - toay be - lla
 be - llay la be - lla be - llay be - lla
 va ay be - lla be - llay be - lla va -
 Me di - cen que el rui - se -
 fue tie - ne un cau - tar oc - o - pi -

37

si - toay be - lla, be - lla n - la be - lla,
 be - llay be - lla a la be - lla
 be - llay be - llay - guí. Me voy, me
 voy me voy de gol - pe no
 má me voy, n. c. voy, me voy, me
 voy de gol - pe no má pa - lo - ni - ta
 blan - co ve - ni - pa - ca - pa - lo - ni - ta
 blan - co ve - ni - pa - ca - etc.

RA 12339

(Tomado de Ramón y Rivera, 1967: 36-37).

Un artículo sobre el “Tamunangue”, publicado en la página oficial de la Fundación de Etnomusicología y Folklore(FUNDEF), explica que los cantos típicos de esta expresión reúnen "elementos de poesía castiza con coplas de contenido venezolano, cortadas por estribillos largos o cortos donde, en ocasiones, figuran expresiones tales como gritos o formas en registro de falsete, las cuales se presume podrían ser de procedencia africana". También, se puede apreciar el tambor “cumaco” en los estados Yaracuy, Aragua, Carabobo, Vargas y región norte de Guárico durante las festividades de San Juan Bautista. Se ubica su procedencia entre los grupos bantú del África occidental.

Chimbángueles:es el nombre genérico que se le da a la batería de tambores que se toca en la zona sur del Lago de Maracaibo y las localidades aledañas, para rendirle tributo a San Benito de Palermo.

Se compone de siete u ocho tambores de distinto tamaño, que se identifican por su forma cónica y el prensado que se hace del parche por medio de un sistema de amarres y cuñas de madera. Se puede ejecutar con un palo, una rama flexible o con la mano libre. Dependiendo del registro del tambor se la considera “macho” (grave) o “hembra” (agudo). Cada tambor también recibe un nombre



según su función como: mayor, arriero, medio golpe, respondón, requinta y media requinta (Aretz, 1967: 65-73).

Tambor Mina: tambor perteneciente a la batería conocida como “tambor grande”, de aproximadamente dos metros de largo, hecho con tranco de un árbol llamado “aguacate”. En su estructura, un parche de piel de chivo o venado cierra una de las caras, dejando la parte inferior hueca.

Para su ejecución, se apoya el tambor entre dos horquetas y el tamborero se coloca de pie frente a la embocadura del instrumento, para golpear el parche con dos baquetas de madera o *laures* de “guácimo” o “chupón de cacao”, en ocasiones utiliza la mano para acallar la vibración del cuero. Dos o más hombres, acompañan tocando rítmicamente el cuerpo cilíndrico del tambor (Liscano, 1946: 13-14).



Ya la misma denominación de “tambor mina”, denota la procedencia africana, puesto que en la Costa de Oro del África, se encuentra ubicado en puerto de Elmina o de San Jorge de la Mina, donde se encontraban ubicados grupos de negros, que al ser reclutados para trasladarlos a América se designaron con el nombre de “negros mina”, quienes pertenecían a la familia de los Fanti-aschanti* (Liscano, 1946: 14).

* Fanti-aschanti: Una de las tribus africanas a las que pertenecían esclavos traídos a Venezuela(Liscano, 1946).

Tambor curbata o curveta: es un tambor más pequeño (de unos ochenta centímetros aproximadamente), perteneciente a la familia de tambor con patas, que se apoya en su base libre de parche con terminación en tres bases en forma de triángulo. Es elaborado con madera de “tasajo” o del “aguacate” y acompaña siempre al “mina”, colocado a su izquierda. Posee un solo parche de piel de venado o chivo y se toca con dos baquetas.

En cuanto a la vinculación de este instrumento con el África, Liscano alude a una reseña de Juan Pablo Sojo, citada a continuación:

Juan Pablo Sojo señala, en un reportaje publicado en el diario “El País” del domingo 2 de Marzo de 1947, que la palabra Curbata puede proceder del fonema mandinga Kuk que quiere decir “cerro”, “monte” y de la palabra “batá” que quiere decir “tambor” (Liscano, 1946:15).

En consonancia con estas afirmaciones referidas a vocablos africanos y los significados de los mismos, se considera válida la relación entre la cultura africana y las expresiones musicales venezolanas. Se señala como probable origen de los tambores “mina y curbata”, la región de África Occidental.

Pujao, cruzao y corrio: es una batería de tambores con doble membrana, sin embargo no se tocan ambas. Forman una “trilogía de tambores redondos” y se ejecutan juntos. Elaborados de madera liviana como la del



“lano” o “balso”, están unidos entre sí mediante un tejido de cordel, que a su vez se utiliza para darle temple al parche. Se tocan con una madera delgada y dura y se coloca entre las piernas en forma de cabalgadura.

El tambor “Pujao”, es el más pesado y tambor guía; mientras que el “Corrido” es el tambor más liviano.

Esta batería es también conocida como los “cule´puyas”, es muy popular su ejecución en las tradiciones musicales afrovenezolanas, cuyo origen probable se ubica en la región de Congo-Angola de África Central (Aretz, 1967: 81).

En Venezuela, el tambor se radicó donde hubo presencia activa y dinamizadora del negro esclavo y sus descendientes. Su sonido, solitario o acompañado, continúa invocando entidades sagradas, induciendo a la acción, fusionando pasado y presente y dando cuenta de una de las culturas conformadoras del venezolano.

Tambor negro.

Los sonidos del Espíritu.

Vino con los esclavos negros a hablarnos de África, de sus creencias, de su variada música, y de lo peculiar de su vida colectiva...Se adaptó multiplicando sus formas, gestando nuevos sonidos, narrando nuevas historias y recitando nuevos cantos...

Ana Cristina Henríquez(www.camarafilms.com)

Algunos representantes de la Música Afrovenezolana...

Ese conjunto de características melódicas, armónicas y rítmicas, particulares de los descendientes de los esclavos negros que llegaron a Venezuela, son palpables desde sus gestos, hasta en la forma de expresar musicalmente las situaciones y sentimientos más diversos y contrastantes. Se pueden apreciar manifestaciones musicales que dan cuenta de esa marca africana indeleble, tomando aquí como referencia sólo algunas de las melodías cargadas de la presencia “afro” que afloran las “raíces musicales” en el gentilicio venezolano:

*“Leo, leo leee, leo leo laaa,
leo, leo, leeo, leo, leo laa golpe!...
Juana Polinaria la de Choroní,
la mandé a buscar y no quiso venir, golpe!...”;*
(Juana Polinaria.)

*“Repícame tamborero, la fiesta ya ha comenzado,
el santo negro ha escapado con todos los chimbangleros...
San Benito se escapó, bien temprano de la catedral,
Chimbangleros con él van a tocar,
La fiesta del Santo negro empezó...”*
(Gaita Tamborera)

*“Guayana es, Guayana es...
rica en oro, hierro y mujer...
ven a mi Guayana y verás lo que ya yo sé...”*
(Guayana).

Son sólo algunos de los ejemplos que se pueden citar, gracias a la herencia africana.

Como representantes de la música afrovenezolana, se hará referencia a cuatro agrupaciones de indiscutible trayectoria y arraigo en el pueblo venezolano, tales como: el “Grupo Madera”, “Tambor Urbano”, “Vasallos del Sol” y el grupo “Herencia”, que enaltecen a través de su música el legado histórico, social y cultural de “África en nuestras raíces musicales”.

1) “Grupo Madera”...

*...negra noche, negra alma,
negra de pecho desnudo, negra portadora de caña
como mi abuelo y mi padre
negra esclava de todo, esclava no soy de nadie...*

“Yo soy la negra Lorenza”.

“Grupo Madera”, nacido entre 1977-1978, del seno de un intenso movimiento cultural generado en el barrio Marín de San Agustín del Sur en Caracas. Gracias a la singularidad de los fenómenos culturales allí ocurridos, el barrio Marín de San Agustín, ha sido objeto de diversos estudios socioculturales.

En este lugar, se asentaron diversos grupos de ascendente negro. En efecto, el poblamiento de esta zona de Caracas, se caracterizó por el éxodo de campesinos provenientes de la región de Barlovento como Curiepe, Tacarigua de Mamporal, San José de Río Chico, Sotillo e Higuerote. En consecuencia, en sus expresiones culturales, destaca la presencia fundamental del elemento africano.

El grupo bautizado con el nombre de “Grupo folklórico y experimental Madera”, mezcla en su música las tradiciones barloventeñas con una exploración de las raíces africanas y caribeñas.

Las ideas primigenias para su fundación, se gestan en Panaquire, zona de Barlovento, estado Miranda. Su objetivo fue proyectar y difundir las manifestaciones culturales de origen afrovenezolano, tomando como base la investigación de las raíces y herencia africana asimiladas por la cultura venezolana. Lamentablemente en el año de 1980, la tragedia toca a esta agrupación cuando varios de sus integrantes pierden la vida en un accidente ocurrido en el Río Orinoco, en el raudal del momento.

Sin embargo, el trabajo musical no cesó y en honor a los músicos fallecidos se gestaron nuevas agrupaciones y actividades culturales apoyadas por “Madera”.



“Grupo Madera”

Sitio web: agozarlatino.blogspot.com.

“Madera es una agrupación preservadora y catalizadora de los elementos tradicionales afrovenezolanos.”

Pedro López. (*El Nacional*, 20.11.94).

2) “Tambor Urbano”...

*Barlovento, barlovento, Tierra ardiente y del tambor,
Tierra de las fulías y negras finas, Que llevan de fiesta
Su cintura prieta. Y al son de la curbeta
Y el taki-taki de la mina...*

“Barlovento”



“Tambor Urbano”

Sitio web: venezueladescubierta.blogspot.com.

En noviembre de 1988, nace una de las agrupaciones afrovenezolanas de mayor carisma y proyección, integrada por músicos provenientes de zonas con gran arraigo “afro” como el Litoral Central, Barlovento y Caracas. Con más de 20 años de trayectoria artística, ha resaltado la expresión musical de carácter autóctono y negroide en Venezuela e internacionalmente.

Utiliza como base rítmica el tambor “cumaco”y las “guaruras”, apoyados con el canto responsorial, elementos propios de la cultura africana.

Ha logrado llevar sus manifestaciones musicales de evidente origen africano, dentro y fuera de nuestro país, compartiendo escenario con artistas de renombre nacional e internacional como: “Un solo pueblo”, “Los Pericos”, José Luís Rodríguez “El Puma”, Gilberto Santa Rosa, Elbita, La India, Guillermo Dávila, Cheo Feliciano, Oscar de León, Andy Montañés, Willie Colón, Franco de Vita, “Guaco”, “Sandy & Pappo”, “Ilegales”, María Rivas, “Maracaibo 15”, “Rondalla Venezolana”, “El Conde del Guácharo”, Maelo, Tito Rojas, “Los Diablitos”, Luís Silva, Frank Quintero, Elvis Crespo, Ismael Miranda, “La Sonora Ponceña”, Scarlet Linares, “Desorden Público”, Emilio Lovera, “Los Melódicos”, “La Billo’s”, “Orquesta Aragón”, “Son 14”, “Los Adolescentes”, entre otros.

“Tambor Urbano” se ha hecho acreedor de numerosos premios y reconocimientos, entre los cuales se pueden mencionar: Disco de oro por ventas, Sol Dorado, Casa Nacional del Artista, Mara de Oro, Mara de platino, Estrella de Venezuela, Musa de Oro, Prestigio Internacional, Cacique de Oro y Premio Mar de Plata Internacional.

En la actualidad, continúa frente a la agrupación su fundador Héctor Silvera, fortaleciendo el objetivo de resaltar a través de su música los valores legados por la “cultura negra”, inmersa en el pueblo venezolano.

3) “Vasallos del Sol”...

*Negrito cuando tú te vayas recuérdame en la lejanía,
yo quiero estar contigo con mi soledad y con mi alegría...*

“La Luna”.



“Vasallos del Sol”

Sitio web: talentovenezolano.blogspot.com.

En los Talleres de Música Popular de la Fundación Biggot, nace durante el mes de Julio de 1990, el Grupo de Música y Danza de los Talleres de Cultura Popular, agrupación que unía bajo una sola concepción escénica, música, canto y danza tradicionales, lo que daría origen a los “Vasallos del Sol”.

Esta agrupación exponente de las manifestaciones musicales tradicionales de Venezuela, es poseedora de un repertorio diverso que le permite exaltar los ingredientes de origen africano presentes en buena parte de la música y danza de la costa venezolana. Su contacto con cultores, propicia la integración de los significados esenciales de la tradición, con las exigencias artísticas de los retos escénicos contemporáneos.

La participación en festivales dentro y fuera de las fronteras venezolanas y su mística por la reivindicación y valoración de la música afrovenezolana, le han consolidado como una de las agrupaciones de mayor calidad, exponentes de las raíces culturales que conforman el gentilicio venezolano.

Es importante destacar la intervención como representantes de Venezuela en “Expo Sevilla´92”, “Expo Lisboa ´98” y “Expo Hannover 2000”; además de numerosos reconocimientos a su trayectoria artística entre los cuales figuran: premio otorgados por la Casa del Artista, premios municipales de danza y premio Monseñor Pellín.

También figuran en su haber la colaboración en trabajos discográficos como: *25 años de Serenata Guayanesa*, *Festival de Gannat ´97* (Francia), *Música Negra in the Americas* y *África in Venezuela*, del sello alemán Network, donde participaron reconocidos artistas de la música afroamericana y afrovenezolana. Adicionalmente, *The Rough Guide*, de origen británico, incluyó a *Vasallos del Sol* en su publicación y varios de sus temas en un disco compacto. La *Enciclopedia Encarta de Microsoft*, los ha reseñado como ejemplo de la música tradicional venezolana. Todo ello, refiere a dignos exponentes de la tradición musical afrovenezolana.

La presente investigación cuenta con el valioso aporte de Ángel Palacios, cantante de los “Vasallos del Sol”, referido en entrevista personal del 27/10/2010. Allí afirma:

Los venezolanos tenemos un legado africano que se puede evidenciar a través de la música. Pudiera hablarte de mí total convencimiento de que así es. Pero es que además las investigaciones lo demuestran. Como sabes soy de Barlovento, región del estado Miranda. De allí son los tambores culo ‘e puya y el tambor mina, que se tocan en honor a San Juan Bautista cada 23 y 24 de junio. El investigador Juan Liscano, en su libro “Barlovento”, estableció su origen en Dahomey, Nigeria y el Congo Belga (hoy República Democrática del Congo). Y estos son sólo dos ejemplos de la gran variedad de instrumentos musicales de origen africano que hay en Venezuela.

4) “Herencia”...

*Tengo de negro, tengo de blanco,
Tengo silencio y tengo canto.
Soy de yoruba y de canela,
De alfondoque y malojillo.
Todo lo tengo porque soy de aquí.
Todo lo tengo porque aquí nací...*

Armando Manuel Moreno. Grupo “Herencia”.



“Herencia”

Sitio web: encontrarte.aporrea.org.

Agrupación formada por estudiantes de la Escuela de Economía de la Universidad Central de Venezuela, bajo la tutela del profesor de percusión Manuel Moreno.

En enero de 1999 se establecen como un ensamble de percusión tradicional afrovenezolana el cual, busca expresar a través del tambor, el legado ancestral africano, en función de definir la identidad del venezolano.

Con el transcurrir del tiempo, *Herencia* fue especializando en los golpes de “San Millán” y “Patanemo”, ambos ritmos originales de Puerto Cabello, (estado Carabobo) generalmente interpretados en las fiestas realizadas en honor a San Juan Bautista el 23, 24 y 25 de Junio de cada año.

Basados en la tradición afro, “Herencia” están la búsqueda de nuevos ritmos. Ha ido desarrollando tendencias más modernas y contemporáneas, sumando a su sonoridad original una sección de metales, bajo, guitarra, piano y dos cantantes solistas, mezclando así ritmos de origen afrovenezolano y creando ritmos originales, entre los que destacan el “Patarumba”, que es el golpe de Patanemo desplazado a tiempo de *tumbao*. Según explica Manuel Moreno, en conversación personal del 24/11/2010, el *tumbao* “es un ritmo que desplaza los acentos, como el que se usa en el *son*, del cual proviene la salsa”. Señala Quintero (1998:224) que: “Los ritmos de *guaracha*, *habanera* y *tumbao*, sí evidencian en sus formas “sincopadas” presencia de la herencia africana”. El “Patarumba” es un nombre compuesto, que se deriva de la palabra “pata” aludiendo a Patanemo y “rumba” que significa fiesta. Su creador, el profesor Manuel Moreno, lo describe como “una manera de expresar la pasión e inquietud por desarrollar y evolucionar la música venezolana” (conversación personal 24/11/2010).

A lo largo de los años, *Herencia* se ha consolidado en el ámbito musical tanto a nivel nacional como internacional, lo que ha redundado en éxitos y reconocimientos a su trabajo, en cuanto al rescate de las raíces africanas presentes en el pueblo venezolano.

Manuel Moreno, director y fundador de ésta agrupación, se refiere a la “necesidad de enaltecer el valor de la relación que tenemos con la africanía” y por ello, se han de legitimar los aportes de esa herencia africana desde la concepción de nuestra cultura como un producto del mestizaje.

“Es incuestionable que los esclavos africanos imprimieron en este pueblo vigor, fuerza, espiritualidad y con todo eso música”. (Entrevista personal al prof. Manuel Moreno 24/11/2010).

“Herencia” trabaja la sonoridad afrovenezolana, partiendo de la vinculación ancestral de la percusión con el hombre. Así, el formato rítmico que se presenta va desde lo más elemental como la pulsación, hasta las imbricaciones realizadas con acento venezolano, donde la Tríada de esa teoría ancestral que manejan (blanco, indio y negro) da como resultado la música afrovenezolana. “Se podría decir, que de cada cultura exaltamos lo bueno: del blanco, la inteligencia; del indio, la espiritualidad y del negro, la fuerza.” (Manuel Moreno, entrevista personal 24/11/2010).

Gracias a su calidad sonora y fuerza expresiva, “Herencia” ha sido una agrupación reconocida y valorada a nivel nacional e internacional. Se ha presentado en numerosas e importantes salas de Venezuela como: el Teatro Teresa Carreño, el Poliedro de Caracas y el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela. Ha participado en gran variedad de festivales y conciertos y han sido galardonados con premios y reconocimientos que dan constancia de su profesionalismo. Entre ellos: 1er. Encuentro de percusionistas en la UCV (2000); 7mo. Festival Internacional de Percusión 2001, Puerto Rico; 2 de Oro en Radio Caracas Televisión (2003); Teletón 2004; 1er. Festival internacional de Tradiciones Afroamericanas (FITA) 2004; Festival de Salsa en Venezuela (2005); África está aquí (2005); “África casa abierta” (2006); II Festival Cultural con los Pueblos del África (2008).

Además de los proyectos sociales de los cuales “Herencia” ha formado parte fundamental como *Herencia toma Carcas*, *Herencia Anapace*, *Herencia rescata un niño*, *Herencia-Herencia*, que son trabajos e investigaciones a partir de la música y el rescate de nuestras “raíces musicales”. Afirma Manuel Moreno que “...la música es un elemento de integración social” (conversación personal 24/11/2010).

“Reconocemos el aporte africano a la cultura universal, suscribimos la verdad comprobada de África como continente en el cual nació la vida y se propagó por todo el planeta en toda su integridad y consecuencias”.

Manifiesto de los cultores en el II Festival Cultural con los pueblos de África. (2007:1).



2.1.2 El gen negro de la Salsa...

Yo canto salsa, porque en la salsa yo encuentro siempre lo que hace falta para cantarle a mi sufrimiento, lo que no cabe en un ritmo lento y con la excusa de su sabor le pongo música a mi dolor...

...Desde Niño he comprobado que la pobreza es la ley. Vi al buey haciendo de esclavo y al pobre haciendo de buey...

(Ruben Blades)

...Y cuando empuje la puerta de la ciudad tentadora, vi al pobre mascando puerkas y al rico en la mecedora...

(Ismael Quintana)

...Pero lo que no ha cambiado es aquella vieja ley del buey haciendo de esclavo y el pobre haciendo de buey

(Adalberto Santiago)

...Y mi voz se fue agrandando y el aplauso se hizo fuerte, así cantando y cantando así se cambió mi suerte

(Hector Lavoe)

...Empecé a vivir la vida cantando de barra en barra y me gane la comida con mi voz y mi guitarra

(Pete Conde Rodriguez)

...Dios me ha traído a este mundo con un solito ideal me dio voz me dio talento para poner al mundo a gozar Ayy Pacheco!!

(Celia Cruz)

...Por el Color de mi piel, por el dolor de una raza...

(Ruben Blades)

...Por Aquel que luce y luce para comer no le alcanza

(Ismael Quintana)

...Porque en la salsa se olvida las penas, porque en la salsa se olvida el dolor...

(Adalberto Santiago)

...Porque así puedo cantar del amor y la venganza... (Hector Lavoe)

“Yo canto salsa”, Fania All Star. Álbum Live at the Cheetah. Vol.1.

Expresión musical, que muestra la concepción de un grupo de personas de diversa procedencia, costumbres y culturas. “Su análisis social integra procesos socio-históricos en un análisis musical, que combina el examen de las letras de las canciones, con sus expresiones más estrictamente sonoras” (Quintero, 1998: 18). Una fusión de ritmos cubanos con el jazz bajo el nombre comercial de “salsa” fue el detonante que los “estudios Fania” utilizara para aumentar la energía de la actuación.

Por supuesto con una estructura completamente genuina y diferente, pero basada en ingredientes de distintas procedencias, se formó un género determinado e inconfundible, como quien prepara una salsa comestible. De hecho, se discute aún si no fue esta la primera idea para el término.

Para otros, fue Ignacio Piñero quien dio origen al término “salsa”, por el año 1937, cuando puso a bailar a todos con su tema “Échale salsita”.

*“Échale salsita”
Salí de casa una
aventurera
ambiente de
alegría
cuanto gocé...
encontré lo no
La voz de aquel
así: Salsa
encontré lo no
La voz de aquel
así:
échale salsita,
En este cantar
Lo que dice mi
No hay butifarra
Como la que
Échale salsita,
Ah, ah, ah, ah,
Congo miró
Su butifarra
Son las más
Las que en mi
Échale salsita,
Ah, ah, ah, ah...*



*noche
Buscando
placer y de
Ay mi Dios,
En Catalina me
pensado,
que pregonaba
En Catalina me
pensado,
que pregonaba
Échale salsita,
Ah, ah, ah, ah...
profundo,
segundo
en el mundo
hace el congo.
Échale salsita,
ah...
embullecido
olorosa,
ricas, sabrosas,
Cuba he comido
échale salsita*

Ignacio Piñero.

Tomado de sitio web: forum.com.co.

Cuando se detalla este géneromusical llamado “salsa”, se concluye que está estructurado de la siguiente manera: una introducción, una fase melódica, una fase de ritmo o percusión (llamada “montuno” en cuba) y de nuevo vuelta a la fase melódica y el final.

Una evidente exclamación es utilizada para dar paso a un cambio de fase y es cuando la energía se pone en su máxima expresión. Siendo este estilo una clara ramificación del “son”, de acuerdo a su estructura y filiaciones rítmico-melódicas, como se explica más adelante, han de ser analizadas las rutas de conexión entre estas dos vertientes musicales.

No existiendo un ritmo que propiamente podamos llamar “salsa”, sino escuchando como “salsa” muy variados ritmos afrocaribeños identificados con géneros previos, otros sostienen que la “salsa” es sólo un término “sombrija” que agrupa los muy distintos géneros de la música tropical.

(Quintero, 1998: 22).

Según Fernando Ortiz (1965), el “son” comenzó a cultivarse en varios países de la cuenca del mar Caribe en el segundo cuarto del siglo XIX. Refiere la historia, que para los inicios de 1800, los negros bailaban por las calles del Viejo San Juan al “son” de sus atabales, o tambores pequeños. Se puede afirmar que el “son” es caribeño y como estilo musical se desarrolló especialmente en la isla de Cuba. El “son cubano”, tuvo sus inicios hacia el este “oriente” de Cuba a mediados del 1800.

Presenta en su estructura, elementos procedentes de la música africana y españolas, confluyendo en él giros rítmicos, estribillos, modos percutivos, entonaciones y sonoridades de las cuerdas pulsadas que denuncian sus dos fuentes originarias (España y África).

Los grupos practicantes de esta corriente se conocen como "paleros". Musicalmente, emplean tres tambores de duelas rectas (en forma cónica invertida), con cuero clavado. Se les añade una reja de arado o una guataca, o un hierro cualquiera, golpeándose también



con un hierro o madera dura. A esos grupos que se les atribuye antigua procedencia *bantú* se emplea el instrumento llamado "Kinfuiti".



También tres tambores yuka, de gran tamaño" (León Argeliers, 1964: 37-40).



A los tambores que se tocan en las congas comparsas cubanas se les atribuye origen Congo (Ob.Cit: 41).

Una de las fiestas que celebraban estos grupos era la *macuta*, de carácter profano. Sus cantos también utilizan expresiones de origen africano, la alternancia de solista y coro, presente en muchas culturas antiguas y, en este caso particular, en la “rumba” y sus variantes, como en el “son” y en la “guaracha”. Ya se usaba algo de esta línea ancestral en el “son cubano”, presente incluso en el que se cree que es el más antiguo tema del que se tiene conocimiento de este género: *El son de la ma Teodora*.

Don-dees-tá la Má Teo-do-ra? Ra-
-jan-do la le-ña es-tá ¿Con su pa-lo y su ban-
-do-la? Ra-jan-do la le-ña es-tá ¿Don-dees
-lá que no la ve-o? Ra-jan-do la le-ña es-
-lá — Ra-jan-do la le-ña es-tá Ra-
-jan-do la le-ña es-tá Ra-jan-do la le-ñas
-lá Ra-jan-do la le-ña es-tá.

EL SON DE LA MA TEODORA

Transcripción de “Son de la Má Teodor” por Laureano Fuentes en:

pbs. org.

Esta pieza se apoya en la historia de Teodora Ginés, una famosa comparsa negra de Santiago de Cuba, que vivió a finales del siglo XVI e inspiró este conocido “son”, cuya letra pregunta “¿Dónde está la Má Teodora?”, el cual es de los más antiguos y populares cuyo ritmo ha sido aceptado en toda la tierra cubana (Díaz y Cardona, 1995:1).

En el “son”, la combinación de diversos ritmos y formas remiten a cadencias antiguas que se identifican con la herencia étnica africana, en las que se combinan como en las mejores *salsas* diversos ingredientes musicales. Aquellos “sones”, formaron parte de una identidad cultural, dejaron un sello indeleble, una huella digital indiscutible del vivir del pueblo cubano. El género se arraigó de tal manera que llegó a tener un apellido, “Son...Cubano”. Fue tal el sentido de propiedad de este, que se discutía su comparación con otros, causando molestias al ser cotejado. Con el título “No llamen salsa a mí son”, es como Monguito, primer vocalista de la “Fania All Star”, manifestaba su desacuerdo con la relación entre la “salsa” y el “son”:

*No le llames salsa a mí son,
dile música cubana,...
tu eres más que un atrevido,
cambiando el nombre a lo mío,...
tu no haces más que imitarme
y eso no te da razones para su nombre cambiarle
al origen de mis sones...con lo ajeno te has copiado...*

Por otra parte, aludiendo a las características de combinación de ritmos y géneros del Caribe, surge en Puerto Rico la pieza musical *Somos el Son*, canción salsera que enaltece una manifestación de identidad colectiva. Se inicia con un repiqueteo de *bomba*, que es en Puerto Rico la música más claramente asociada históricamente a la plantación esclavista y la población negra (Quintero, 1998: 201).

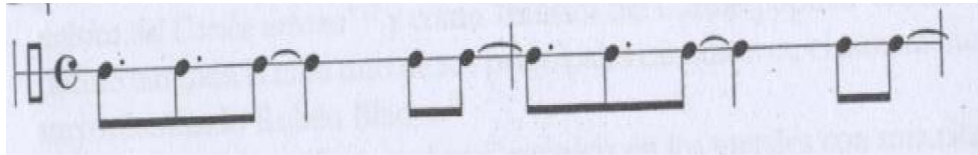


The image shows a musical score for the beginning of the song "Somos el Son". It consists of four staves. The top staff is for the Piano, with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff is for the Bajo, with a bass clef and a 4/4 time signature. The third staff is for the Clave 4-2 (repique), with a square clef and a 4/4 time signature. The fourth staff is for the Clave 3-2, with a square clef and a 4/4 time signature. The music is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern characteristic of the "son" genre.

Inicio de "Somos el Son".

(Quintero, 1998: 90.)

El tratamiento del ritmo, en forma de "tumbao" o "son", dado al desplazamiento de los acentos, evidencia la ascendencia africana en la pieza antes indicada. Además de la vinculación con un campesinado caribeño que manifiesta una amplia y compleja heterogeneidad étnica.



"Ritmo Tumbao"

(Quintero, 1998: 92)

Al parecer había una resistencia a aceptar al nuevo heredero del "son", y por supuesto al nacimiento del este nuevo género: la "salsa". Pero ¿Por qué *Salsa*? ¿Por qué esa fusión de diferentes géneros y estilos? ¿Qué estaba pasando en el mundo? ¿Por qué razón nace un género nuevo basado en la unión de lazos inimaginables?

La historia nos remite a New York, a tiempos en que el *Palladium*, Broadway con calle 53, estaba a punto de apagar su luz (1947) y había un *boom* en los cambios socio-económicos que provocaban también sucesos importantes en la cultura de los habitantes neoyorkinos. "La salsa" no podía nacer en mejor lugar, ni en mejor momento; esta ciudad era entonces el sitio ideal para reunirse músicos y artistas provenientes de diferentes lugares de Latinoamérica, compartiendo diferentes ideas, culturas y conocimientos sobre sus propias raíces extranjeras. Estos surcaron mares y cielos buscando mejorar su calidad de vida y oportunidades, cosa que no podían brindar sus países en vía de desarrollo, que estaban siendo dominados por la pobreza, dictadura y corrupción. Entonces, no se habla (en su mayoría) de inmigrantes de clase alta o de la alta sociedad, cuando se refiere a estos nuevos ciudadanos norte-americanos, pioneros de este género musical. No eran más que gente del pueblo de tercer nivel, refugiados en ghettos, pertenecientes al barrio, a la calle, que no llevaban en su maleta más que una partitura y algunos con suerte, un instrumento gastado (Rondón, 2007: 32).

Un “son” de aquella época refleja el desplazamiento y el movimiento territorial descrito antes:

*Mamá yo quiero saber
De dónde son los cantantes,
Que los encuentro galantes
Y los quiero conocer,
Con sus trovas fascinantes
Que me las quiero aprender.
¿De dónde serán?
¿Serán de La Habana?
¿Serán de Santiago, tierra soberana?
Son de la loma y cantan en llano...*

“Son de la loma”. Miguel Matamoros, 1923.

Estos aspectos sociales contribuyeron al surgimiento de este nuevo género musical, puesto que en primer lugar, para explotar su ingenio tenían que trabajar juntos, y ¿qué mejor compañero para unirse en este proyecto, que otra persona que estaba viviendo las mismas penurias indistintamente de su lugar de procedencia? Sus penas eran comunes y esta similar situación social les ayudó a engranar realidades socio-culturales y hacerlas canción. Además, la fusión de cada uno de los aportes manifiestos en el deseo de los integrantes por mantener y rescatar sus raíces y valores musicales como una fortaleza, permitió hacer un frente común al rechazo y la discriminación que sentían.

Era una época de convulsión social y los latinos atendían al llamado de su patrono en sus labores cotidianas, y entre platos, cemento, cubiertos, ladrillos, cocinas y baños, soñaban con alcanzar el éxito. Anhelaban culminar sus labores para reunirse con sus colegas y hacer una y otra composición, con la ilusión de que esa pieza finalmente sería la que los proyectaría al estrellato. De forma consciente o inconsciente, reflejaban en sus letras la agonía que estaban viviendo en su realidad social, tanto en su nuevo lugar de residencia como en su lugar origen. Paralelamente, estaba en pleno auge el movimiento llamado *Underground*, con expresiones culturales, artísticas y creativas enfrentadas a un capitalismo.

También surgió una llamada “contracultura”, constituida por jóvenes que abandonaban sus estudios por el amor libre y el cannabis. En estos cambios sociales, no pasa desapercibida la oleada de inmigrantes presente en Nueva York, causando malestar a los habitantes locales, creando en ellos un sentimiento de exclusión y racismo en contra de latinos y afro-americanos, sentimientos que, lejos de desanimar a los inmigrantes, les motivó. Entonces cantaron a viva voz cantaban su historia con dignidad y rebeldía. Cabe destacar que, la “salsa” seguía manteniendo una historia repetida, basada en los cantos responsoriales africanos, donde manifestaban las penurias y alegrías que vivían en la comunidad (Rondón, 2007: 20).

Con el transcurrir del tiempo, se evidenció lo que resultó ser un rotundo éxito: la “salsa”, pues fue bien acogida entre el público y altamente rentable. Como lo expresa Cheo Feliciano en, *Juan Albañil*:

*Bueno familia, esto es una historia verdadera
y viene sucediendo hace raaaaato
Y el hombre ahí
Juan Albañil el edificio que levantaste
Con lo mucho que trabajaste
Esta cerrado, esta sellado,
es prohibido para ti
Juan Albañil*

*Como es domingo Juan Albañil por la avenida
va de paseo mirando cuanto construyó
hoteles, condominios, ¡cuánto lujo!
y ahora como no es socio no puede entrar
Juan Albañil no puede entrar (bis)*

*Juan Albañil hombre vecino
cuanto ha soñado
con la llamada igualdad
Juan Albañil pero dile a tus hijos
que en el cemento no hay porvenir...*

El *Palladium*, antiguo lugar preferido de encuentros de los más famosos cantantes, se encontraba en decadencia, tal como se ha referido. Necesitaba de los éxitos que otrora tenía y fue necesario entonces un resurgir de los grandes bailes.

Moore, gerente del *Palladium* vislumbraba solución a esto en los ritmos latinos, de tal forma que contacta a Federico Pagani, uno de los principales promotores de la música caribeña en la gran manzana y director del “Conjunto Ritmo”. Es así como “Machito y sus Afroclubans”,(orquesta que fusiona los ritmos de Cuba con el jazz de vanguardia) se convierten en la alternativa para reactivar los buenos tiempos de *Palladium*, dirigidos por Mario Bauzá. De tal forma evoluciona desde New York una “forma de hacer música” que permite la expresión y reconocimiento de las realidades latinas y urbanas, marginadas en sí mismas, que conjugan ritmos “de aquí y de allá”(Rondón, 2007: 19).

Si nos remitimos a la concepción gastronómica de la salsa, esta evoca a una combinación de ingredientes para “añadir sabor” al elemento sustantivo. Esto es lo que se generó musicalmente, una “manera de sonar”, que se apropió del son, la guaracha, el jazz, en fin, de aquellos ingredientes sonoros que sumaran elementos distintivos a la expresión.

Todo este fenómeno sucede a finales de 1960 e inicios de los 70', cuando se produce una evidente transformación colectiva acerca de la concepción humana de espacio- tiempo. Esto ocurrió gracias a los profundos cambios que trajo consigo la globalización y el consiguiente movimiento en torno a los procesos culturales. Es en este contexto, cuando la "salsa" aparece para reivindicar de alguna forma las identidades colectivas del negro, el latino, el barrio e identificar así a una masa popular grande en cantidad y símil en características y circunstancias (Quintero, 1998: 102).

La salsa, le imprimió un carácter contemporáneo-áspero-urbano, a formas musicales tradicionales del Caribe en consonancia con las transformaciones que se experimentaban en el mundo popular de éstos países, donde la migración de las últimas décadas se ha sumado a otras experiencias de desplazamientos masivos de población, fundamentales en nuestra historia constitutiva (la trata esclavista, la más impactante de ellas) que han marcado, todas las maneras como en el Caribe se manejan las nociones de territorialidad y del tiempo, y su expresión sonora en la música.

(Ob.Cit: 97-98).

La sonoridad salsera incluyó y combinó diversos ritmos y géneros, identificados con distintos tiempos y espacios, con diversas clases sociales, épocas históricas y grupos humanos. En su constitución contó con el "son", como base de su sonoridad, que desde las primeras décadas del siglo XX caracterizó a la música caribeña. A su lado se desarrolló la "bomba", nacida en Puerto Rico, la cual brindó ritmos repetidos y combinó la percusión y la voz con usos onomatopéyicos.

Por esto la salsa, considerada cubana en su esencia, con raíces africanas por excelencia, representada por el más importante e influyente sonero, como lo fue Benny Moré, es aun objeto de estudio para investigadores que defienden el origen puertorriqueño de la misma. Para fines de la presente investigación se convendrá en la aceptación de ambas hipótesis por considerar a la salsa un género heterogéneo y rico, gracias a la contribución de diversas manifestaciones musicales provenientes de los grupos humanos que conforman el Caribe.

Según Quintero (1998: 99): "...no existe una salsa, sino múltiples y diversas salsas...más que un género, una estructura, una entelequia, debe entenderse sobre todo como una práctica: una manera de hacer música."

Aludiendo a esas formas y expresiones musicales que conforman la salsa y el extenso legado cultural, de las culturas que se instalaron en el Caribe entre ellas la africana, se pueden presentar algunos rasgos musicales que nos remiten a la herencia negra de la salsa.

Por ejemplo, para las culturas africanas, el ritmo aparece con un papel protagónico en sus expresiones musicales, generando patrones rítmicos y "polirritmia", así como también lo que en musicología occidental se conoce como "ritmos sincopados" que evidencian una vinculación con el pasado africano.

"La percusión es africana".

Elio Pacheco. Percusionista, fundador de la "Dimensión Latina".

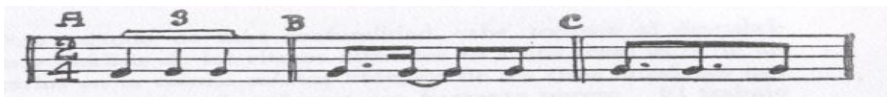


La tradición rítmica que ha legado la herencia africana, se caracteriza por patrones conformados por un número de pulsaciones en los que se combinan golpes y silencios de distintos tiempos.

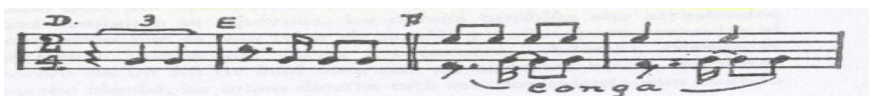
Los acentos no se establecen necesariamente al inicio del compás, sino que se encuentran distribuidos de acuerdo a la combinación. La “irregularidad” de los acentos, junto a la combinación de tiempos, define características que la música occidental considera *sincopada**.

De acuerdo al valor otorgado a la riqueza rítmica en estas culturas, los instrumentos de percusión ocupan un lugar privilegiado. Se consideran los tambores como fundamentales para la elaboración musical. De allí el protagonismo adquirido por la percusión en el género de la salsa. Considerando las afirmaciones de Don Fernando Ortiz (1965: 273-275), las raíces rítmicas africanas que se pueden apreciar en la música actual, en particular la *salsa*, son una especie de “*células rítmicas generatrices*”, que privilegian a la percusión, pero están contenidas también en la armonía y en los giros de la melodía. Los ejemplos que detalla son elocuentes:

Célula rítmica africana del mal llamado “tresillo”:

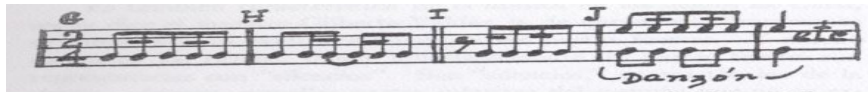


Célula rítmica africana de la conga.

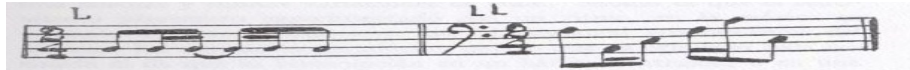


La *síncopa* es un término musical referido a una combinación rítmica, que consiste en el desplazamiento del acento “normal” que lleva el primer tiempo y lo coloca en el segundo tiempo que es débil. Se genera en consecuencia, un sonido que se produce en un tiempo débil o parte débil de un tiempo y se prolonga por efecto de la ligadura, sobre un tiempo fuerte o parte fuerte de un tiempo (Pezzuti, 2006:14).

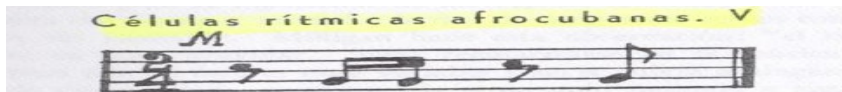
Célula rítmica africana del "Danzón", llamada "cinquillo":



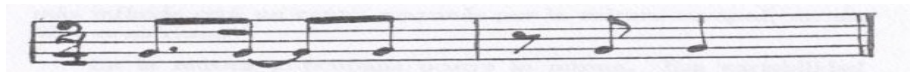
Célula rítmica africana de la "Contradanza cubana":



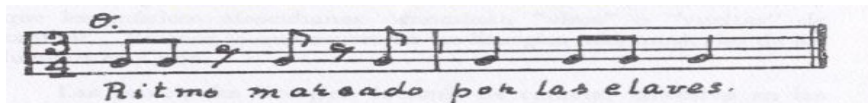
Célula rítmica africana usada en el bajo:



Célula rítmica africana de las "claves" a compás binario:



Célula rítmica africana de las "claves" a compás ternario:



Instrumentos como las congas, el bongó y la clave, si nos remontamos a la historia, tienen una evidente ascendencia africana por su forma y la manera de tocarlos y son parte fundamental para la ejecución de la salsa. Un ejemplo de esto lo da el percusionista Mongo Santamaría, cubano de familia africana, que recrea en sus toques la raíz africana de la percusión.

(Entrevista Elio Pacheco 30/09/2010).

También se puede relacionar con esta interpretación musical, la forma de canto antifonal propia de las culturas africanas, aquí las “llamadas-respuestas” entre solista y coro, que poseen melodía y letras sencillas, que cuentan de la vida colectiva e individual de la comunidad, generalmente repetitiva y en ocasiones hasta monótona (Quintero, 1998: 205).

De toda una interacción de ritmos, melodías, instrumentos y culturas, se origina la “nueva forma de hacer música” denominada “salsa”, gracias a su aceptación de aportes provenientes de las más diversas fuentes. El sello disquero *Fania Records*, se encargaría de reunir a los mejores músicos de esta fusión para darla a conocer al mundo a través de sus grabaciones con los *All*



Star Latinos, lo cual devendría en el lanzamiento oficial de su agrupación en Agosto de 1971, que se diera a conocer como la *Fania All Star*, conjunto de referencia incuestionable para el mundo de la “salsa”.

Es así como aparece en la parte baja del *East Side*, un sonido que incorpora nuevos instrumentos musicales como el trombón, que darían brillo y vigor a la música para latinos que se gestó en New York; esto, sin dejar de lado el profundo respeto por sus antecesores cubano-puertorriqueños.

Entre los primeros innovadores y representantes del movimiento salsero se encuentran: Tito Puente, Tito Rodríguez, Ray Barreto, Eddie Palmieri, Charlie Palmieri, Joe Cuba, Rafael Cortijo, Pete “El Conde” Rodríguez, Bobby Valentín, Ismael Rivera, Andy Montañez, Willie Colón, Tite Curet Alonso, Cheo Feliciano, Ismael Miranda, Papo Lucca, Rubén Blades, Celia Cruz, Johnny Pacheco, Roberto Roena, Yomo Toro, Héctor Lavoe, César Monge, Elio Pacheco, Gilberto Santa Rosa, Oscar D’León, entre muchos otros (cabría acotar un largo etcétera) músicos, compositores, arreglistas y cantantes que han contribuido con su ingenio al desarrollo de la “salsa” como una expresión musical identitaria, que define a los pueblos del Caribe.

“...El caribe es inmenso y rico, y esa riqueza supone una majestuosa convergencia.”

(Rondón, 2007:411).

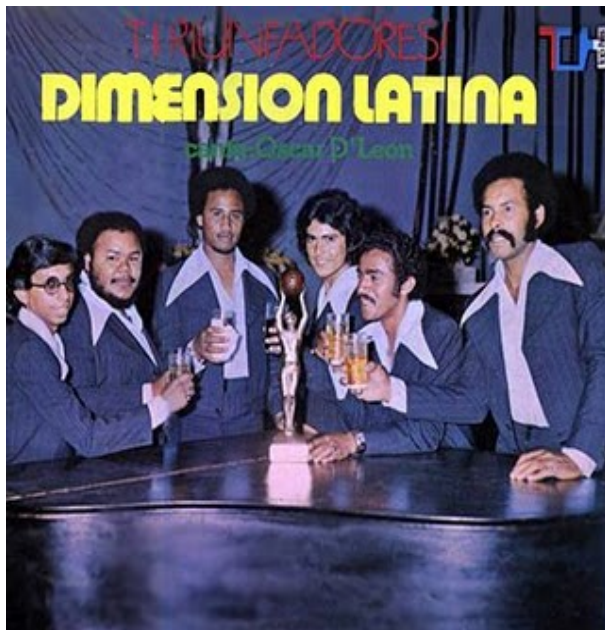
La Salsa en Venezuela...

*“Suena el tambo en Sevilla, de la música africana
suena el tambo en Sevilla, de la música africana
el irimo de la habana se pone al instante un pie
y cuando entran al morua, el público se emociona
porque el irimo se entona al compás de la bagua
porque el irimo se entona al compás de la bagua
el irimo se entona cuando escucha un tambor...”*

Oscar D’León. *Dimensión Latina* 76.

Caracas capital venezolana, se convirtió en uno de los principales escenarios para la difusión y cultura de la “salsa”. Todo “salsero” de renombre debía pasearse por los espacios caraqueños, tal fue el caso del mismo Benny Moré y la Sonora Matancera, que entre los años cuarenta y cincuenta se dieron cita en el Teatro Alameda de Marín. Ya para los años 70, se consolida la “salsa” en la mayoría de los barrios caraqueños, lugares como Marín, Caricuao, El Valle, Sarría, La Vega, El Cementerio, Catia y La Pastora entre otros, se identificaban con un ritmo “propio”. Es entonces cuando se registra un vertiginoso crecimiento de aquel movimiento musical urbano, gestado desde el mismo “son cubano”.

Los músicos salseros se refugiaban en locales nocturnos de la ciudad como la “Cervecería La Distinción”, que por largo tiempo fue el lugar de encuentro de muchas agrupaciones del momento. Por allí se dejaron ver músicos como Víctor Mendoza, Juan Carlos Núñez, Oscar D’León, César Monge, los hermanos Pacheco o Víctor Cuica. Es en este local donde surge una de las agrupaciones salseras que ha marcado pauta en la historia social, cultural y musical de Venezuela: “La Dimensión Latina”(Calzadilla, 2003: 97-98).



El 15 de marzo de 1972, se reunió por primera vez el grupo que por sugerencias del saxofonista Víctor Cuica se denominó *Dimensión Latina*, integrada por los trombonistas César Monge y José Rojas, el cantante y bajista Oscar D’León, el conguero Elio Pacheco, el timbalero José Rodríguez y el pianista Enrique “culebra” Iriarte.

Cabe destacar que éstos músicos, representaban (y representan) la confluencia certera de tres culturas, entre las cuales lo “afro”, está presente no sólo a través de su música llena de ritmos e instrumentos heredados y recreados de la cultura africana como ya se explicó, sino que también física y culturalmente simbolizan al gen negro que vive en cada uno de los venezolanos.

Reseña Calzadilla (2003:100), la importancia de la inclusión de una cantante más a las filas del grupo en el año de 1974. Se trataba de un bolerista con un torrente y timbre de voz excepcional: Wladimir Lozano, quien junto a Oscar D´León, imprimen un sonido particular a la “Dimensión”.

Tomaban en cuenta la sonoridad neoyorquina del momento y el apego a la música de las orquestas de Caracas como la *Billo´s*, obteniendo así una expresión musical original. Imbricaciones rítmicas, el trombón como instrumento clave para el desarrollo sonoro y el formato de dos voces masculinas (Oscar y Wladimir) en tiempos distintos sobre una misma canción, fue un aporte original dentro del esquema utilizado por la orquesta y para la música bailable. Al comentar sobre la “Dimensión Latina”, Elio Pacheco afirma lo siguiente: “La Dimensión Latina, es la madre de todas las orquestas de salsa en Venezuela, de hecho es ícono para los salseros de todo el mundo...” (Entrevista 39/09/2010). Y Oscar D´León, (en conversación referida por el “Gordo Lira” de “Klandestinos Orquesta) señala: “La Dimensión Latina es importante para mí” (1979).

*“En esta noche callada,
que mi tormento ahoga,
quiero cantarte Taboga,
viendo tu luna plateada...
Taboga, reina de las flores,
eres mi inspiración.
Por ti sentí una pasión
Que me lleno de amores.
Taboga, eres tú tan bella,
Que no te puedo olvidar.
Bajo tu manto de estrellas y..
Quiero vivir y soñar.
Bajo tu manto de estrellas
Quiero vivir y soñar mama...”*

Oscar D´León y Wladimir. *Dimensión Latina* ´75.

La “Dimensión Latina” fue para el venezolano la referencia más directa y cercana al movimiento salsero nacido en New York. Con su aparición ya las estrellas no eran importadas y la agrupación terminó por copar la escena musical del país. Éxito tras éxito, sonando en la radio y la identificación del público con sus ritmos y letras, llega la *Dimensión Latina* a la cuna de la *Salsa* en el año 1976, evento recordado por su aceptación y popularidad: “La Dimensión Latina en New York”.

En lo sucesivo, la agrupación sufrió ajustes debido a divisiones y nuevas incorporaciones, en las que pasaron por sus filas figuras como Andy Montañez (estrella de “El Gran Combo de Puerto Rico”) y Argenis Carrullo. El reconocimiento a esta agrupación sigue vigente, por ser la responsable en gran manera, del rumbo que tomara la salsa en Venezuela (Calzadilla, 2003: 103).

Hemos de destacar a uno de los más notorios representantes de la “herencia afro” en el país: Oscar D’León. Quien a través de la “salsa”, su música y sus letras de reivindicación al negro canta a la clase dominada y excluida, también al amor y al desamor y a todas aquellas razones que sean motivo de inspiración. Quizás no se exagere al afirmar que todos los venezolanos han bailado “Llorarás”:

*Sé que tú no quieres, que yo a ti
te quiera, siempre tú me esquivas de
alguna manera...*

*Si te busco por aquí, me sales
por allá, lo único que yo quiero no
me hagas sufrir más...*

Rumbeeeeraa..

Oscar D’León. “Dimensión Latina ’75”.



Para mediados de los años ochenta ya era reconocido como: “¡El sonero del Mundo!... Oscar D’León”. Era esta una frase altisonante que muchos aún discuten, pero que no desmerecen ni restan legitimidad al reconocimiento por la labor musical de este “negro venezolano”. (Rondón, 2007: 417). “Pero si se habla desalsa y del aporte venezolano a esta expresión, el nombre que ciertamente colma los lugares protagónicos es el de Oscar D’León” (Ob. Cit: 416).

La “salsa” hecha en Venezuela que ha trascendido, no sólo sus fronteras físicas, sino intelectuales, culturales y sociales, es para los fines de esta investigación, un digno ejemplo de la fusión cultural producida en la colonia, con herencia esclava y reivindicación de blanco; con el tambor africano en su música *sincopada* y el trombón de New York; con el “son cubano” y la “bomba puertorriqueña” en su esencia, da cuenta de la diversidad y vinculación del Caribe, para producir y proyectar una fusión musical capaz de exaltar los sonidos del gen negro que todos llevamos dentro.

Conclusiones y recomendaciones.

Con base en la investigación realizada, se concluye que debido a las implicaciones históricas, sociales y por ende, culturales que determinaron la vinculación de la cultura africana con la venezolana y, la consiguiente fusión que se genera entre ambas, es posible identificar formas e instrumentos musicales conexos que dan cuenta inequívoca de un legado africano presentes en las expresiones musicales estudiadas.

La revisión del legado cultural africano, presente la “música afrovenezolana”, nos permite confirmar la hipótesis planteada en cuanto a la existencia de elementos de confluencia musical, que dan cuenta del aporte de la cultura africana a Venezuela. A través de la identificación de formas musicales e instrumentos como las baterías de tambor, el canto responsorial, el uso de fórmulas rítmicas particulares como la *síncopa* y el *contratiempo*, además de las repercusiones sociales de las mismas, se evidencian enlaces que permiten establecer como origen el continente africano.

Ciertamente las transformaciones originadas por el espacio-tiempo han matizado algunas referencias musicales atribuidas al África. Sin embargo, en el desarrollo de la investigación fue palpable la implicación africana y sus rasgos como ente constitutivo de la venezolanidad, por consiguiente de sus manifestaciones musicales.

Se determina de tal forma la existencia de un legado musical africano, presente en la sociedad venezolana, donde se materializan cantos responsoriales, polirritmias, singulares instrumentos y diversos rituales originarios del África, que no permitieron que el tiempo y la distancia disiparan su presencia.

A través de la investigación llevada a cabo, se plantea que la cultura venezolana mestiza por excelencia, manifiesta que África está presente en la música afro-venezolana, en las expresiones folclóricas y afrocaribeñas. Ningún cepo, ni cadena, ni grillete pudo acabar con la identidad de un pueblo castigado por la avaricia y la prepotencia de conquistadores que redoblaron sus esfuerzos por acabar con una cultura dominada.

Es prioridad para esta investigación la valoración, estimación y reivindicación de los aportes africanos presentes en la música venezolana, por ello se sugiere la continuidad del estudio, extensivo a otros géneros manifiestos en la cultura venezolana como el joropo, el calipso, la gaita, el *reggae*, el reguetón, entre otros, que con sus características puedan contribuir a evidenciar el enlace y la fusión presentes en el ámbito cultural, concretamente el musical, entre África y Venezuela.

Bibliografía consultada.

Acosta Saignes, M. (1978). *Vida de los esclavos negros en Venezuela*. Casa de Las Américas. La Habana.

Alén, O. (1992). *De los afro cubano a la salsa, géneros musicales de Cuba*. Editorial Cubanacán. San Juan de Puerto Rico.

Aretz, I. (1967). *Instrumentos musicales de Venezuela*. Universidad de Oriente. Cumaná.

_____. (1991). *Música de los aborígenes de Venezuela*. FUNDEF-CONAC. Caracas.

Bastide, R. (1967). *Las Américas Negras*. Alianza Editorial. España.

Beltrán, L. y Pollak-Eltz, A. (2001). *Repertorio internacional de especialistas en la africanía*. Ediciones Universidad de Alcalá. 2da. Edición. Alcalá de Henares-España.

Betancur Álvarez, F. (1993). *Sin clave y bongó no hay son. Música afrocubana y confluencia musicales de Colombia y Cuba*. Editorial Universidad de Antioquia. Colombia.

Brito Figueroa, F. (1960). *La estructura social y demográfica de Venezuela colonial*. Universidad Central de Venezuela. Caracas.

_____. (1973). *Historia económica y social de la Venezuela colonial*. Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Caracas.

_____. (1985). *El problema de la tierra y esclavos en la historia de Venezuela*. Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. 2da edición. Caracas.

Calzadilla, A. (2003). *La salsa en Venezuela*. Fundación Bigott. Caracas.

Camacho, N. (2008). *Resumen referencial del movimiento social afrovenezolano*. II Encuentro Nacional Afrovenezolano. Cumbe de mujeres afrovenezolanas. Museo de Bellas Artes. Caracas.

Campos, H. (1981). *La gran enciclopedia de Puerto Rico. Música*. Tomo 7. Ediciones R. Madrid.

Carías, R. (1990). *¿Quiénes somos los venezolanos?* Ediciones cuadernos Lagoven. Caracas.

Casas, B. (1951). *Historia de las Indias*. Ediciones Agustín de Millares Carlo. México.

_____ (1967). *Apologética Historia sumaria*. Edición de Edmundo O`Gorman. México.

Céspedes del Castillo, G (1988). *América hispánica: (1492-1898)* en la serie Historia de España. Editorial Labor. Barcelona.

Chukwudi Eze, E (1997). *"The color of reason: the idea of "race" in kant's anthropology*. Editor post-colonial African philosophy. Blukcwell.

Córdova, V (2003). *Historias de vida*. Una metodología alternativa para ciencias sociales. Fondo editorial Tropykos. Caracas.

Díaz, D y Cardona, A. (1995). *Suplemento Cultural 26. "Donde está la Ma Teodora"*. Instituto de estudios latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras y del programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología del Centro de investigaciones, docencia y extensión artística. Costa Rica.

Dusserldorf (1957). *Balada Negra*.

Fabié, A. M. (1879). *Vida y escritos de Fray Bartolomé de las Casas: Carta al Consejo de Indias (1531)*. Madrid.

Freire, G (sf). *Casa grande y Senzala*. Emecé. Buenos Aires.

Gallegos, R. (1937). *Pobre Negro*. Editorial Elite. Caracas.

García, C. (1985). *Instrumentos musicales afro-venezolanos*. En: Revista Bigott, año 4. Nro. 7: 12-19. Caracas.

García, J. (1992). *Afroamericano soy*. TIDCAV. Caracas.

_____. (2008). *Afrodescendientes hoy*. II Encuentro Nacional Afrovenezolano. Museo de Bellas Artes. Caracas.

Guerra, F. (1984). *Esclavos negros, cimarrones y cumbes en Barlovento*. Ediciones Cuadernos Lagoven. Caracas.

Johanson, D y Edey, M. (1982). *El primer antepasado del hombre*. Editorial Planeta. Barcelona- España.

Juha Pekka, H. (1993). *Las Casas, los judíos, los moros y los negros*. Cuadernos hispanoamericanos Nro. 512.

Klein, H. (1986). *La esclavitud africana en América Latina y el Caribe*. Editorial Alianza América. Madrid.

León, A. (1964). *Música folklórica cubana*. Ediciones del departamento de música de la Biblioteca Nacional "José Martí". La Habana.

_____ (1984). *Del Canto y del Tiempo*. Editorial Letras Cubanas. La Habana.

Liscano, J. (1946). *Apuntes para la investigación del negro en Venezuela. Sus instrumentos de música*. Tipografía Garrido. Caracas.

Lombardi, J.V. (1971). *Decadencia y abolición de la esclavitud en Venezuela. 1820-1854*. Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Losada, A. (1970). *Fray Bartolomé de las Casas a la luz de la moderna crítica histórica*. Madrid.

Mannix, D.P. (1970). *Historia de la trata de negros*. Alianza Editorial. Madrid.

Martí, J (1999). *Política de nuestra América*. Siglo veintiuno. México.

Martín, G. (1983). *Magia y religión en la Venezuela contemporánea*. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Megenney, W. (1998). *Aspectos afronegroides en el español de Venezuela*. Vervourt Iberoamericano. Madrid.

Meyer, J. (1990). *Esclavos y negreros*. Aguilar. Madrid.

Miles, J. (1988). *El cacao en el desarrollo económico del África Occidental*. Universidad Santa María- IVIC. Caracas.

Moreno Fragonal, M. (1977). *África en América Latina*. Siglo XXI Editores-UNESCO. México.

_____ (1983). *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones*. Editorial Crítica. Barcelona.

Oliver, R y Fage, J. (1980). *Breve historia de África en América*. Alianza Editorial. Madrid.

Ortiz, F. (1924). *Glosario de Afronegrismo*. Imprenta Siglo XX. La Habana.

_____. (1965). *Africanía en la música folklórica de Cuba*. Editora universitaria. La Habana.

_____ (1978). *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.

_____ (1996). *Instrumentos de la música afrocubana*. Vol I y Vol II. Dirección de Cultura. La Habana.

Ortiz Oderigo, N. (1959). *Orígenes y esencia del jazz*. Editorial Columba. Buenos Aires.

_____ (1962). *La música afroamericana*. EUDEBA. Buenos Aires.

Peñín, J. y Guido, W. (1988). *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott. 2 vols. Caracas.

Pezutti, T. (2006). *Método Teórico-práctico para la enseñanza del Solfeo*. Caracas.

Piquet, D. (1982). *La cultura afrovenezolana en sus escritores contemporáneos*. Monte Ávila Editores. Caracas.

Pollak-Eltz, A. (1972). *Vestigios africanos en la cultura del pueblo venezolano*. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.

_____. (1991). *La negritud en Venezuela*. Cuadernos Lagoven. Caracas.

_____ (1996). *Algunas reflexiones acerca de la iglesia y la esclavitud en la Venezuela colonial*. Montalbán, Nro. 29: 97-110. Caracas.

_____ (2000). *La esclavitud en Venezuela. Un estudio histórico-cultural*. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.

Quintero R, A (1998). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Siglo veintiuno editores. Puerto Rico.

Ramón y Rivera, L. F. (1967). *Música indígena folklórica y popular de Venezuela*. Ricordi Americana. Buenos Aires.

_____. (1969). *La Música Folklórica de Venezuela*. Monte Ávila Editores C.A. Caracas.

_____. (1971). *La música afrovenezolana*. Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Ramos, A. (1943). *Las Culturas negras en el Nuevo Mundo*. Fondo de Cultura Económica. México.

Ramos G, J. M. (1990). *Contribución a la historia de las culturas negras en Venezuela colonial*. Ponencia.

Rondón, C. M. (2007). *El libro de la Salsa. Crónica del Caribe Urbano*. Ediciones B. Venezuela.

Sabino, C. (1992). *El proceso de la investigación*. Ediciones Panapo. Caracas.

Sojo, J. (1943). *Temas y apuntes afrovenezolanos*. Caracas.

Troconis de Veracoechea, E. (1987). *Documentos para el estudio de los esclavos negros en Venezuela*. Academia Nacional de la Historia y Universidad Central de Venezuela. Caracas.

UNESCO. (2000). *La Ruta del Esclavo*.

Velásquez, R. (S/F). *Rebeliones de negros en Venezuela*.

_____ (2009). *Seminario de afrovenezolanidad*. Fundación Celarg. Caracas.

Zavala, S (1991). *Repaso histórico de la bula Sublimis Deus de Paulo III, en defensa de los indios*. Universidad Iberoamericana, departamento de historia. México.

Publicaciones periódicas.

Informativo Faces, (Octubre 2001. Pág: 20). "Herencia en el V congreso "Bacardí" de la Salsa. Y que siga la Patarumba!". Universidad Central de Venezuela.

Manifiesto de los cultores en el II Festival Cultural de los Pueblos del África. 24 de Noviembre, 2007. Caracas.

Videos y/o Películas:

Salto en el Atlántico (1988). Films-documental. María Eugenia Esparragoza y Jesús García.

Espectáculos.

Festival Internacional de Tradiciones Afroamericanas (FITA) 2008. Maracay, estado Aragua. Venezuela.

Venezuela Viva. Musical. Teatro Teresa Carreño 2010. Caracas.

Fuentes electrónicas.

Henríquez, A(2009) *Tambor Negro*. Consultado 24/09/2010.

www.camarafilms.com/tambor_negro.html.

López, A (2007). *La música como lenguaje. Importancia en la educación primaria.* Revista de publicación mensual en Internet, Nro. 82. Consultado 2/11/2010.

www.filomusica.com/filo82/lenguaje.html.

Ramos, J (2007). *Historiografías. Juan Pablo Sojo pionero de los estudios afrovenezolanos.* Consultado 25/10/10.

historiografias.blogspot.com/juan-pablo-sojo-pionero-de-los-estudios.html.

Ramos, N. *Al conmemorarse 26 años de la tragedia del grupo madera.* (2006). Consultado 18/09/2010.

www.aporrea.org.

Estudios afroamericanos. Los aportes africanos a las culturas de nuestra América. Consultado 18/09/2010.

Afroialc.blogspot.com/.../libros-consultados-sobre-afroamerica.html.

El Tamuanague. Consultado 25/10/2010.

www.sonidosdelfolklore.com.ve/generos_tamunangue.html.

Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela (SACVEN). *Tambor Urbano.* Consultado 18/09/2010.

www.sacven.org/socios/ver_biografia.php.

Sitios web.

zonu.com. *Mapa político de África.* Consultado 13/10/2010.

baruleregnum.barule.org. *Barco negrero.* Consultado 13/10/2010.

portales.mx.cervantesvirtual.com. *Fray Bartolomé de las Casas.* Consultado 13/10/2010.

picturehistory.com. *Inspección de negros.* Consultado 13/10/2010.

agozarlatino.blogspot.com. *Grupo Madera.* Consultado 28/10/2010.

Apéndices.

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE TRADICIONES AFROAMERICANAS.
(FITA 2008 MARACAY EDO.ARAGUA).**



Fotografía de la autora (23/06/2008).



Fotografía de la autora (23/06/2008).



Fotografía de la autora (23/06/2008).



Fotografía de la autora (23/06/2008).

Entrevista realizada a Elio Pacheco.

30/09/2010

(Percusionista fundador de la “Dimensión Latina”).



-¿Crees tú que existe una vinculación entre la música del África y la salsa en Venezuela?

E.P: *Por supuesto! La música de África está llena de ritmo, tambores, incluso instrumentos que utilizamos como parte fundamental de la salsa, como las congas, el bongó y la clave...Incluso, estoy convencido de que la percusión es de África.*

Al hablar de tambores, estamos hablando de una herencia africana. Si lo analizas, en toda Venezuela está presente esa influencia. Hay tambores en Curiepe, en Naiguatá, en Río Chico, en todo Barlovento...(bueno en gran parte de Venezuela, por no decir en toda).

Pero hay que tomar en cuenta que tienen sus diferencias, debido a esa multiplicidad de origen que comentabas, porque los africanos que llegaron aquí provenían de diferentes zonas de África. Instrumentos como las congas, el bongó y la clave, si nos remontamos a la historia, tienen una evidente ascendencia africana por su forma y la manera de tocarlos y son parte fundamental para la ejecución de la salsa. Un ejemplo de esto es el percusionista Mongo Santamaría, cubano de familia africana, que recrea en sus toques la raíz africana de la percusión.

-Y de la *Dimensión Latina*, como representante de la salsa en Venezuela ¿qué me puedes comentar?

E.P: Yo diría por mi experiencia, que la Dimensión es la madre de las orquestas de salsa en Venezuela. De hecho es un ícono para los salseros de todo el mundo. ¿Qué salsero no conoce las canciones interpretadas por Oscar y Wladimir, por ejemplo? Allí también está la herencia africana, basta con mirarnos...César, "Culebra", Oscar y yo mismo, ¡todos bien tostados! Para empezar...por otra parte, musicalmente el juego con el ritmo, la percusión, el vigor de la música...todo eso tiene que ver con nuestras raíces africanas. La Salsa, manifiesta en sí misma la fusión de las tres culturas, que la Dimensión Latina (original) ha expresado a través de su música.

Entrevista a Ángel Palacios.

27/10/2010.

(Cantante de los “Vasallos del Sol” y “Convenezuela”).



1- Crees que los venezolanos tenemos un legado africano que se puede evidenciar a través de la música?

Pudiera hablarte de mi total convencimiento de que así es. Pero es que además las investigaciones lo demuestran. Como sabes soy de Barlovento, región del estado Miranda. De allí son los tambores culo ‘e puya y el tambor Mina, que se tocan en honor a San Juan Bautista cada 23 y 24 de junio. El investigador Juan Liscano, en su libro “Barlovento”, estableció su origen en Dahomey, Nigeria y el Congo Belga (hoy República Democrática del Congo). Y estos son sólo dos ejemplos de la gran variedad de instrumentos musicales de origen africano que hay en Venezuela.

2-¿Qué relación existe (o crees tú que existe) entre los cantos e instrumentos que se emplean en la llamada música afrovenezolana y la música originaria del África?

Pues la relación es directa. Por supuesto que los cantos que entonamos hoy en día en las diferentes regiones venezolanas en las que hubo mano de obra esclavizada ha sufrido un proceso de “criollización”.

Es decir, se ha ajustado a nuestra realidad en un proceso lógico de cambios: instrumentos contruidos con materiales de esta parte del mundo, incorporación de instrumentos nuestros (las maracas en los tambores, las charrascas en otros, el cuatro igualmente, etc.), se cantan en español... sin embargo es música que por lo general se realiza para celebrar algún acontecimiento (cosecha, festividad, etc.) en las que en algunos casos específicos como en los cantos de tambor de Guatire, o los Chimbanguales del sur del Lago de Maracaibo, conservan fonemas que los cultores aseguran son africanos.

3-Como cantante de los “Vasallos del Sol”, de “Convencuela” y como venezolano, ¿te identificas y promueves la música afrovenezolana? ¿Por qué?

Por convicción, por herencia de mis ancestros; porque creo necesario dar a conocer las costumbres de mi pueblo; porque creo firmemente que la música venezolana va más allá del arpa, cuatro y maracas que pregonan muchos medios de comunicación (¿acaso el Mare mare Kariña, el Akaatampo, el Yonna Wayuu, la ceremonia Waribe, etc, no son venezolanos?).

4- A tu parecer ¿la denominación "música afrovenezolana" es adecuada para el género que agrupaciones como los “Vasallos del sol”, entre otras representan?

Yo mismo he denominado así a cierta música, pero no por ser negra, ni por ser interpretada por negros, sino porque su mayor influencia originaria puede establecerse en África. Aunque al joropo venezolano, cuyo origen muchos señalan en España, hay que tener mucho cuidado con eso, porque hay investigaciones que indican su fuerte influencia árabe en los cantos. Por ejemplo ese grito “Aaaaaaaaahh...” con el que comienza el pajarillo, tiene similitud con los cantos árabes que parecen lamentos (no hay que olvidar que los árabes estuvieron 800 años en España). Asimismo, cuando escuchamos el Kora, un instrumento de cuerdas africano, cuya caja de resonancia es una calabaza, encontraremos allí mucha similitud con el arpa criolla.

5.-Te identificas con una herencia cultural y musical heredada de África?

Totalmente. No sólo por el color de mi piel, sino por muchas otras costumbres de Barlovento, mi región de origen, a las que con los años les he venido descubriendo similitudes con costumbres de regiones africanas: la cafunga, que son unos bollitos dulces típicos de Barlovento, hechos a base de cambur manzano y/o titiaro muy maduros, a los que se

les añaden coco y papelón, son cocidos envueltos en hojas de cambur o la plancha. Puedes notar que el fonema “..nga” es muy africano. Igual la costumbre de preparar comidas envueltas en hojas de cambur (el lebranche, el pescado que más se consume en Barlovento, también se prepara así), la celebraciones en tiempos de cosechas, con cantos en los que un solista canta y un coro le responde es algo muy africano

6.-¿Esta África en nuestras raíces musicales?

Por lo menos en las que te he mencionado, está totalmente. Como también está en las celebraciones a San Benito de Palermo al sur del Lago de Maracaibo, con los tambores chimbanguales. En las celebraciones del carnaval de El Callao, con los tambores de calipso y las señoras con sus trajes de madamas. Y en las celebraciones del San Juan Bautista en los diferentes pueblos de las costas venezolanas.

Entrevista realizada a Manuel Moreno

24/11/2010.

(Percusionista, director-fundador de “Herencia”).



-¿Por qué el nombre, por qué “Herencia”?

M.M: *Por una necesidad...la necesidad de demostrar que estamos hechos de muchas cosas, de muchos aportes, de muchos préstamos, lo que da como resultado algo original, algo propio. Principalmente nuestro objetivo es enaltecer la relación que tenemos con la africanía, demostrar ese legado, esa “herencia africana” y la mejor forma de hacerlo es a través de la música, por eso nos llamamos “Herencia”.*

-¿Cuál es el “sello” o característica de “Herencia”, musicalmente?

M.M: *que todo lo que hacemos, lo hacemos con acento venezolano. Estamos formando formatos rítmicos que compitan con la música del mundo como el “Patarrumba” y me baso en la teoría de la tríada ancestral: Se podría decir, que de cada cultura exaltamos lo bueno: del blanco, la inteligencia; del indio, la espiritualidad y del negro, la fuerza.*

Así formamos la herencia a la que me refiero; desde la introspección del individuo. Tratamos la música como elemento transformador del ser. Te daré por ejemplo los proyectos en los que hemos participado para ayudar a niños con impedimentos físicos, que han evolucionado gracias a su vinculación con la música y la percusión.

El tambor es un instrumento mágico. Nos lleva a la energía de la tierra y esa energía traspasa y te invade.

Para finalizar te diría que lo heredado, los tambores; lo curioso, el mestizaje y lo propio, la fusión venezolana.

Anexos.

Real Cédula de 1789.



Tomado de sitio web: fondosdigitales.es.es.

Ley de la Abolición de la Esclavitud en Venezuela



Tomado de sitio web: kalipedia.com

Precios de esclavos en Venezuela

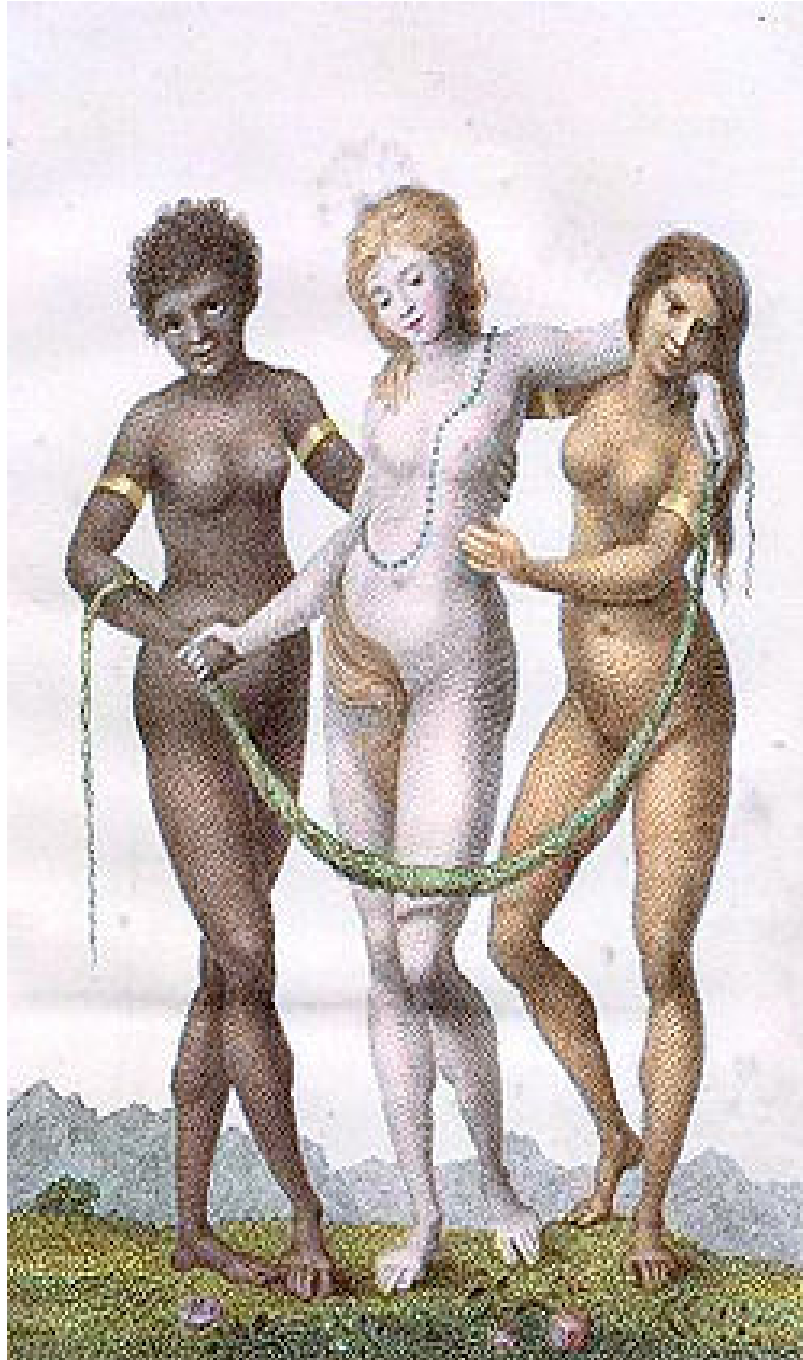
Tarifa
de la edad y valor de los esclavos en Venezuela

<i>Edades</i>	<i>Pises</i>	<i>Edades</i>	<i>Pises</i>
<i>De 8 dias</i>	<i>50</i>	<i>Desde 15 hasta 39</i>	<i>300</i>
<i>1 mes</i>	<i>55</i>	<i>De 10 años</i>	<i>250</i>
<i>2 meses</i>	<i>58</i>	<i>41 "</i>	<i>245</i>
<i>3 "</i>	<i>62</i>	<i>42 "</i>	<i>240</i>
<i>4 "</i>	<i>66</i>	<i>43 "</i>	<i>235</i>
<i>5 "</i>	<i>70</i>	<i>44 "</i>	<i>230</i>
<i>6 "</i>	<i>74</i>	<i>45 "</i>	<i>225</i>
<i>7 "</i>	<i>78</i>	<i>46 "</i>	<i>220</i>
<i>8 "</i>	<i>82</i>	<i>47 "</i>	<i>215</i>
<i>9 "</i>	<i>86</i>	<i>48 "</i>	<i>210</i>
<i>10 "</i>	<i>90</i>	<i>49 "</i>	<i>205</i>
<i>11 "</i>	<i>95</i>	<i>50 "</i>	<i>200</i>
<i>1 año</i>	<i>100</i>	<i>51 "</i>	<i>190</i>
<i>2 años</i>	<i>105</i>	<i>52 "</i>	<i>180</i>
<i>3 "</i>	<i>110</i>	<i>53 "</i>	<i>175</i>
<i>4 "</i>	<i>115</i>	<i>54 "</i>	<i>170</i>
<i>5 "</i>	<i>120</i>	<i>55 "</i>	<i>165</i>
<i>6 "</i>	<i>130</i>	<i>56 "</i>	<i>160</i>
<i>7 "</i>	<i>140</i>	<i>57 "</i>	<i>155</i>
<i>8 "</i>	<i>150</i>	<i>58 "</i>	<i>150</i>
<i>9 "</i>	<i>160</i>	<i>59 "</i>	<i>145</i>
<i>10 "</i>	<i>170</i>	<i>60 "</i>	<i>140</i>
<i>11 "</i>	<i>180</i>	<i>61 "</i>	<i>135</i>
<i>12 "</i>	<i>190</i>	<i>62 "</i>	<i>130</i>
<i>13 "</i>	<i>200</i>	<i>63 "</i>	<i>125</i>
<i>14 "</i>	<i>210</i>	<i>64 "</i>	<i>120</i>

*Es copia El Vocal Secre...
J. de C. G. G.*

Tomado de sitio web: encontrarte.aporrea.org.

“La esclavitud”
(Jean-Baptiste Debret)



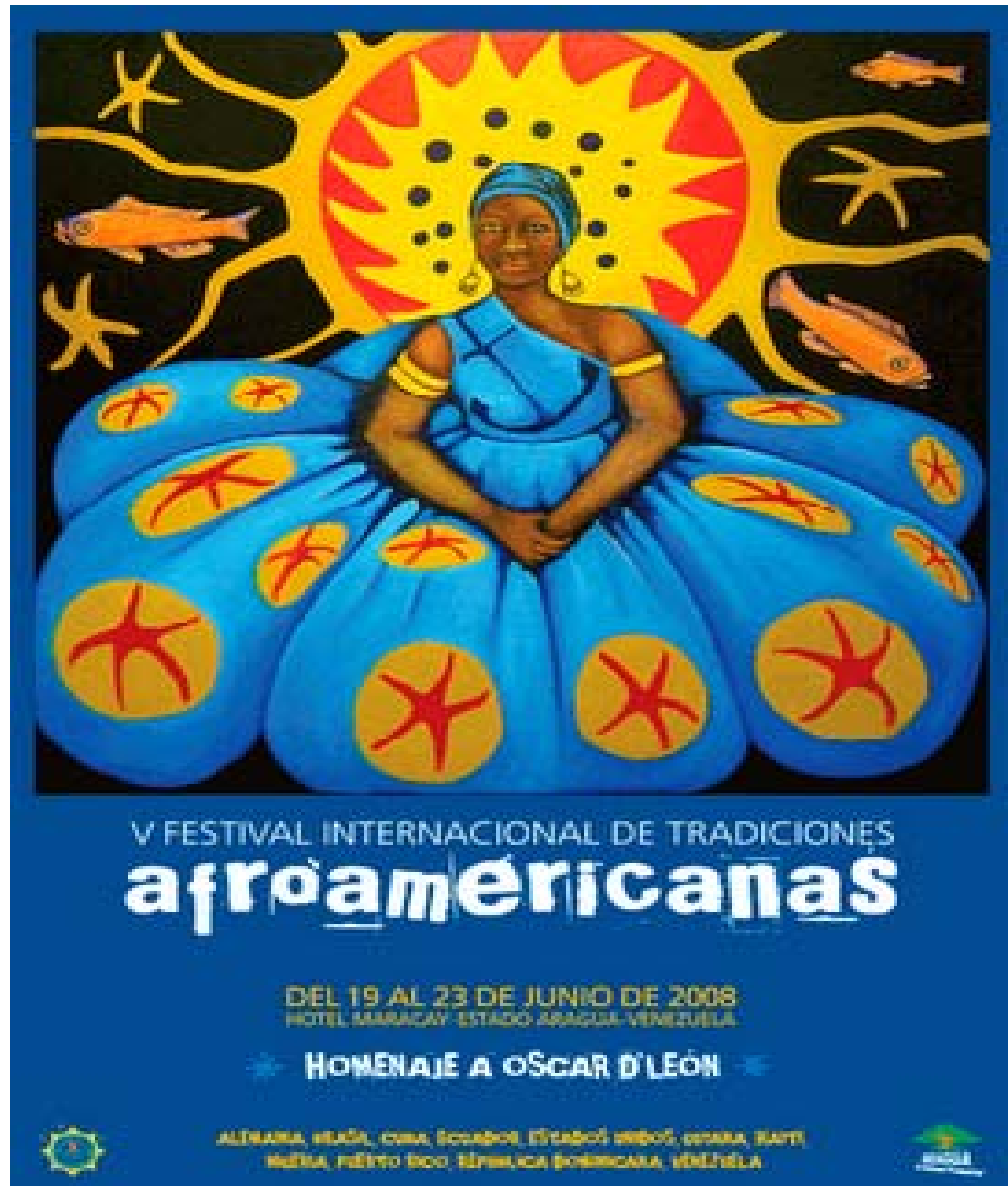
Tomado de sitio web: e-ciencia.com

Instrumentos de música afrovenezolana



Tomado de sitio web: encontrarte.aporrea.org.

Salsa en Venezuela



Publicidad de "V Festival Internacional de Tradiciones afroamericanas".
(Junio, 2008).

