

Arsenio Rodríguez:

Del nacionalismo subversivo al transnacionalismo profético

Enrique Del Risco
Escritor

Es difícil imaginar, cuando se piensa en la historia de la música popular cubana, una figura más influyente que la de Arsenio Rodríguez (Güira de Macurijes 1911, Los Angeles 1970). Arsenio es de aquellas figuras que al decir de Leonardo Padura “forjaron una verdadera mitología, que es uno de los reflejos preferenciados de una identidad –cómo llamarle sino- latinoamericana”¹. Los pocos datos biográficos que circulan persistentemente en artículos, textos de referencia o notas a los discos y recopilaciones se han convertido en leyenda. Su vida, la de un músico ciego y, según los testimonios, de trato árido y distante que concedió muy pocas entrevistas, permanecerá en la frontera del mito, y hay cierta lógica en ello.

Dos momentos de la vida de Arsenio sobresalen en el mito creado en torno a él, ambos directamente ligados a su ceguera. El primero es el de la propia pérdida de la visión a causa de la patada de una mula. El otro es

el del intento del músico de recuperar la vista con un especialista en Nueva York, en 1947, y cuyo fracaso, cuenta la leyenda, lo impulsó a componer la desesperanzada *La vida es un sueño*, el más famoso de sus boleros. Ambos momentos intentan cifrar la adversidad como el punto desde y contra el que se forjó la vida de este músico.

Si bien ninguna de sus más de doscientas composiciones alcanza la popularidad de piezas como *Lágrimas negras*, de Matamoros, o *Échale salsa*, de Piñero, decenas de canciones del tresero, conocido como “El Ciego Maravilloso”, forman parte del repertorio habitual de músicos de todas partes del mundo: desde *Bruca Maniguá* hasta *El reloj de Pastora* y *Mami, me gustó*. Por si esto fuera poco, a él se debe el mayor salto en la evolución del son, el rey de los géneros populares cubanos: ese salto que va desde el septeto al conjunto, formato que incluía por primera vez el piano, la tumbadora y la adición de

trompetas con el consiguiente enriquecimiento tímbrico, rítmico y armónico. A ello hay que sumar el hecho de que en su conjunto se desarrollaron figuras fundamentales de la música cubana y caribeña, como son los casos de Miguelito Cuní, Félix Chapotín, Lili Martínez, Chocolate Armenteros, Rubén González o Johnny Pacheco.

Es difícil pensar en otro músico que haya introducido tantos cambios y tan perdurables en la historia musical cubana. De ahí que sorprenda que todavía el reconocimiento a sus extensos logros no vaya mucho más allá de músicos y “entendidos” en general. Ni en Cuba, Nueva York o Miami existen instituciones, eventos, calles o monumentos que recuerden al músico (hubo que esperar hasta el año pasado para que en Cuba, su país natal, finalmente se celebrara un aniversario de su nacimiento de manera oficial). Ni siquiera el sitio donde está enterrado, el cementerio Ferncliff, tiene una lápida con su nombre.

Para atenuar una marginación que no alcanza siquiera a personalidades mucho menos memorables, pudiera decirse, sin faltar a la verdad, que su influencia está tan viva y actual que lo vuelve invisible. Pero la explicación, aunque elegante, me parece insuficiente.

Los estudiosos de la música popular reconocen implícita o explícitamente que sin su nombre no se podría escribir la historia del son ni la de la salsa, y su influencia aparece en los rincones más insospechados del Caribe o Estados Unidos. Leonardo Acosta, uno de los más destacados musicólogos cubanos y alguien poco dado a atribuir a personalidades concretas influencias determinantes en una evolución musical que —como razona apropiadamente— ha sido fruto de esfuerzos colectivos, nos dice que “la renovación rítmico armónica del son tiene dos grandes inno-

vadores: Arsenio Rodríguez y el Niño Rivera”, para insistir en que:

“Hay que destacar los aportes a nuestra música popular hechos por Arsenio Rodríguez, cuya influencia será decisiva en los estilos de fusión que surgen desde los años cuarenta hasta nuestros días. Arsenio mantuvo el tres como instrumento fundamental (acompañante y solista), pero el nuevo formato que creó tiene varias implicaciones que debemos anotar: 1) la consolidación del piano como instrumento armónico principal, en lugar de la guitarra; 2) la adición de la tumbadora al bongó [...] y 3) la presencia de un arreglista (necesaria al consolidarse una sección de tres y hasta cuatro trompetas), con la cual van introduciéndose armonizaciones propias de las jazzbands, aunque al tratarse de una música y un formato distintos los arreglistas aportarían sus propias innovaciones”².

Otro musicólogo cubano, Radamés Giró, destaca que “el primer gran cambio en el son lo hace Arsenio con su conjunto. Desde entonces, el género comienza una evolución que aún no termina”. Entre los aportes que le atribuye están el haber creado “un estilo de ejecutar el tres, distinto al de los sextetos y septetos de son” y que en sus arreglos “el piano hace un empaste con el tres a la vez que sus figuraciones armónicas enriquecen este aspecto, además de arpegios y ‘tumbaos’ que aún hoy son de una vitalidad y originalidad sorprendentes”³.

Su influencia, de más está decirlo, no termina en los límites de la mayor de las Antillas. Cuando los músicos agrupados por la Fania decidieron reinventar la música cubana bajo la etiqueta de “salsa”, el formato básico que eligió la mayoría no fue el costoso y ya pasado de moda de las jazz band, sino el del conjunto, que producía un sonido más enérgico y directo, al que añadieron trombones y pailas.



Arsenio Rodríguez

El destacado pianista y compositor Larry Harlow, consciente del peligro que corría el legado de Arsenio con aquellos que se habían servido de él a manos llenas, después de su muerte graba dos discos de homenaje a su música. Uno es explícito y se llama justamente *Tribute to Arsenio Rodríguez* (1971). El otro, en cambio, es de un simbolismo bastante más contundente: es el que incluye seis composiciones de Arsenio y se titula simplemente *Salsa* (1974): Con un título que emplea el nombre de una música de la que todavía se discuten orígenes y filiaciones, Arsenio pasa de homenajeado a acreedor de uno de los movimientos musicales más vitales de la segunda mitad del siglo XX.

Recientemente, los admiradores de la obra de este músico hemos tenido la satisfacción de tener a nuestro alcance el libro *Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*, de David F. García, que es hasta el momento, y sospecho que por bastante tiempo, el trabajo más completo y sistemático sobre la obra del músico. El vacío que viene a llenar es demasiado grande, y es previsible que sobre el texto caigan exigencias tan numerosas como injustas (debe quedar claro, por ejemplo, que aunque haya conseguido aclarar muchos puntos oscuros de la vida del músico, su autor no se propuso escribir una biografía, y para que no hubiera dudas de sus intenciones muchos

datos biográficos importantes los sitúa entre las notas al margen del libro).

Sin embargo, el loable esfuerzo de recopilación de información y estudio de la obra de Arsenio y su impacto tanto en la cultura cubana como, sobre todo, en la cultura latina en los Estados Unidos, no se logra desprender de esa visión paternal y un tanto exotista con que se tratan fenómenos abarcados por la incómoda etiqueta de “culturas periféricas”, visión que lastra, por un lado, la evaluación de la importancia de la obra de Arsenio Rodríguez y su impacto en la dinámica de esa cultura. Por otro, esta visión limita el entendimiento de las circunstancias en las que la obra de Arsenio Rodríguez —vista más allá de sus composiciones y grabaciones, como un modo específico de entender una zona de la cultura— se inserta en esos flujos transnacionales a los que alude el título del libro.

Llama la atención, por una parte, el énfasis que hace García en la “africanía” del músico como “the core of Arsenio’s racial identity”⁴. No quisiera reducir la argumentación bastante más compleja de García sobre la evolución de la obra de Arsenio y las tensiones en las cuales se produce. Sin embargo, la recurrencia a lo largo del libro a la ingenuidad rítmica de su música, su apego a las tradiciones —pese a que el autor va dando cuenta minuciosamente de los aportes rítmicos y armónicos de Arsenio—, terminan dando una imagen demasiado elemental del músico que revolucionó la producción musical cubana y caribeña durante décadas: la de una especie de guardián de las auténticas tradiciones musicales cubanas. Dicha imagen ofrece un contraste inconciliable con la del incansable innovador que, partiendo de una densa herencia cultural, experimentó constantemente con ritmos y formatos alejados de esas tradiciones.

Como bien refleja el libro de García, Arsenio nunca disimuló su herencia africana y le confirió una nueva dignidad, evitando las empobrecedoras versiones folcloristas que se pusieron de moda en los años treinta. Justo la rebelión que encabezara Arsenio fue contra el intento de encerrar la rica tradición africana en las ceremonias litúrgicas o en las fiestas de los solares, o bien difundirla desde una visión eminentemente turística, como lo hacían muchas jazz band hacia los años treinta. El gesto de Arsenio de escoger como vehículo de expresión de esa africanía a un género en ascenso y relativamente reciente (como lo era el son hacia finales de la década del treinta) nos habla de una marcada vocación de demostrar la vitalidad de esa música (y con ello de la cultura que la generaba) y subrayar su contemporaneidad. Consciente o no, había en su música un esfuerzo sólido no sólo por actualizar esa tradición musical y exponerla a otras posibilidades sonoras, sino por reclamar el derecho para la cultura afrocubana a salir de la marginalidad en que se hallaba e incorporarla de una manera central tanto a la cultura nacional como a la modernidad de la que era parte.

Que la música de Arsenio reinara en los bailes populares y las vitrolas cubanas de los años cuarenta, no fue sino el resultado más visible de ese esfuerzo. Esfuerzo que encontró a su paso, como era de esperar, no poca oposición. Se tildaron sus canciones de vulgares para no reconocer el origen real de esa oposición: la amenazadora popularidad de su música para la sutil estratificación de la sociedad cubana. Una estratificación minuciosa que, basada en diferencias económicas y raciales (mucho más compleja que la simplificadora división entre blancos y negros y ricos y pobres), se veía amenazada por músicas que se empeñaban en saltarse esas barreras. Tanto en la música creada por Arsenio como en la

agresividad verbal de sus canciones (con su explícita sexualidad y su machismo descarnado, casi la única forma de superioridad y desprecio que podía permitirse un negro pobre), hay una resuelta actitud de no pedir disculpas por ser quien se es, de no domesticar la proyección pública de esa cultura.

Podría entenderse como tradicionalista su insistencia en mantener el *son montuno* como la base de su música, pero contra esta creencia pueden argüirse tres objeciones básicas: una, que la resonancia rural del adjetivo es engañosa. Pese a su origen rural, el son montuno se desarrolla en ambientes urbanos. Otra objeción es que la decisiva contribución de Arsenio al desarrollo del son montuno (y dentro de éste, a la ejecución del tres) habla más de una enriquecedora ruptura con paradigmas anteriores que de una estricta observancia de estos. Así, cuando Arsenio hablaba de son montuno no se refería a un paradigma ancestral, sino a un producto que él, junto a otros creadores, había enriquecido y modificado incansablemente. La tercera objeción es que, a pesar de las apelaciones de Arsenio a ese supuesto paradigma, continuó haciendo experimentos con modos musicales cada vez más distantes de sus orígenes.

A mi modo de ver, proponiéndoselo o no, Arsenio Rodríguez encarna una de las principales virtudes de lo mejor de la tradición cultural cubana (virtud que dicho sea de paso Cuba comparte con otros países de tradiciones esencialmente modernas, como Brasil o los propios Estados Unidos): la de convertir el conflicto entre tradición y modernidad en el eje de su creatividad, basada en la persistente vocación de crear nuevos paradigmas más que la de venerar servilmente los del pasado.

La incapacidad de Arsenio para adaptarse al mercado musical en los Estados Unidos una vez que decidió radicarse defini-

tivamente en este país, sin dudas ha contribuido a fijar la imagen de un músico aferrado a la tradición, e incluso enemigo de comercializar su música. Mario Bauzá, uno de los pioneros del jazz afrocubano, declararía en una entrevista que Arsenio “tocaba con un tempo que para seguirlo había que ser cubano, bailaror y de contra negro, porque era muy lento. Por eso, en Cuba su orquesta nada más tocaba para los negros de la Tropical y lugares así. Pero Arsenio no quiso aligerar el ritmo y por eso nunca tuvo acá [Estados Unidos] el éxito que se merecía”⁵.

Esa incapacidad de adaptarse al nuevo mercado puede tener una lectura bien distinta. Debemos pensar primero en tres limitaciones del propio Arsenio: su ceguera, su falta de formación musical formal y las pocas posibilidades del tres, el instrumento que dominaba. En una época de expansión de los formatos musicales de la músicaailable a Arsenio le sería cada vez más difícil controlar una orquesta que excediera demasiado las dimensiones todavía manejables del conjunto. A esto hay que añadir que la sonoridad de una orquesta mayor eclipsaría casi totalmente a su propio instrumento. Hay constancia, incluso, de experimentos con formatos mayores que Arsenio abandonó, descontento con los resultados. Su resistencia a acelerar el ritmo de su música, un cambio relativamente sencillo, podría explicarse más por apego a su concepción personal de la música y a su modo de innovar que al deseo de mantener intactos paradigmas heredados que él mismo se había encargado de modificar. Arsenio se sentía más inclinado a imponer tendencias que a seguirlas, y al mismo tiempo que proclamaba la necesidad de conservar el son montuno se entregaba a experimentos con el blues o el boogaloo, con un formato totalmente inusual en la música cubana, como ocurre en los discos *Arsenio says* y *Quindembo*.

Precisamente, la incomprensión de este último disco por David F. García delata las limitaciones de un análisis que cuando evalúa los aspectos técnicos o sociales de la obra del músico resulta especialmente agudo. García califica a *Quindembo* como un disco musicalmente ingenuo que “does reflect a certain sense of indirection that [...] characterized Latin popular music in general in the 1960s”⁶. En cambio, el músico panameño Mauricio Smith, quien transcribió la música y ayudó a concebir los arreglos para el disco, en una entrevista al propio García declaró: “When I heard it the first time it was a kind of funny to me. But it was swinging. It was really swinging... He didn't say anything about trying to crossover. He was just going for something totally different”⁷. El disco fracasó comercialmente, pero quedó como una muestra de hasta dónde podían llegar las búsquedas creativas de Arsenio.

Es este el disco menos sonero de Arsenio, al mismo tiempo el más afrocubano (a excepción de *Palo Congo*, con Sabú Martínez) y, sin dudas, el más afroamericano. En este disco utiliza un formato sin precedentes en su caso, en el que incluye dos saxos y elimina el piano y las trompetas, dándole todo el protagonismo melódico a los saxos y a su tres. El resultado se tradujo en interesantísimos híbridos entre la música ritual de origen africano y el blues (sobre todo en piezas como *Hun hun* y *Oración lucumí*) que bien podrían verse como antecedentes de la obra, entre otros, del gran bluesman africano Alí “Farka” Touré, y de fusiones que hoy son comunes en la llamada world music, pero que eran impensables para su época. Resulta especialmente aguda la observación del panameño Smith ya citada: Arsenio no estaba intentando un crossover, es decir, simplificando su música para

hacerla más adaptable al mercado norteamericano, sino intentando aprovechar tanto los puntos en común de la música afrocubana y afroamericana como sus diferencias para crear algo totalmente distinto. Quizás el fracaso comercial del disco disuadiera a Arsenio de seguir trabajando en esta línea. Como atestiguan sus escasas entrevistas, el músico cubano no desdeñaba el éxito ni el reconocimiento, sino que lo buscaba con bastante ansiedad.

Resulta paradójico el hecho de que García no sea capaz de reconocer el valor de este disco. Éste serviría para ilustrar de un modo inmejorable su tesis sobre la condición transnacional de la música de Arsenio. Sin embargo, esta transnacionalidad, al menos en el aspecto puramente musical, queda limitada en el texto al ámbito caribeño y latino. En el propio libro de García se relata una anécdota que podría funcionar como una alegoría de la carrera musical de Arsenio. La historia de marras cuenta cómo en una ocasión Arsenio, que tocaba con su conjunto en el hotel Alexandria, de Los Angeles, ante la falta de público en su salón se desplazó con todos sus músicos hasta el salón donde tocaba la Sonora Matancera, bajo el pretexto de darle la bienvenida a esa orquesta. El propósito real, que al menos en parte consiguió, era atraer al público que asistía al bailable de la Sonora Matancera hacia su propio salón, evidentemente convencido de la capacidad de seducción de su propia música. Esta anécdota ilustra dos de los puntos centrales del carácter del músico cubano: su no resignación a la condición marginal a que supuestamente estaba condenado por raza, cultura, condiciones económicas o limitaciones físicas, y la no limitación de los medios para ello, con la única excepción de mantenerse fiel a sus propias búsquedas y logros musicales. Ya en alguna

medida lo había conseguido en Cuba en los años cuarenta, y luego trató de conseguirlo insistentemente en Estados Unidos en las dos décadas siguientes.

La bienintencionada insistencia en la autenticidad de la música de Arsenio parece remitirnos a un apego a las tradiciones que resulta insuficiente para explicarnos su evolución musical. García insiste en su libro en que “what made the conjunto and son montuno style so innovative was in fact Arsenio’s and his musicians’ deep knowledge of aesthetic principles and performance procedures rooted in Afro-Cuban traditional music in which Arsenio had been immersed as a youngster in rural areas of Matanzas and La Habana”⁸. El énfasis del autor en considerar rural el entorno en el cual creció Arsenio⁹ parece querer conducirnos indirectamente a aceptar el argumento central: atribuirle sus logros musicales a la pureza esencial de su música: la pureza rural frente al disloque urbano.

El estudio de su música me inclina a considerar que la singularidad y el valor de la música de Arsenio estriban en haber conseguido un sabio equilibrio entre el respeto a esa tradición y la mayor libertad posible en su tratamiento. Si es cierto que se inspiró en los principios estéticos de la música afrocubana tradicional, se valió de instrumentos y complejidades armónicas ya experimentados por el jazz. Incorporaba la rumba y el guaguancó al son del mismo modo que se servía del swing, como lo hace en una pieza llamada precisamente *Swing y son*, superponiendo un son montuno con el clásico de Glenn Miller *In the mood*.

Si queremos entender a Arsenio y su obra más allá de ciertos marcos históricos y culturales, si pretendemos asumirlo como algo más que como un conservador y propagador de un modo idiosincrásico de enten-

der la cultura, debemos buscar sus virtudes más allá de una comprensión elemental y bucólica de lo africano o lo rural. La vitalidad de la cultura afrocubana estriba en buena medida en equilibrar su fidelidad a sus tradiciones, con su capacidad de adaptación y renovación; en su insistencia en ocupar un espacio cada vez más central en la cultura cubana pese a la resistencia que se le ofrecía (y se le ofrece), y en su negación a dejarse encerrar en los guetos de lo folclórico. Sólo así podremos comprender a fondo el legado de Arsenio Rodríguez.

No he mencionado la presencia más inmediata de ese legado, y es la que se manifiesta en el boom de la músicaailable que se dio en Cuba a principios de la pasada década, o incluso en muchos cantautores que intentaron sacudirse de encima la gravedad de sus predecesores. No es casual que este boom coincidiera con el redescubrimiento de Arsenio en su propio país, que comenzara a reconocerse su valor y a tributársele homenajes, y que en NG La Banda, la agrupación que marcó ese cambio, la influencia de Arsenio sea visible en multitud de detalles: desde la inclusión en las canciones de géneros tradicionales afrocubanos y la complejidad en el arreglo de los metales, hasta la búsqueda de una mejor conexión con el bailaror, pasando por la agresividad de las letras y las referencias continuas a los barrios que conforman el mapa habanero.

Como Arsenio en su momento, también estos músicos han sido acusados de vulgaridad en nombre de “la cultura y los valores primigenios de nuestra identidad nacional, cultivados durante años por lo mejor de nuestros artistas”¹⁰. No cabe duda de que la música de Arsenio sigue tan vigente como los problemas que en su época tuvo que enfrentar.

Notas y bibliografía

- 1.- Padura, Leonardo. Los rostros de la salsa. México DF: Editorial Planeta Mexicana, 1999, p. 15.
- 2.- Acosta, Leonardo. Raíces del jazz latino. Un siglo de Jazz en Cuba. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 2001, p. 88.
- 3.- Giró, Radamés. Panorama de la música popular cubana. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1996, p. 228.
- 4.- García, David F. Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music. Philadelphia: Temple University Press, 2006, p. 12.
- 5.- Padura, Leonardo. Ob. Cit., p. 43.
- 6.- García, David F. Ob. Cit., p. 96
- 7.- Ibid., p. 97.
- 8.- Ibid., p. 41.
- 9.- La ruralidad del entorno en el cual creció Arsenio Rodríguez es cuando menos cuestionable. Si bien Güira de Macurijes, su lugar de nacimiento, de acuerdo con el censo de 1919 contaba con sólo 1,333 habitantes, Güines, a donde Arsenio se mudó a los cuatro años de edad, según el propio censo contaba con 13,679 habitantes en una época en que la población total del país era de menos de tres millones de habitantes (2889,000). El número de habitantes del pueblo era comparable con Guantánamo (14,762), Pinar del Río (13,728) y Holguín (13,768), hoy capitales de provincia. Esa es al menos la percepción que tienen sus pobladores: en el sitio web de Radio Güines se nos informa que Güines es “una ciudad, como casi todas las urbes cubanas, signada por un proceso histórico que el sabio Don Fernando Ortiz definió como transculturación” (<http://www.mayaweb.cu/secciones/tradiciones/caminoshango.htm>).
- 10.- Hernández, Michel. Nocao en el primer round. Granma: <http://www.granma.cubaweb.cu/2007/04/06/cultura/artic02.html>

Otras fuentes

- Acosta, Leonardo. Otra visión de la música popular cubana. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1996.
- Blanco Aguilar, Jesús. Ochenta años del son y los soneros del Caribe, 1909-1989. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1992.
- Boggs, Vernon. Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City. New York: Excelsior Music, 1992.
- Davies, Richard Arthur. Cuban trumpet playing: the solo performance style of Alfredo “Chocolate” Armenteros. Thesis (Ph. D.)—New York University, School of Education, 1999.
- Davies, Richard Arthur. Trompeta: Chappottín, Chocolate, and the Afro-Cuban trumpet style. Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2003.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. La máquina de la salsa: tránsitos del sabor. San Juan: Ediciones Vértigo, 2005.