

Música y nación

Jorge Olivera Castillo
Escritor y periodista
La Habana, Cuba



La Rumba

Si un hecho no admite cuestionamiento es la huella dejada por los ancestros africanos en el origen y desarrollo de la actual música cubana. Por ejemplo, hoy no existirían los contagiosos compases de la timba y el son-go, dos populares géneros bailables que deben su originalidad y vigencia a la rumba, el guaguancó y el yambú, antiguas formas musicales que aún privilegian el uso de la percusión, voz principal y un coro que repite los estribillos. Los negros esclavos sentaron las bases de estas expresiones musicales, que fueron evolucionando

hacia formas más elaboradas a partir de una serie de motivaciones y circunstancias, entre las que habría que mencionar la enorme capacidad para la improvisación y el peso de una realidad que obligaba a ciertas reformulaciones para evitar mayores antipatías.

No eran pocos los decretos que criminalizaban el toque del tambor o instrumentos de similares características. Esas reprobaciones se extendieron hasta bien entrado el siglo XIX. Incluso en los comienzos del siglo XX persistían regulaciones que impedían, salvo

previos permisos, la práctica pública de ciertos estilos musicales y danzarios de origen africano. Siempre hubo reticencias en aceptar las manifestaciones culturales de una raza que entraba en la historia del Nuevo Mundo como un objeto a utilizar en el trabajo esclavo, que con el tiempo se convertiría en el fundamento de una burguesía blanca decidida a aumentar sus caudales a costa del sufrimiento de miles de familias arrancadas de su espacio natural.

Sacarle sonidos a un tambor llegó a ser un delito punible en aquella sociedad, que estigmatizaba esas costumbres al considerarlas bárbaras y ajenas a un modelo de sociedad basado en referencias netamente europeas. No obstante la ojeriza de las autoridades coloniales, el clero y la burguesía criolla ante las demostraciones de bailes, creencias religiosas y formas de hacer música de los negros, ellos pudieron conservar sus códigos culturales e incluso fusionarlos con los del sujeto colonizador. Es increíble como lograron prevalecer estas huellas en el tiempo al analizar la desventajosa posición del negro en aquella la época. Solo la perseverancia en sus categorías más admirables, podría explicar el exitoso resultado de un desafío que costó sobreabundantes humillaciones, castigos y muertes.

En el largo trayecto de la explotación en sus formas más crueles hasta la mediatizada emancipación en 1886, el negro no renegó de su singular cualidad para amalgamar ritmos y coloraturas vocales con presteza de orfebre. A la ilegalización del tambor antepuso el cajón de madera rústico, que despedía contagiosos sonidos, además de atenuar la resonancia que estimulaba el odio del opresor. Golpe a golpe immortalizaba los ritmos que trascenderían las fronteras de la isla de Cuba como parte de un proceso que hoy alcanza sus máximas creencias en el ámbito del arte de combinar bien los sonidos en el tiempo y en el espacio.

Sin el instinto del negro para la improvisación y la especial facultad para armar un discurso musical prácticamente de cualquier cosa, es imposible hablar de música cubana. Las claves para entender la elevada calidad instrumental y vocal de las orquestas y conjuntos actuales se explica, en parte, por los antecedentes que tuvieron su origen en los campos de caña y barracones, donde los esclavos africanos atenuaban sus desgracias con cánticos ancestrales y otras formas culturales que prevalecieron en medio de los más terribles tormentos. Tales prácticas se contaban entre sus escasos mecanismos de defensa. La alternativa consistía en escapar al monte e instalarse allí de manera definitiva. Una vida libre, pero también azarosa. Debían estar alertas ante la persecución del mayoral y sus secuaces, con sus perros de presa y armas de fuego.

No solo trasciende el negro en esta esfera por las características precitadas. La habilidad para crear el torrente de originales secuencias rítmicas a través de los instrumentos de percusión, bien los conocidos o los creados a partir de las necesidades expresivas y censuras de turno, no bastan para una lectura objetiva de los lauros internos y extrafronterizos de los músicos negros cubanos, fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

La contradanza y el danzón

A raíz de la revolución haitiana (1791), cientos de negros y mulatos y también colonos franceses con sus respectivas familias, emigraron hacia el oriente de Cuba en busca de seguridad y condiciones para reponer sus maltruchas economías. La insurrección de miles de esclavos había dejado en la ruina a gran parte de la burguesía local. Miles de haciendas fueron saqueadas y el número de muertos alcanzó cifras escalofriantes, tanto de negros alzados

como de blancos que se resistían a adjudicarles un estatus que prescribiera las humillantes normas de la esclavitud.

Junto con la fe y la esperanza de poder integrarse y recuperar los bienes perdidos por causa de la rebelión, llegaron los costumbres que, sin perder totalmente su esencia, fueron dando paso a nuevas concepciones, al fusionarse con formas autóctonas. Es preciso señalar la entrada en Cuba de un género musical-danzario que llegó a marcar la impronta de una época: la contradanza. “Salida de la *country-dance* inglesa, llevada a Holanda y Francia a fines del siglo XVII, la contradanza había adquirido carta de ciudadanía francesa”. Como nos dice Curt Sachs: “El círculo y la hilera son las formas básicas de todas las danzas corales, y la mayoría de las figuras pueden remontarse a la cultura de la Edad de Piedra [...] .Hasta la disposición de hombres y mujeres en una doble fila, enfrentados y divididos en parejas, ya ha sido señalado en numerosas tribus africanas, entre los bailes de Rhodesia, los bergdamas y los bolokís del Congo¹⁷”.

El arribo de la contradanza es “de capital importancia para la historia de la música cubana, ya que la contradanza francesa fue adoptada con sorprendente rapidez, permaneciendo en la Isla, y transformándose en una contradanza cubana, cultivada por todos los compositores criollos del siglo XIX, que pasó a ser, incluso, el primer género de la música de la Isla capaz de soportar triunfalmente la prueba de la exportación. Sus derivaciones originaron toda una familia de tipos, aún vigentes. De la contradanza en 6 por 8 —considerablemente cubanizada— nacieron los géneros que hoy se llaman clave, la criolla y la guajira. De la contradanza en 2 por 4, nació la danza, la habanera y el danzón²⁰”.

Este último género fue creado y popularizado por un cubano de la raza negra: Miguel

Failde (1852-1921). Después de más de 30 años en que la contradanza dictó pautas en el quehacer musical de Cuba, el danzón aparece para fijarse en el gusto de las diversas clases sociales. Así queda reflejado un producto de la fusión de tres influencias externas que conforman los orígenes de la cultura cubana: lo español, lo africano y, en menor medida, lo francés. Aunque esta forma musical era conocida, no fue hasta el 1 de enero de 1879 que se estrenó oficialmente en los salones del Club de Matanzas por la orquesta de Failde. El nombre de la pieza original se tituló *Las alturas de Simpson*.

Brindis de Salas, White y Jiménez

Cuando se habla de los aportes, virtuosismo y originalidad del negro en la historia musical cubana, es obligatorio mencionar a tres instrumentistas de primer nivel: Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852-1911), José White (1836-1912) y José Manuel (Lico) Jiménez (1855-1917). La relación de éxitos de Brindis de Salas es impresionante. No fue al azar que Alejo Carpentier lo definiera como el Paganini cubano. En el Conservatorio de París recibió sus primeros lauros. Fue aclamado en Milán, Florencia, Berlín, San Petersburgo y Londres. Los franceses lo distinguieron con el Botón de Caballero de la Legión de Honor y los alemanes, con el título de Barón.

“En este grupo, el músico que permaneció más vinculado con el suelo natal, a pesar de su vida cosmopolita, fue el violinista mulato José White. Aunque desconfiamos siempre de los superlativos que suelen acompañar en Cuba las referencias a ejecutantes del pasado, una comparación de críticas publicadas en Europa, en Brasil y en La Habana, permite afirmar que fue un artista absolutamente extraordinario. Además por algo se le otorgó la

cátedra Allard en el Conservatorio de París³⁷. *El siglo XX: la consagración de la música cubana*

Su excelencia interpretativa de obras del repertorio clásico, fue exaltada en numerosos salones y salas de concierto de París, Madrid y Nueva York. Entre sus admiradores tuvo a la familia imperial francesa y a la Reina Isabel, quien le condecoró con la orden Carlos III.

En 1875 White fue expulsado de Cuba por dedicar varios de sus conciertos a recaudar dinero para la Guerra de los Diez Años (1868-1878), primera gesta independentista. Después del advenimiento de la república (1902) regresó a la Isla brevemente. Retornó a París, donde impartía clases de violín y compuso piezas de gran valor artístico. Una de sus composiciones clásicas es *La Bella Cubana*, clasificada como habanera, género desgajado de la contradanza, pero enriquecido con ingredientes de origen afrocubano.

El pianista José Manuel (Lico) Jiménez se formó como músico en el Conservatorio de París y obtuvo importantes resultados con sus cualidades interpretativas. “El talentoso adolescente negro fue llevado a la villa Wahnfried, donde tocó en presencia de Wagner. Liszt, que lo conocía, había tenido ya la oportunidad de elogiarlo calurosamente. Con este bagaje técnico y moral regresó a Cuba, en 1879, dando una serie de conciertos por la Isla⁴”.

“La burguesía cubana, que prefería las orquestas de negros para amenizar sus bailes agobió con todo el peso de sus prejuicios raciales a José Manuel Jiménez, negándose a concederle el puesto que se merecía como intérprete y como profesor de sólida formación extranjera⁵”.

Sin embargo, a pesar de esas taras sociológicas, el talento musical de los tres músicos se impuso nacional e internacionalmente. Su legado permanece entre las referencias obligadas de estudiantes, investigadores e instrumentistas actuales.

En la era republicana, sobre todo a partir de 1920, se concretan novedosas propuestas musicales y otras evolucionan hasta conseguir insertarse dentro de un ambiente que muestra la potencialidad de la música cubana. La rumba triunfa en escenarios internacionales. En París se ponen de moda diversos aspectos de la cultura afroamericana y caribeña. Allí se genera un movimiento artístico que avala este tipo de arte y, a pesar de sus detractores, logra captar la atención de un público asombrado por la riqueza, desinhibición y una estética que rompía con los moldes de un continente aún dominado por las huellas del clasicismo.

Quienes popularizan la rumba en los escenarios internacionales son compositores de la raza blanca, que captan las esencias de lo que los estudiosos niegan llamarle género y denominan como atmósfera, que a través del baile sensual, los textos picarescos y el clamor de los tambores, consigue atrapar al auditorio.

Aparte de esta expresión musical, también se interpretan canciones y bailes del teatro bufo, sones y guarachas. Entre lo más representativo del repertorio de la época se podrían mencionar composiciones tales como *Negría* y *El calesero*, de Ernesto Lecuona; *Quirino con su tres* y *Ay, Mamá Inés*, de Eliseo Grenet; *Vacúnala* y *Lamento negro*, de Moisés Simons...

Una de las principales exponentes en la interpretación de estos géneros fue la pianista, cantante y actriz afrocubana Rita Montaner. Gracias a una versatilidad poco común, podía destacarse tanto en el arte lírico como el cine, la zarzuela y las canciones románticas.

Otro músico que sentó pautas en el quehacer musical de la época, fundamentalmente con un estilo que combinaba la magistral eje-

cución del piano y una entonación casi hablada, fue Ignacio Villa, más conocido como Bola de Nieve. Este excelente compositor, intérprete y pianista de la raza negra, dejó entre muchas de sus antológicas composiciones las huellas de sus ancestros africanos. Su pobre registro vocal no fue óbice para saltar a la fama. Con aquella voz susurrante —mezclada con las armonizaciones que lograba sin apenas mirar el teclado— fue aclamado en diversas partes del mundo. Llegó a ser un ídolo en México, donde lo sorprendió la muerte tras una larga carrera de éxitos.

El son cubano tiene entre sus raíces a la llamada trova tradicional, forma musical cultivada en el Oriente cubano desde principios del siglo XX. Las ciudades de Santiago de Cuba, Guantánamo y Baracoa fueron cuna de este género interpretado de manera empírica: ninguno de sus principales cultores tenía conocimientos musicales ni instrucción escolar. Sindo Garay, Manuel Corona, Miguel Matamoros y María Teresa Vera se encuentran entre los fundadores de la trova. Todos son mestizos que, a pesar de las desventajas bien por su origen social, raza o falta de instrucción, dejaron su impronta en la historia musical de Cuba.

Otro de los componentes primigenios del son viene de la proliferación de los coros de clave y guaguancó. “Estas expresiones musicales asociadas en un principio a las provincias occidentales, constituyen la influencia estilística precursora del son en La Habana [...] Ambas empezaron como imitaciones de los coros de aficionados que establecieron en La Habana, las sociedades españolas. Los coros de claves, de mayor influencia europea, desarrollaron a finales del XIX y mantuvieron su popularidad hasta la primera década del siglo XX; en 1902 existían 50 o 60 en los barrios de la clase trabajadora negra⁶⁷”.

“Por su parte, los coros de guaguancó (también conocidos como agrupaciones de guaguancó), parecían ser una variante más percutiva y de mayor influencia africana de dichos grupos. No era infrecuente que incorporaran tambores y otros instrumentos de percusión asociados a la rumba, aunque se sabe que incluían también instrumentos europeos⁷⁷”.

Estas diversas corrientes confluyen por los movimientos demográficos que suceden después de terminar la Guerra de Independencia (1898). Muchas familias habían quedado desamparadas y buscaban, en otros sitios, mejorar su situación social y económica. “La combinación de factores hizo que los soneros de Oriente llegaran a la Habana y otras ciudades durante las dos primeras décadas del presente siglo (XX) y que se popularizara el género entre los afrocubanos de la clase trabajadora de estas ciudades⁸⁷”.

El son se consolida por medio de los sextetos, que formaron en su mayoría músicos de la raza negra. Más de 60 agrupaciones de este tipo ven la luz de 1920 a 1945, entre ellos el Sexteto Nacional dirigido por Ignacio Piñeiro; Occidente, de María Teresa Vera; Diosa del Amor, de Joseíto Fernández; Trovadores del Cayo, de Isolina Carrillo; y Carabina de Ases, de Félix Chapotín. Al abrirse la era del disco (1904) el son se difunde hasta alcanzar sus máximas cuotas en la década del 30. El sello norteamericano Brunswick fue uno de los primeros en interesarse por los conjuntos soneros. A partir de esta promoción, los intérpretes tuvieron seguidores en España, Francia y los Estados Unidos.

Mención aparte merece Arsenio Rodríguez (1911-71), compositor e instrumentista cubano de la raza negra, quien supo imponerse a los inconvenientes de una prematura ceguera y al color oscuro de su piel. Con el fin de revolucionar la sonoridad de los conjuntos

soneros, decide transformar el formato con amplificación del bajo y adición de la tumbadora, piano y dos trompetas. De esta manera se convirtió en referente para las nuevas generaciones de músicos. Desde esas perspectivas el son adquiere dimensiones rítmicas y armónicas que quedan como patrones para los diversos géneros del universo musical contemporáneo. Arsenio fue un defensor a ultranza de su raza. Como respuesta a las acciones discriminatorias, enfatizó en la letra de algunas de sus composiciones los elementos africanos de sus ancestros. *Soy de África* y *Bruca Maniguá* constituyen ejemplos de esa tendencia, que marcó la vida de este importante músico matancero que murió en Los Ángeles (Estados Unidos).

El músico afrocubano Luciano Pozo González (1915-48) es otra figura que, gracias a su virtuosismo, se inserta en el estrellato musical del mundo. Superando las barreras idiomáticas y con un aprendizaje empírico en el toque de los instrumentos de percusión de origen africano, “Chano Pozo” captó la atención del jazzista afronorteamericano Dizzy Gillespie y legó una pieza cimera del jazz latino: *Manteca*, que singulariza a este cubano entre la crema y nata del género. El cantante y compositor Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez, más conocido como Benny Moré, fue otro portento musical que dio trascendencia internacional a la música cubana.

Con su registro de tenor e inigualable carisma para interpretar boleros, sones y mambos, este afrocubano rompió records de audiencia durante su esplendor, que comienza en 1944 y culmina con su muerte en 1963 por cirrosis hepática. En 2006 se estrenó en Cuba la película *El Benny*, basada en la vida de quien fue bautizado como “El Bárbaro del Ritmo”. La música de la orquesta *Los Van Van* (dirigida por Juan Formell), el célebre pianista Chucho

Valdés y el grupo de hip-hop *Orishas* conforma la banda sonora del largometraje.

Precisamente estos tres últimos exponentes de la música cubana actual son herederos del sincretismo que sirvió de fundamento para construir la identidad nacional. Sin el componente africano, la música cubana carecería de esos niveles de aceptación que tiene a nivel internacional. Sería enorme la lista de los músicos negros y mestizos que han puesto en alto el nombre de Cuba, como legatarios del patrimonio musical de gran valor estético y conceptual, pero es justo agregar a Elena Burke, Paquito D’Rivera, Gonzalo Rubalcaba, Carlos Embale, Celia Cruz, Olga Guillot, Barbarito Diez, Beatriz Márquez, Moraima Secada y la orquesta *Aragón*. Sería engorroso elaborar una lista de todos los que se han ganado con su talento el aplauso de varias generaciones de coterráneos y extranjeros.

En Cuba la música sintetiza una definición de nación. El lenguaje de los tambores, las claves, el güiro y el bongó no se ha escuchado en el tiempo y permanece incólume. Es parte del patrimonio de todos los cubanos, donde quiera que estén, sean blancos o negros.

Notas:

1- Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas (1979), p.98.

2- *Ibidem*, 100.

3- *Ibidem*, 218.

4- *Ibidem*, 215.

5- *Ibidem*, 216.

6- Moore, Robin D.: *Música y mestizaje*, Madrid: Colibri (2002), p. 138.

7- *Ibidem*, 139.

8- *Ibidem*