



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Estudios Latinoamericanos

Música, raza y nación.

**El conflicto de la identidad cubana durante el
periodo de entreguerras (1918-1939).**

*Relación entre las prácticas musicales
y los conflictos sociopolíticos*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciado en Estudios Latinoamericanos

P R E S E N T A:

Alan Ramírez Ayón

Asesor

Dr. Jesús María Serna Moreno

**Ciudad Universitaria
Ciudad de México, 2018**





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mi familia, por su presencia y amor: Alberto, Concepción, Alberto,

Carmen (+) y Juan (+)

A mi asesor, Dr. Jesús María Serna Moreno, por su lectura atenta, su compromiso y su contagiosa motivación

Al Dr. José Andrés García Méndez por su invaluable conocimiento y ayuda en el Seminario de Antropología de la Música

A Claudia Ramírez Klauzatai por su gran amor y ejemplo

A Pamela Moreno por su optimismo y amistad en tiempos difíciles

Al Dr. Hugo Enrique Sáez, y la Dra. Martha Delfín Guillaumin por su amistad, orientación y estímulo

A mis sinodales, con quienes terminé este ciclo en la toma de conciencia de lo que implica ser un investigador: Dr. Juan Manuel de la Serna Herrera, Dra. Margarita Aurora Vargas Canales, Mtra. María Gabriela Iturralde Nieto, y Mtra. Perla Patricia Valero Pacheco

A mis maestros y compañeros del Colegio de Estudios Latinoamericanos y de la Facultad de Filosofía y Letras

ÍNDICE

PREFACIO.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
Advertencias conceptuales.....	7
CAPÍTULO 1. PANORAMA HISTÓRICO.....	10
Raza y nación.....	10
La revolución y el cancionero.....	19
CAPÍTULO 2. EN BUSCA DE LA MÚSICA NACIONAL.....	28
Las raíces del folclore y el ideal nacionalista.....	30
Lo auténtico y lo popular.....	51
El <i>son habanero</i> y la síntesis nacional-popular.....	57
CAPÍTULO 3. HACIA UNA EXPLICACIÓN DE LOS FENÓMENOS MUSICALES Y SU IMPORTANCIA.....	68
La música y sus relatos.....	69
La dimensión política de la música.....	76
Propuesta para un modelo explicativo de los fenómenos musicales.....	77
CONCLUSIONES.....	80
BIBLIOGRAFÍA.....	84

PREFACIO

El interés de explicar las relaciones entre las prácticas musicales y las contradicciones del orden social y político me obligó a buscar un estudio de caso en el que se pudieran apreciar dichas relaciones. Al poco rato de indagar en el ámbito latinoamericano, me encontré rodeado de opciones. Escogí el caso de Cuba durante el periodo de entreguerras, un tanto por gusto personal, y otro tanto por la diversidad de aspectos pertinentes concentrados en ese tiempo y lugar. Tanto en la creación artística, las modas y el consumo, como en los estudios académicos y las críticas ocurridas en aquel periodo, existió una íntima unidad establecida por un proceso revolucionario de carácter nacional y un conflicto social estructurado por la cuestión racial.

Una de las principales motivaciones de esta investigación fue descubrir la posibilidad de obtener conocimiento útil en la actualidad a partir del estudio de los fenómenos musicales, sea para profundizar en el conocimiento de América Latina y el Caribe, para contribuir con herramientas teóricas que ayuden a formular programas y políticas públicas relacionadas con la cultura, o para labores de acompañamiento en procesos creativos y colectivos. Para lograrlo, consideré pertinente elaborar un modelo explicativo, aunque fuese provisional, de los fenómenos musicales. Este modelo se fue reconfigurando durante la investigación hasta lograr el que me pareció acertado, el cual presento al final del tercer capítulo. A partir de este modelo, tuve criterios teóricos y metodológicos coherentes para la selección de datos e información para el análisis.

INTRODUCCIÓN

Desde el siglo XIX, los países que surgieron del colonialismo hispano se enfrentaron a la dificultad de encontrar narrativas que reorganizaran sus contradicciones sociales con el fin de alcanzar un estado óptimo de gobernabilidad. El nacionalismo en Cuba se erigió alrededor de dos factores estructurales: la esclavitud y la condición colonial. El perfil identitario cubano fue trazado por una brillante síntesis de ideas en el proyecto independentista de José Martí y definido plenamente durante el proceso revolucionario que derrocó a Gerardo Machado en 1933 y que desembocó en la Constitución de 1940. Este proceso revolucionario se desarrolló en sincronía con las polémicas iniciales acerca de las raíces musicales en la isla, el auge del folclorismo, el debate acerca del valor e importancia del componente africano e indígena en su cultura y el surgimiento de nuevos estilos musicales asociados a un concepto nacional.

En esta investigación, analizaré algunos puntos del debate en torno a los orígenes y autenticidad de la música cubana que sostuvieron el compositor Eduardo Sánchez de Fuentes, el antropólogo Fernando Ortiz y el musicólogo y novelista Alejo Carpentier para observar cómo es que ciertas contradicciones del orden social y político también se dirimen desde el ámbito musical. Las publicaciones y trabajos de estos autores no abarcan el conjunto de ideas y debates de sus generaciones, junto a ellos estuvieron una gran cantidad de artistas, intelectuales, activistas políticos, abogados, informantes, funcionarios y “gente común”, quienes intervinieron y necesariamente debieron tener influencia en ellos. Tampoco son los únicos que escribieron historia y crítica musical, aunque quizá sí fueron los más prolíficos. La razón de escogerlos para el análisis es que, durante el periodo de entreguerras (1918-1939), las opciones para construir un relato histórico que justificase el nacionalismo musical cubano se redujeron a la versión aborigenista-guajira o la afro-hispanidad, y en aquel debate, estos tres personajes sentaron las principales líneas y tópicos. Al abordar los argumentos centrales de

aquellas discusiones, veremos cómo los vastos trabajos de documentación y análisis que realizaron, estuvieron enfocados desde el paradigma de la idea nacional.

Robin D. Moore, al analizar el periodo de las décadas 20 y 30 en Cuba, muestra que la emergencia de la corriente político-cultural llamada *afrocubanismo* se entiende a partir de la búsqueda consciente de la identidad nacional por parte de un sector progresista de jóvenes blancos y mulatos urbanos de clase media que posibilitaron la paulatina aceptación social y política de las manifestaciones de la «cultura callejera negra», la cual se desarrolló muchas veces en forma clandestina al ser prohibidas sus expresiones por decretos judiciales.¹ El nacionalismo cultural cubano de aquel tiempo no fue un hecho aislado; tanto en América Latina como en Europa los folclorismos tenían años –décadas en algunos casos- buscando consagrar las músicas autóctonas a través de formas académicas que fundamentaran los relatos identitarios de sus ideales nacionalistas.

El corte histórico de Moore (1920-1940) corresponde, a nivel internacional, con un ciclo histórico más amplio que Eric Hobsbawm definió como el periodo de la Gran Guerra Mundial (1915-1945), el cual tuvo una etapa intermedia de armisticio conocido como *periodo de entreguerras* (1918-1939).² Los conflictos bélicos interimperialistas surgidos en Europa y el conjunto de procesos asociados a estos hechos tuvieron una gran repercusión en los espacios de disputa colonial y las regiones subordinadas a las hegemonías decimonónicas; por lo que el periodo aproximado de 1920 a 1940 aparece como una época que se distingue por la intensidad de sus transformaciones políticas, científicas y culturales, tanto a nivel global como regional.

¹ Moore, Robin D., «Nacionalizar la africanía, el auge del afrocubanismo en La Habana 1920-1940», *Nueva época*, Revista de ciencias sociales no. 8 (Jan 2000), pp. 39- 85.

² Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, traducción de Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1998.

Estos márgenes históricos coinciden a su vez con el llamado *periodo de la trova intermedia* en Cuba, etapa definida por un particular desarrollo del cancionero popular a partir de los cambios en el gusto de las audiencias y la experimentación artística que dio como resultado la cristalización de formas nuevas y movimientos estéticos nacional-populares bien definidos, entre los cuales destacan el *bolero* y el *son*. Este periodo abarca, de manera imprecisa, desde mediados de la década de 1920 hasta los primeros de 1940, con los años 30 como el núcleo de este proceso cultural.³ Cabe recordar que durante esta década (1930) se desarrolló la revolución nacionalista que derrocó a Machado, seguida de la contrarrevolución encabezada por Fulgencio Batista, hasta llegar a la Constitución de 1940.

En el estudio de la construcción de los nacionalismos, el historiador Eric Hobsbawm retoma la propuesta de Miroslav Hroch, quien distingue tres fases o etapas:⁴

a) Etapa cultural, literaria y folclórica, en la que casi siempre se transforma una tradición popular en un “producto nacional” por obra de entusiastas de una clase gobernante o élite.

b) Aparición de los precursores militantes dedicados a la agitación política en favor de la idea nacional.

c) Cuando la idea nacional se masifica en una población.

El esquema propuesto por Hroch no es -como ningún esquema- preciso y tampoco puede señalar cortes temporales exactos, pero tiene la virtud de ser una síntesis descriptiva de las etapas básicas de los procesos de construcción político-

³ Ruiz, Rosendo (hijo), Vicente González Rubiera (Guyún) y Abelardo Estrada, «Los años treinta: núcleo central de la trova intermedia», *Panorama de la música popular cubana*, selección y prólogo de Radamés Giro, La Habana, 1995, Ed. Letras Cubanas, 1995. pp. 294-311.

⁴ Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Editorial Crítica, 2ª edición, Barcelona, 1998, p. 107.

cultural conocidos como nacionalismos. Aunque este esquema fue concebido para los casos europeos, también resulta útil para sintetizar el largo proceso de construcción nacionalista de la música en Cuba:

a) Del criollismo a la búsqueda de una música de carácter nacional durante el siglo XIX, particularmente en la segunda mitad.

b) De la idea nacional a la búsqueda del folclore y lo propio a finales del siglo XIX y principios del XX.

c) Del folclorismo a la síntesis nacional-popular durante el periodo de entreguerras.

Esta investigación se enfoca en la transición de la etapa *b* a la *c*, pero muy particularmente en esta última, durante la cual el nacionalismo se convirtió en un fenómeno masivo, tanto en lo político como en lo cultural y artístico; periodo en el que también tuvieron un auge nacional e internacional las distintas variantes urbanas del *son*, principalmente en las ciudades-puerto de La Habana y Santiago.

El primer capítulo está dividido en dos partes, en la primera presento un panorama histórico que muestra la importancia de los conflictos raciales en la construcción sociopolítica de la nación cubana. En la segunda parte muestro un panorama histórico general, su relación con el proceso revolucionario cubano del periodo de entreguerras y cómo se manifestó en el cancionero cubano.

El segundo capítulo está dividido en tres partes. En la primera analizo el debate acerca de los orígenes de la música cubana que sostuvieron Sánchez de Fuentes, Ortiz y Carpentier, a través del cual se pueden apreciar los conflictos sociopolíticos provocados por las contradicciones raciales y los ideales nacionalistas. En la segunda parte, reviso las posturas de Carpentier y Sánchez de Fuentes en torno a la autenticidad de la música cubana con relación a los cambios en las modas de la música popular de aquellos años. En la tercera parte enfoco los

mismos conflictos sociopolíticos (raza y nación) en el ámbito de la música popular al abordar el surgimiento del *son habanero*.

En el tercer capítulo reflexionaré sobre las implicaciones teóricas y conceptuales que consideré más relevantes al indagar las relaciones entre las prácticas musicales y su dimensión política. En el primer apartado planteo la relación entre las prácticas musicales y sus aspectos narrativos, en el segundo señalo la dimensión intrínsecamente política de la organización del sonido, y en el tercer apartado expongo mi propuesta para un modelo explicativo de los fenómenos musicales.

Advertencias conceptuales

Las definiciones de *estilo* y *género* musical pueden ser confusas debido a los diferentes usos que tienen en la musicología y en la industria discográfica. En la historiografía, los *géneros musicales* se definen por su función o utilidad: música religiosa, profana, de baile, incidental, cinematográfica, etcétera. La musicología además categoriza por instrumentación: vocal, sinfónica, electrónica, etcétera. En la investigación académica, el *estilo* suele definir características diferenciales en la selección y uso de elementos formales como el ritmo, melodía, armonía, extensión, etcétera, por ejemplo: barroca, clásica, jazz, danzón, etcétera.

En la industria discográfica, ambos conceptos no tienen una diferencia concreta y suelen utilizarse para definir nichos de mercado particulares; por ejemplo: un artista puede ser del género rock con un estilo blues, metal o latino; un disco puede pertenecer al género de la trova con estilo santiaguero, de protesta, o ambas. También se utilizan criterios geográficos y sociales: el género tropical engloba a la bachata, el merengue y la salsa, pero la salsa también puede ser un género en sí mismo que engloba a la salsa cubana, la salsa andina, etcétera.

Al profundizar en el uso académico, estos conceptos continúan apareciendo ambiguos y polivalentes; el jazz puede considerarse como un género que engloba

una variedad de estilos *jazzeros* como el be-bop, swing, manouch, latin-jazz, etcétera, pero también puede ser considerado como un estilo de música contemporánea que se define por el uso de la síncopa y sus complejas armonías derivadas de los grados dominantes.

De manera general, la definición de *estilo* suele conducirnos al tipo de análisis propio de la musicología al considerar la evolución de los formatos instrumentales, las estructuras y preferencias rítmicas, melódicas y armónicas; mientras que el concepto de *género* suele utilizarse para agrupar una compleja diversidad de formas y variantes a partir de su función estética o social, y su relación genealógica.

Junto a estas imprecisiones, ha sido común el uso de tres categorías que intentan clasificar toda la producción musical como *culta*, *popular* y *folclórica*. La música *culta* se refiere a la tradición académica occidental, el *folclore* engloba las tradiciones que se definen por un carácter étnico, mientras que la música *popular* no es académica y tampoco se ciñe a un carácter étnico. Las imprecisiones vuelven a aparecer: las *Danzas* de Mozart pueden ser consideradas populares por su finalidad, pero cultas por su autor; el *son montuno* y el *blues* son folclóricos por su origen, y populares por su difusión.

Al no existir un criterio general y unánime respecto a los conceptos mencionados, evitaré la tentación de intentar zanjar dicho problema pues su dificultad es enorme, pero sobre todo, porque no compromete el planteamiento teórico y metodológico de esta tesis. También es importante aclarar que esta clasificación, aunque continúa siendo utilizada en la investigación académica a falta de mejores herramientas, surge de un modelo eurocéntrico, por lo cual tiene un carácter ideológico, no científico.⁵ La separación entre culto/folclore-popular fue la base que dividió el campo de estudio de la musicología y la etnomusicología

⁵ Alén Rodríguez, Olavo, «Elementos para una nueva concepción metodológica de la historia general de la música», en: *Pensamiento Musicológico*, Editorial Letras Cubanas, 2006.

tradicionalmente entendidas, lo que enmascaró el hecho de que buena parte de las obras de los más destacados compositores de música “cultura” han sido nutridas por las formas populares y folclóricas, y que muchas de éstas también evolucionaron en formas académicas como la música clásica árabe o la clásica de India. Considero que esta manera de categorizar las tradiciones musicales es una evidencia de cómo se trasladan los conflictos político-culturales a los fenómenos musicales y paramusicales a través de narrativas históricas convertidas en paradigmas epistémicos.

El relativismo cultural de John Blacking, en los años 60, consiguió demostrar el carácter arbitrario de la dicotomía culto / folclórico-popular en sus estudios comparativos acerca de la música *Venda*.⁶ Con base en su concepción funcionalista de la música, defino a las *prácticas musicales* como el conjunto de códigos y sistemas de creación e interpretación de los músicos, así como los modos, situaciones y formas en las que es reproducida y recreada; a los *fenómenos musicales* como la manifestación de estas prácticas y tradiciones, mientras que lo *paramusical* refiere todo lo que sin ser música, gira en torno a ella de un modo fundamental, como algunos cultos religiosos, las fiestas, la danza, ciertas formas poéticas, la crítica, la historiografía, etcétera.

Como última aclaración, la palabra *folclore*, ha tenido muchas formas ortográficas (folklore, folk-lor, folclor, etcétera). He respetado el criterio de autores y editores en cada cita, pero en mi redacción, he preferido usar la forma *folclore*.

⁶ Blacking, John, *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza, 2006.

CAPÍTULO 1. PANORAMA HISTÓRICO

Raza y nación

Por su localización geográfica, la ínsula más grande del mar Caribe fue un sitio de paso obligado para el comercio trasatlántico durante los cuatro siglos que duró la dominación española. Su principal puerto, La Habana, fue llamado “La Llave del Nuevo Mundo”. Un lugar en el que se han entretendido narrativas históricas y herencias genéticas de diversas épocas y orígenes, y que en su privilegiada localización geográfica ha tenido también su mayor desventura: la “Joya” de España fue siempre un codiciado y estratégico territorio colonial. A través de su historia, vemos una incesante cadena de migraciones, voluntarias o forzadas, estimuladas por el comercio trasatlántico y una economía que, a partir del siglo XVII se estructuró con base en la producción de azúcar, tabaco y café. Los orígenes de estas migraciones son muchísimos y cuando se generaliza, por ejemplo, acerca del componente africano, se engloba una enorme diversidad que podemos señalar por su denominación metaétnica conocida en Cuba: arará, carabalí, congo, gangá, lucumí, macuá, mandinga, mina, entre otros; o cuando nos referimos a las migraciones de origen hispano, englobamos a los andaluces, extremeños, castellanos, gallegos, catalanes, navarros, canarios, etcétera; y en cuanto al componente indígena, se engloba a distintos grupos como los taínos, arahuacos o siboney.

Desde la invasión hispana, la tensión social más fuerte a lo largo de la historia cubana ha sido racial, desde las discusiones escolásticas acerca de la legitimidad de esclavizar a indios y africanos en el inicio del siglo XVI, y a través de los siglos XVII, XVIII y XIX, cuando la economía de Cuba se sostuvo con base en el trabajo de población esclavizada. La difusión de la «Leyenda negra» consignó el genocidio que los españoles hicieron contra los pobladores nativos de las islas del mar Caribe como un exterminio total, aunque también es conocido que la barbarie de estos

conquistadores sirvió para alimentar la propaganda antiespañola por parte de sus rivales europeos, principalmente holandeses e ingleses. Sin minimizar los crímenes de la colonización, en la actualidad existen investigaciones, como las de Rolando Pérez, que han podido establecer líneas de descendencia indígena en territorio cubano hasta el siglo XX.⁷

La afirmación de que la discriminación étnica es, históricamente, el factor cardinal de los conflictos sociales en la isla, no pretende minimizar o desconocer otros venenos como los de carácter económico, religioso o político, sino que estos problemas sólo pueden comprenderse al observar que todo el conjunto de ideas y prácticas que englobamos en los conceptos de economía y cultura, en Cuba se entretejieron dentro de un sistema esclavista que estratificó a la población basándose en el color de su piel y los rasgos culturales asociados a ésta.

En el presente trabajo no se analizará la diversidad de los orígenes étnicos de la población en Cuba, la cual ha vivido cambios de proporción muy grandes en periodos de tiempo muy cortos, y que han sido documentados y estudiados desde el siglo XIX, pero con mucho más detalle durante el siglo XX. Lo que resulta relevante para el tema de esta investigación es que las migraciones de otros grupos étnicos como chinos, haitianos, jamaicanos, yucatecos, estadounidenses, europeos, etcétera, no alteraron la dinámica segregacionista de herencia hispana, sólo hicieron más complejo el entramado multicultural y sociopolítico.

Con el paulatino derrumbe del imperio español en América, Inglaterra expandió su hegemonía a través del comercio y la banca, apoyándose en la revolución tecnológica que dio inicio al capitalismo industrial. Eric Williams mostró que el debate y la política abolicionista tomó gran relevancia dentro del imperio británico no tanto por la popularización de los ideales de justicia contra la esclavitud, sino por una disputa entre el monopolio de las Indias Orientales y el de las Indias

⁷ Pérez Fernández, Rolando Antonio, *Una isla con dos historias de la música*, (sin publicar).

Occidentales, así como al interés de expansión económica e influencia política en el contexto de la revolución industrial.⁸

En 1817, España firmó un tratado con Inglaterra para suprimir el comercio de esclavos, el cual no fue respetado, y para 1841 la población de origen africano llegó a constituir casi al 60% del total en la isla.⁹ Sin embargo, el decreto que suprimía la esclavitud en España se firmó hasta 1886 y la oligarquía criolla cubana jugó un papel importante para retrasar las presiones abolicionistas.

Después de múltiples iniciativas y dos devastadoras guerras, los cubanos consiguieron vencer la ocupación militar española hasta el tardío año de 1898 debido principalmente al terror que había inspirado en los criollos la violenta sublevación de los esclavos en Haití en 1791, y la condición de refugio para el exilio de los españoles y criollos tras los triunfos independentistas en el resto de las colonias de América. Con una abundante población de origen africano, se pensaba que la posibilidad de una sublevación antiesclavista estaría latente mientras se concedieran espacios al pensamiento liberal, que además funcionaba como preámbulo a la causa independentista.

El personaje más conocido en el proceso de construcción nacional cubano es, sin duda, José Martí (1853-1895). Su obra periodística, literaria y política tuvo la virtud de conjugar las ideas emancipadoras que se gestaron durante el siglo XIX y desarrollarlas con una profundidad ética y estética que empató con su praxis política de manera determinante para su tiempo, articulando un ideario para la liberación de Cuba y América Latina. Gran parte de estas ideas, fueron publicadas en el periódico *Patria*, el medio de comunicación y propaganda del Partido Revolucionario Cubano, en torno al cual Martí logro conciliar –no sin un enorme esfuerzo y dificultades– los intereses en pugna de los distintos sectores cubanos,

⁸ Williams, Eric, *Capitalismo y esclavitud*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1944.

⁹ *La población de Cuba*, Centro de Estudios Demográficos, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1974, p. 104.

dentro y fuera de la isla, interesados en la emancipación de España y la construcción de una República. En el artículo 4º de las Bases del Partido Revolucionario Cubano, plantea:

[...] fundar en el ejercicio franco y cordial de las capacidades legítimas del hombre, un pueblo nuevo y de sincera democracia, capaz de vencer, por el orden del trabajo real y el equilibrio de las fuerzas sociales, los peligros de la libertad repentina en una sociedad compuesta para la esclavitud.¹⁰

He subrayado en esta cita los elementos que sustentan una de las proposiciones centrales de este capítulo: que la construcción del nacionalismo cubano se enfrentó al reto de crear un nuevo tejido social conformado por todos sus componentes étnicos y que socavara la mentalidad y costumbres surgidas del esclavismo.

En un ensayo titulado *Mi raza*, Martí criticó el racismo de blancos y negros, con el evidente propósito de lograr la unidad necesaria en grupos excluyentes, al señalar que «los derechos diferenciales, contrarios a la naturaleza, son enemigos de la paz. El blanco que se aísla, aísla al negro. El negro que se aísla, provoca a aislarse al blanco».¹¹ En este documento, también afirmó que «en Cuba no hay temor alguno a la guerra de razas», con lo cual expresó un deseo, no una realidad, pues dos décadas después ocurrió el levantamiento étnico conocido como la Guerra de los Independientes de Color, la cual fue sofocada con extrema violencia; represión en la cual participó su propio hijo, José Francisco Martí Zayas Bazán.

Si el racismo ha sido la tensión social más fuerte y constante en la historia moderna cubana, los conflictos económicos y políticos estuvieron articulados por las posiciones e intereses que, tanto los grupos hegemónicos como los subalternos, mantuvieron respecto al colonialismo español primero, y al imperialismo

¹⁰ Publicado en el primer número de *Patria*, el 5 de enero de 1892. Tomado de: Martí, José, *Antología Mínima*, Tomo I, Selección y notas de Pedro Álvarez Tabío, Editorial de Ciencias Sociales, 1972, La Habana, p. 136.

¹¹ Martí, José, «Mi raza», *Antología Mínima*, Tomo I, *op. cit.*, pp. 169-172.

estadounidense después. Por ello, durante el siglo XIX, las aspiraciones políticas en la isla se debatían en tres opciones: mantener la fidelidad a España pero negociando un gobierno autónomo, la independencia total, o la anexión a Estados Unidos.

Tras la guerra de liberación (1895-1898) orquestada por Martí, durante la cual muere en combate, inicia el periodo neocolonial dominado por Estados Unidos con la llamada «República mediatizada». El conflicto bélico arruinó la economía de aquella época; cuatro quintas partes del total de haciendas azucareras estaban destruidas; más del 10% de la población había muerto, el 90% del ganado se había perdido, la industria del tabaco casi desapareció, el hambre y la enfermedad se hicieron comunes, y lo peor fue que la soberanía quedó primero en manos de un gobierno militar norteamericano, para después experimentar una simulación democrática basada en una Constitución intervenida por la Enmienda Platt, apéndice que legalizaba la intervención militar, restringía las relaciones internacionales y la deuda pública, entre otras medidas claramente coloniales. El latifundismo en torno al azúcar, y en menor medida al café y el tabaco, estuvo bajo el control de empresas monopolistas extranjeras aliadas a una oligarquía local. Además, el tratado de paz entre Estados Unidos y España, permitió que algunos españoles mantuvieran el control del comercio, el cual fue mediatizado con el Tratado de Reciprocidad, que condenaba a la isla a su dependencia económica con Estados Unidos.

La situación política fue también lamentable. Sin una tradición de autogobierno, divididos por disputas ideológicas o simplemente por el poder, los cubanos tuvieron múltiples enfrentamientos. Las sublevaciones armadas, o su simulacro, se convirtieron en una medida de chantaje político recurrente. Con el control económico en manos extranjeras, la única empresa enteramente cubana era el gobierno, el cual era manejado por una clase política surgida de la guerra, que rotaba entre sus miembros los cargos públicos, práctica llamada «cooperativismo

político».

Algunas de las reivindicaciones sociales enarboladas durante la guerra de liberación fueron marginadas de las instituciones políticas surgidas de la ocupación estadounidense y el racismo empezó a adquirir los rasgos segregacionistas que prevalecían en el sur de Estados Unidos.

Desde el siglo XIX, existió un sector de la población afrodescendiente muy integrada a una sociedad que les exigía las formas y modos europeos, pero también había una percepción muy desfavorable de los cultos ñáñigos y sociedades secretas afrocubanas conocidas como abakúas, las cuales llegaron a tener violentos choques en las calles y periferia de La Habana durante el siglo XIX.

En referencia a ese recuerdo violento de los afrocubanos y la criminalización de sus expresiones culturales, el compositor Eduardo Sánchez de Fuentes, en 1927, expresó:

Plausibles han sido en todo tiempo las medidas tomadas por el Gobierno de nuestra Isla para extirpar de nuestro pueblo toda supervivencia de aquel período a que acabamos de referirnos. Prueba elocuente de ello es el decreto que, suscrito por el doctor Nicasio Estrada Mora, Alcalde Municipal de La Habana, apareció en la Gaceta Oficial el 6 de abril de 1900, en el período de la primera intervención americana, prohibiendo el uso de tambores africanos y el tránsito por las calles de los Tangos, Cabildos y Claves.¹²

Debido a la segregación racista en los cargos públicos que se hacía contra los afrodescendientes, incluyendo a los veteranos de la guerra de liberación, en 1907 se formó el Partido Independiente de Color, que acusó a la República de traicionar a la población negra; pero en 1909, la Ley Morúa, preparada por un reformista

¹² Sánchez de Fuentes, Eduardo, «Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero», *Revista Clave*, Instituto Cubano de la Música, Año 12, No. 1, Segunda época, 2010, p. 25-26.

mulato, prohibió los partidos basados en raza o religión.¹³ Al tener las opciones políticas cerradas, el 20 de Mayo de 1912 se sublevan los Independientes de Color, siendo reprimidos con una brutalidad instigada por el gobierno de Estados Unidos, que amenazó con intervenir militarmente la isla. El son *Quién te bautizó*, de Francisco Repilado (Compay Segundo), recuerda el incendio de una localidad cercana a Santiago ocurrida en ese contexto, en el cual se traslucen algunas dificultades para socializar derivadas de la marginación económica en la población campesina:

Qué susto más grande pasé cuando se quemaba La Maya,
allí perdí mi gallito roncón, allí perdí mi gallina [...]
También perdí a la comadre que no quiso bautizar,
porque me quedé peláo, sin gallo y sin platanal.
Sin platanal no valgo nada, no valgo nada sin platanal.

A partir de estos hechos, las reivindicaciones sociales de los afrodescendientes quedaron excluidas de los debates políticos y sus manifestaciones culturales fueron aún más criminalizadas. Alejo Carpentier apuntó que en 1913, «las fiestas religiosas de los negros fueron objeto de otros interdictos», prohibiciones que duraron hasta los años 30.¹⁴ Durante ese periodo, las religiones y el arte de los afrodescendientes se practicaron en semiclandestinidad.

En este contexto comienza la obra antropológica de Fernando Ortiz, la cual se caracterizó por una evolución dialéctica de sus conceptos, el rigor positivo de sus observaciones y la capacidad de elaborar explicaciones transdisciplinarias. Sus obras más conocidas de aquel periodo son *Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)* publicada en 1906, y *Los negros esclavos* en 1916. En la primera, se aprecia al negro desde una óptica en la que sus prácticas antisociales provienen de una resistencia alimentada en el primitivo atavismo de su

¹³ Aguilar, Luís E., «Cuba, 1860-1934», *Historia del Caribe*, varios autores, Editorial Crítica, Barcelona, 2001.

¹⁴ Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición (Colección Popular), 1972, pp. 286, 289-290.

cultura africana. Esto no fue un ataque racista como podría parecer a simple vista, al contrario, en un momento en que la antropología construía explicaciones a partir de un determinismo biológico, el objetivo de estas primeras obras de Ortiz debió ser el de buscar una explicación desde la cultura y no desde la genética. En la segunda obra, se abandona la explicación que abstrae al afrocubano de su entorno social, y enfoca sus prácticas antisociales estableciendo una relación dialéctica con el conjunto social que le margina: la esclavitud y la segregación racial.

Respecto a la criminalización de lo africano, Alejo Carpentier escribió:

Era indudable que ciertos crímenes rituales, realizados por brujos, justificaban las persecuciones policíacas contra las prácticas de los *babalaos*. Algunos choques callejeros entre *potencias* ñañigas enemigas habían motivado también, de modo lógico, una acción represiva. Pero tampoco debe creerse que los hechos fuesen tan corrientes o alcanzaran, en suma, el índice de frecuencia de ciertos delitos comunes. [...] Además, si tantos negros vegetaban en el hampa con un tambor sobre el vientre, mucha culpa de ello recaía sobre el blanco, que los tenía siempre relegados a una condición subalterna, dados a oficios ínfimos, excepto cuando quería ganarse sus votos, halagando, en ciertos casos, sus instintos menos nobles. La politiquería de los primeros años de la República, que nada hacía por mejorar la cultura y la condición social del negro, favorecía sus vicios cuando de algo podían serle útiles.¹⁵

La reivindicaciones de los afrodescendientes volverían a aparecer en el debate político con la aparición del primer Partido Comunista en 1925, dentro del cual se confrontaron posiciones que iban desde el pleno acato a los lineamientos de la Internacional Comunista, hasta planteamientos críticos que buscaron estrategias basadas en las particularidades de la realidad cubana, en la cual el racismo era una condición estructural que debía ser superada.¹⁶

¹⁵ Carpentier, *op. cit.* pp. 286-287.

¹⁶ Pérez Cruz, Felipe de J., «Los comunistas cubanos en la lucha contra la discriminación racial», *Rebelión*, 22 de abril de 2014, <http://www.rebelion.org/noticias/2014/4/183658.pdf> , Última consulta: 13 de diciembre de 2017.

En 1929, en el discurso pronunciado en la conmemoración del 136º aniversario de la fundación de la Sociedad Económica de Amigos del País, Fernando Ortiz compiló algunas de las ideas más destacadas de aquel encuentro inscrito en la corriente hispanoamericanista, entre las que enfatizó el rechazo de las categorías raciales, negando incluso su existencia:

El concepto de raza, que es el más sobado y de mayor ingenuidad aparente, es también, sin duda, muy perjudicial. Ante todo, porque es falso. No hay una raza hispánica, ni siquiera española. Y menos en América, donde conviven las razas más disímiles, con tal intensidad numérica que en no pocas repúblicas no es la que pudiera decirse raza hispánica la predominante. El racismo hispánico es tan nocivo en nuestros países de América como puede serlo el “racismo negro” o el “racismo indio” y aun el “nórdico” o anglosajón, que también agitan algunos en aquellas tierras. [...] La raza hispánica es una ficción, generosa, si se quiere; pero la cultura hispánica es una realidad positiva, que no puede ser negada ni suprimida en la fluencia de la vida universal. La cultura une a todos; la raza sólo a los elegidos o a los malditos.¹⁷

Al abordar la construcción nacional con relación al problema del racismo, Ortiz también apuntó algo que estaba en sintonía con el planteamiento del artículo 4º de las «Bases del Partido Revolucionario Cubano» citadas líneas arriba:

El racismo divide y es disociador, no sólo desde un punto de vista universal, que ahora no interesa tanto, sino también desde una mira estrictamente nacional, allá donde, como en nuestras repúblicas, la nacionalidad necesita robustecerse por la creciente integración patriótica de todos sus complejíssimos factores raciales.

Y refiriéndose a la Ley Morúa, señaló:

En Cuba, por ejemplo, está vigente una ley que impide la formación de partidos con propagandas racistas, porque se estima que el racismo nos

¹⁷ Ortiz, Fernando, *Ni racismos ni xenofobias*, http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Ni_racismos_ni_xenofobias.pdf , Última consulta: 23 de diciembre de 2017.

llevaría a una desintegración suicida. Y si la ley impide un racismo negro, ¿podemos a la vez permitirnos otro racismo cualquiera, por superior que lo creamos?

Se puede ver con cierta facilidad que los debates en torno la construcción nacional no podían eludir los conflictos raciales heredados de la época colonial, y dado que estos conflictos estaban siendo actualizados desde el campo científico en el siglo XX, principalmente en la antropología, las disputas ideológicas en las que se fueron definiendo los rasgos identitarios de la nacionalidad cubana debían cavar una trinchera profunda en ese terreno, que para nuestro caso, observaremos en la búsqueda de su identidad musical.

La revolución y el cancionero

Durante la primera mitad del siglo XX, ocurrieron profundos cambios en gran parte del mundo en casi todos los ámbitos de la actividad humana; las transformaciones son tan abundantes y evidentes en el arte, la ciencia y la tecnología como en la cultura, la política, la guerra y la economía. La confluencia entre los productos de la racionalidad técnica y las búsquedas estéticas sostendrían las nacientes industrias culturales que medraron principalmente en la cinematografía y la radiodifusión; pero el entusiasmo futurista provocado por el progreso tecnológico se convirtió en pesadilla durante la Primera Guerra Mundial. El arte de vanguardia, con nuevas técnicas y lenguajes, asumió la intención de refundar un orden civilizatorio que ya no se distinguía de la barbarie ni lograba despertar algún optimismo, y que además carecía de aliento estético por el agotamiento de las formas románticas y la esterilidad neoclásica. El marxismo, desde distintas doctrinas, se lanzó a conseguir la revolución mundial convirtiéndose en una peligrosa amenaza para el liberalismo burgués, mientras el agotamiento del orden imperial europeo dejaba una estela de numerosos y diversos nacionalismos en todos los continentes. De estas confrontaciones y la

permeabilidad ideológica en el mundo occidental surgieron los regímenes totalitarios, tanto de izquierda como de derecha.

En el mundo académico se comenzaron a tomar en cuenta los aspectos subjetivos de la realidad debido a los nuevos paradigmas en las matemáticas, la física y la psicología, lo que replanteó los fundamentos epistemológicos que con el tiempo ampliarían los temas y métodos de las ciencias sociales, y mientras que la teoría evolutiva de la biología socavaba la narrativa histórica de las religiones monoteístas, al mismo tiempo alimentaba el racismo “científico” en la antropología y estimulaba el racismo místico de importantes grupos políticos en el mundo occidental.¹⁸

La profunda crisis política en Cuba, el empeoramiento de las condiciones económicas tras el colapso financiero de 1929, la creciente frustración social y el

¹⁸ Aunque las cuestiones acerca del racismo místico quedan fuera de los conceptos implicados en esta tesis, considero importante mencionar la presencia del pensamiento esotérico en el campo político y cultural. Un autor importante en las ideas místicas sobre las razas humanas es Édouard Shuré, a quien mencionaré en el segundo capítulo, pues es citado por Sánchez de Fuentes en su conferencia *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*, presentada en 1927, la cual es una de las principales fuentes analizadas en esta investigación. Shuré fue muy influyente en las ideas relacionadas con el dominio consecutivo de “las razas humanas” en nuestro planeta desde lo que el esoterismo ha llamado “la historia oculta de la tierra” o “la historia oculta de la humanidad” y “el ciclo ario”. Las ideas místicas acerca de las razas humanas y las civilizaciones antiguas fueron muy influyentes desde finales del siglo XIX, siendo beneficiarias del auge de la arqueología, la lingüística, la psicología y los estudios comparados sobre religión. Un ejemplo conocido es la Sociedad Teosófica encabezada por Helena Blavatsky, la cual tuvo una gran influencia en miembros de élites políticas y culturales en Europa y América, entre las cuales estuvo en boga durante varias décadas la práctica del espiritismo. Además de la conocida influencia de la masonería, también fueron relevantes algunas escisiones y corrientes paralelas como la Sociedad Thule, desde la cual surgió el pensamiento e ideario del nazismo. Al respecto, se puede introducir en estos temas con el libro de Jacques Bergier y Louis Pauwels, *Le Matin des Magiciens*, publicado originalmente por Gallimard en 1960, del cual existen distintas ediciones (en español se tituló *El retorno de los brujos*), el cual no incluyo en la bibliografía de este trabajo por quedar fuera del campo estudiado; sin embargo, diré que en este libro se pueden encontrar numerosos datos y hechos interesantes para entender la historia política, cultural y científica del siglo XX en relación con el pensamiento mágico, la parapsicología y el esoterismo, con particular énfasis en el periodo de la Segunda Guerra Mundial, pues Bergier fue un ingeniero químico implicado en el desarrollo de la energía atómica en los años 30 y durante la guerra participó como espía de los Aliados.

desencanto de la primera generación de cubanos nacidos en la simulada República, convergieron con algunos importantes acontecimientos de repercusión internacional como el triunfo de los bolcheviques en Rusia, el movimiento por la autonomía universitaria en Argentina, el feminismo sufragista, la revolución mexicana, la guerra civil española y el creciente sentimiento antiestadounidense en América Latina por su expansión económico-militar en Centroamérica y el Caribe. Estos acontecimientos nutrieron una aspiración colectiva de cambio que se expresó tanto en la vida política como en el arte y la cultura popular en Cuba. Así, diversas reivindicaciones económicas y sociales aisladas se fueron amalgamando hasta devenir en un movimiento de liberación nacional que, a pesar de la violenta contrarrevolución encabezada por Fulgencio Batista, desembocó en la Constitución de 1940, en la cual se plasmaron muchas de las demandas políticas y sociales por las que habían luchado los cubanos, aunque la falta de cláusulas referentes a su puesta en práctica significó que muchas de éstas no se realizaran.¹⁹

En 1923, un grupo de intelectuales jóvenes lanzó una llamativa protesta contra la corrupción del gobierno de Alfredo Zayas y contra la totalidad del sistema político conocida como la «Protesta de los Trece», que daría origen al grupo Minorista, en el cual se agruparon personajes de ideas disímiles pero vanguardistas, quienes serían algunos de los protagonistas del debate en torno a la construcción del nacionalismo cultural cubano y la acción política que repercutió en el proceso revolucionario de los años siguientes. Alejo Carpentier formó parte de este grupo y Fernando Ortiz lo frecuentaba.

Durante esos años, se radicalizaron todas las posturas e intereses político-económicos debido a la crisis del modelo neocolonial en la región,²⁰ el ascenso del fascismo en Europa y la expansión mundial del Partido Comunista. La diversidad

¹⁹ Pérez Jr., Louis A., «Cuba 1930-1959», *Historia de América Latina*, tomo 13, editora Leslie Bethel, Editorial Crítica, Barcelona 1998, p. 168.

²⁰ Halperin Donghi, Tulio, *Historia de América Latina en el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

de las ideologías enfrentadas crearon un escenario muy complejo en el que el nacionalismo se convirtió en una tendencia dominante, como ocurrió en casi todo el mundo.²¹

En el año de 1925 ocurren dos acontecimientos decisivos para la vida musical y política de Cuba:

1) Comienza a utilizarse la grabación eléctrica que posibilitó el registro de conjuntos instrumentales amplios, pues las grabaciones anteriores con tecnología acústica tenían múltiples limitaciones. Esto fue una de las causas del vertiginoso crecimiento de la industria musical y de la rotunda influencia de los criterios comerciales en las prácticas musicales (composición, formatos instrumentales, denominación de estilos y géneros, etcétera) desde entonces.

2) Comienza el gobierno de Gerardo Machado. También surgen ese año el Partido Comunista Cubano y la Confederación Nacional Obrera de Cuba, actores de primera línea durante el proceso revolucionario de los años 30.

El gobierno de Machado y su conversión en dictadura (1925–1933) se caracterizó por el autoritarismo, la violencia extrema contra la oposición y por un programa económico necesariamente desarrollista. La revolución que derrocó a su régimen generó una fuerte y masiva conciencia de la nacionalidad en Cuba al congregar las causas y reivindicaciones de distintos actores sociales contra un enemigo común: una dictadura como cúspide de la corrupción y el autoritarismo neocolonial. En 1933, Alejo Carpentier describió la violencia y decadencia del machadato como una «era de desvergüenza y prostitución colectiva».²² Algunos de los actores sociales de esta revolución ya existían desde hacía décadas, como los sindicatos anarquistas del tabaco, las resistencias afrodescendientes y el pensamiento

²¹ Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, traducción de Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1998.

²² Carpentier, Alejo, «Retrato de un dictador», *Revista Octubre*; Madrid (septiembre-octubre), 1933.

antiimperialista; sin embargo, otros actores sociales decisivos fueron de reciente aparición: el movimiento estudiantil, el movimiento feminista, el Partido Comunista, los sindicatos nacionales obrero-campesinos, y las vanguardias artísticas e intelectuales.

En la música popular campesina y urbana del periodo, las líricas de contenido político y social fueron abundantes. La costumbre de cantar temas de actualidad política era vieja, pues desde mediados del siglo XIX se cultivó el género de la canción patriótica. También en el teatro costumbrista cubano, conocido como teatro bufo, fueron usados ampliamente los temas políticos y representados los estereotipos sociales con tratamientos cómicos y melodramáticos en los que siempre estaban presentes las bogas musicales. La costumbre de abordar temas históricos y de actualidad política en la música popular es confirmada al revisar el catálogo de las primeras grabaciones de música cubana entre 1906 y 1925, que realizó Cristóbal Díaz Ayala.²³

En dicho catálogo, es notoria la presencia de títulos con una referencia explícita a temas históricos y políticos, especialmente en la sección clasificada como música guajira. También existen títulos que sugieren estos temas pero que no es posible confirmar debido a que la mayor parte de esas primeras grabaciones se han perdido y son piezas que no ha sido posible localizar. Existen otras piezas de las que se conoce su uso político como *La chambelona*, respecto a la cual Díaz Ayala recoge una nota de la bitácora de los ingenieros de la compañía Victor durante uno de los viajes que realizaron por América Latina para obtener grabaciones:

Al final de las anotaciones correspondientes al día 24 de octubre [de 1916] aparece esta interesante nota: «If the Liberals win No. 1635 will be used» (Si los liberales ganan, se usará la selección No. 1635). Por esos días la campaña política estaba en su apogeo, disputándose entre el Mayor General Mario García Menocal, candidato de los conservadores,

²³ Díaz Ayala, Cristóbal, «Etapa de Cilindros y Discos de 1898 a 1925», *Enciclopedia discográfica de la música cubana, Vol. 1 (1898-1925)*, Florida International University Libraries.

que aspiraba a ser re-elegido presidente, y su contrincante por los liberales, el abogado Alfredo Zayas.²⁴

Una fugaz revisión de títulos en el catálogo puede introducirnos al ambiente histórico de la época. En las clasificadas como música guajira tenemos: *La carestía de la vida, Punto guajiro a Honduras, El indio cubano, Al partido liberal, Pregunta de un guajiro al gobierno interventor, El canto del esclavo, Qué te falta cuba mía, A Maceo, El viejo miliciano, El campesino y sus males, Discusión del burgués y el obrero, El novio liberal y la novia conservadora, Generales y coroneles, Cuadrípedos (sic) políticos, La misión de Mr. Crowder, 24 de Febrero de 1895, Las obreras cubanas, Discusión del congo y el chino, Las agonías de Cuba, Las agonías del pobre, Una guajira que quiere votar, El conflicto europeo, La conspiración del 44, La moneda nacional, El llanto de Cuba, Lamentos de la guerra, El carretero renegado, La derrota de Alemania, A mi bandera, Un guajiro de civismo, La estrella de cinco puntos, Amor y patria*, entre otras piezas.

Entre las clasificadas como danzón: *El cheque de la política, El servicio obligatorio, El Maine, El desarme universal, El siglo veinte, Francia en Verdún, Ay Alemania, El ñañigo, Presos y aldeanos, Milicianos en New York, Yo fui miliciano, El brazo del presidente Wilson, La lucha rompió la huelga, Club juvenil, Los cubanos de Tampa, Bélgica heroica, Los repatriados cubanos, La reelección, El Kaiser corcovea, El cónsul, Aliados y alemanes, El triunfo del obrero, Democracia, La paz del mundo, La subsistencia, Se acabó la guerra, La Liga de las Naciones, Mr. Black Man, Los demócratas, La criolla y el congo, La danza de los millones, La voz del amo, Huye que te coje Pancho Villa, El congo libre, Rusia y Japón, Martí, Zayas no fue, El esclavo, Al presidente de la juventud liberal*, entre otras.

Entre la clasificadas como trova: *La dictadura, Rubén en las trincheras, Pancho Villa, Martí murió de frente al sol, El despatriado, Patria mía, Bandera cubana,*

²⁴ *Ibidem*, p. 13.

Los tres patriotas, El servicio obligatorio, Patria y honor, entre otras.

Respecto a la abundancia de estos temas en la música guajira, Díaz Ayala destaca su interés histórico como antecedente de la música de protesta, y añade un comentario que parcialmente explica su amplia presencia entre las primeras grabaciones de música cubana:

Aparte de su valor musical, la temática de protesta de muchos de estos puntos guajiros, heredada de los tiempos en que se cantó durante las guerras emancipadoras de Cuba, de 1868 a 1898, es bien interesante. Es por supuesto el punto de partida de la canción protesta o de contenido político social en Cuba y empalma con manifestaciones similares en el resto de Latinoamérica, aunque quizás no tan documentadas en disco como la cubana. Cabe preguntarse cómo las casas grabadoras norteamericanas permitieron estas expresiones, a veces contrarias a su país o a los gobernantes cubanos. La respuesta es sencilla: no conocían el idioma. Una anécdota de los ingenieros de la Columbia cuando estaban grabando al acordeonista Dewey Segura en Nueva Orleans en 1929, cantando éste en dialecto cajun, bien puede aplicarse a las grabaciones cubanas. Los ingenieros le dijeron a Segura: «We don't know what you are singing. We ask you just one thing: don't sing anything dirty» (No entendemos lo que usted está cantando; solamente le pedimos una cosa: no cante nada obsceno).²⁵

Otra referencia del uso político, e incluso logístico, de una pieza musical lo aporta María Teresa Linares; *Caimán en el guayabal*, una *rumbita* o *son* de los tiempos de las guerras de independencia y que aún hoy es interpretada:

Se ha transmitido oralmente que existía un sistema simbólico para comunicar mensajes en la guerra. Cuando había tropas españolas cerca, el observador llegaba donde tenía que informar y colgaba el machete y el sombrero y le preguntaban: «¿Dónde está el caimán?» y respondía: «El caimán está en el paso / y no me deja pasar».²⁶

²⁵ Díaz Ayala, Cristóbal, «Música Guajira», *op. cit.* p. 2.

²⁶ Linares, María Teresa y Núñez, Faustino, *La música entre Cuba y España*, Fundación Autor 1998, p. 158. Cit. Rodríguez Ruidíaz, Armando, *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*, p. 56.

Entre las piezas musicales de carácter sociopolítico que fueron populares durante el periodo de entreguerras, podemos mencionar *Al vaivén de mi carreta* de Níco Saquito, canción guajira en clave de son que retrata con nitidez una de las aspiraciones colectivas de los sectores marginados:

Trabajo pa' no sé quien
que destino traicionero,
sudando por un dinero
que en mis manos no veré jamás
¿Cuándo llegaré al bohío?

El son *¿Quién tiró la bomba?* del Trio Matamoros hace referencia a los atentados terroristas que se hicieron comunes durante el gobierno de Machado; como los recuerda Carpentier:

El terrorismo fue una consecuencia lógica de los métodos de represión machadista. [...] Los atentados contra Machado se multiplicaban. Pero cada vez el dictador escapaba a la muerte, con una suerte que solo podría compararse con la de Leguía o Estrada Cabrera. El día en que el presidente no se bañaba, una bomba explotaba en su baño. El día en que los terroristas lo esperaban frente a la casa de su querida, el presidente no acudía a la cita...²⁷

También podemos mencionar *Tabú* de Margarita Lecuona, que aborda las relaciones amorosas interraciales; o *Lamento Cubano* de Eliseo Grenet, tema que le valió la expulsión del país por orden de Machado en 1932:

Cuba hermosa, primorosa ¿porqué sufres hoy tanto quebranto?
Cuba hermosa ¿quién diría que tu cielo azul nublara en llanto?

Citando a Carmela de León, Moore también refiere canciones de Sindo Garay que condenan al imperialismo norteamericano o tratan directamente de otros temas políticos del momento como *No se puede vivir aquí* y *Tratado de paz*; o *Los tabaqueros*, en referencia al asesinato de unos obreros tabacaleros en huelga por

²⁷ Carpentier, Alejo, *Retrato...*, *op. cit.*

parte de las fuerzas policiales, y *Oración por todos*, inspirada por el asesinato del dirigente político y estudiantil Julio Antonio Mella.²⁸ Cabe mencionar que la lucha política y la violencia no cesó con la caída de Machado, tan solo entre 1934 y 1935 hubo más de cien huelgas en toda la isla, y después de una huelga general se militarizó la vida pública. Muchos disidentes civiles, activistas y dirigentes, como el nacionalista Antonio Guiterras, fueron asesinados en esos años.²⁹

Es importante también mencionar al movimiento feminista, cercano tanto a grupos de derecha como de izquierda, y que se ha relacionado con la proliferación de orquestas integradas sólo por mujeres y gran cantidad de cantautoras de música popular como María Teresa Vera, Isolina Carrillo, Margarita Lecuona, entre muchas otras, quienes colaboraban ampliamente con sus colegas masculinos.³⁰

Desde una perspectiva general, se puede ver que la población cubana se enfrentó a la necesidad de conformar una identidad que aportase un sentido de unidad nacional en distintos estratos sociales, y que este reto fue condicionado por el posicionamiento de los grupos hegemónicos y subalternos respecto a las condiciones coloniales y el carácter multicultural de su sociedad. A continuación enfocaremos estos procesos desde la búsqueda de su singularidad musical.

²⁸ De León, Carmela. (1990). *Sindo Garay; Memorias de un trovador*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. Cit. Moore, Robin D., *op. cit.*, pp. 47 y 51.

²⁹ Pérez Jr., Louis A., «Cuba 1930-1959», *Op.Cit.*, p. 165.

³⁰ Ruiz, Rosendo (hijo), Vicente Gonzáles Rubiera (Guyún) y Abelardo Estrada, «Los años treinta: núcleo central de la trova intermedia», *Panorama de la música popular cubana*, selección y prólogo de Radamés Giro, Letras Cubanas 1995, p. 299.

CAPÍTULO 2. EN BUSCA DE LA MÚSICA NACIONAL

Considerando el entramado multicultural y el origen foráneo de la población cubana, la pregunta obligada de su construcción nacionalista fue ¿qué es lo cubano? El problema esencial que motivó las mayores polémicas en torno a su cultura fue el de escoger qué tradiciones y genealogías debían considerarse propias y cómo debían valorarse. La radicalización política, esbozada en el capítulo anterior, estimuló la polarización en el debate cultural y las opciones se redujeron al criollismo aborigenista, o el afrocubanismo.

Como mencioné en la introducción, el periodo de la Gran Guerra (1915-1945) engloba al llamado *periodo de la trova intermedia*, que a su vez corresponde con la propuesta de Argeliers León en su artículo *Del eje y la bisagra*³¹ de la cual se sirve Moore para complementar su perspectiva del periodo 1920-1940.

El ensayo de Argeliers León, *Del eje y la bisagra*, estudia la historia del nacionalismo artístico en Cuba y delimita dos periodos esenciales. La primera etapa o «bisagra» comenzaría a mediados del siglo XIX, entre la élite criolla dominante, y se extiende hasta principios del siglo XX. Se define como una fase «nacionalista blanca» en la cual los afrocubanos, aunque aceptados de mala gana como miembros de la sociedad, son excluidos en cuanto representación en la expresión cultural. Los temas afrocubanos están prácticamente ausentes en la pintura y la literatura de este período (por ejemplo, las del llamado movimiento criollista) o aparecen bajo un tinte paternalista y racista (e.g., en el costumbrismo), y la incipiente industria musical excluye prácticamente toda adaptación de géneros callejeros de las ediciones de música impresa. La segunda «bisagra» comenzaría en los años veinte y continúa hasta el presente. Se caracteriza por el creciente papel central de la música afrocubana en la cultura nacional, por lo menos como fuente abstracta de inspiración. El período que se extiende a grandes rasgos de 1920 a 1940 representa el

³¹ León, Argeliers, «Del eje y la bisagra», *Boletín Música* No. 28, Enero-Marzo, 2011, Casa de las Américas, pp. 3-10.

«eje» de León, el momento sociohistórico que vincula las etapas distintivas de nacionalismo «blanco» y «negro». Aunque esta metáfora pudiera exagerar las diferencias entre las dos etapas que comparten muchos rasgos, León está en lo cierto al llamar la atención hacia la década crucial del machadato. [...] A fines de los años veinte, los viejos prejuicios contra la cultura callejera afrocubana entre las clases profesionales eran cuestionados agresivamente por una nueva generación en busca de nuevos modos de expresión nacionalista.³²

Al aplicar el esquema de Hroch al análisis de la construcción del nacionalismo desde la música cubana, encontramos un momento en el que se entrecruzan las tres etapas (correspondiente con el *eje* de Argeliers León), tanto en las prácticas musicales como en su conciencia popular, científica y académica. Observaremos esto a través de las polémicas que encabezaron Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), último eslabón de la primera etapa: el criollismo; Fernando Ortiz (1881-1969), fundador de la antropología cubana y uno de iniciadores de la segunda etapa, que va de la idea nacional al estudio y documentación de sus raíces y tradiciones, y que, debido a su posicionamiento político, también representa, al igual que Alejo Carpentier (1904-1980), la tercera etapa en la cual lo folclórico adquiere una dimensión nacional-popular y un sentido histórico propio.

Los trabajos y propuestas de Ortiz y Carpentier, en lo sustancial, son complementarios, mientras que éstos, respecto al de Sánchez de Fuentes, son antitéticos y en gran medida se desarrollaron a partir de su refutación. Estos autores presentaron su trabajo en diversas instancias: periódicos, revistas, artículos académicos, libros, pláticas y conferencias.

³² Moore, *op.cit.* p. 42.

Las raíces del folclore y el ideal nacionalista

El libro de Sánchez de Fuentes *El folk-lor en la música cubana* publicado en 1923,³³ y su conferencia *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*, de 1927,³⁴ exponen el núcleo de su pensamiento. En el libro de 1923, Sánchez de Fuentes da voz a la Cuba hispana y bucólica que se incomoda con la expansión cultural estadounidense, y que siente tanta nostalgia por el criollismo del siglo XIX, como antipatía por los rasgos culturales africanos, a los que considera primitivos e inferiores, pero que, quizá debido a las emergentes oposiciones ideológicas y académicas de su tiempo, tampoco podía sancionarlo de manera tan despectiva. En la conferencia de 1927, en pleno machadato, se perciben estas oposiciones en una estrategia retórica que oscila entre una ambigua benevolencia hacia los estudios afrocubanos, entre los cuales citó las primeras obras de Fernando Ortiz, pero desde un posicionamiento político reaccionario que criminalizó las expresiones populares de la afrodescendencia, clamando públicamente por su represión.

Cabe preguntarse en qué punto la minusvaloración de las culturas africanas por Sánchez de Fuentes puede considerarse como racismo si lo que se desprecia no es la raza como hecho biológico, sino como fenómeno cultural en la tradición. En *El folk-lor en la música cubana*, este autor no dejó pasar el hecho de que varios de los músicos más importantes en la historia cubana fueron mulatos y negros. Lo que condenó fue la popularidad de composiciones que emplearon temas afrocubanos, «porque supuestamente relegaban a los “compositores conscientes” a una condición marginal en su propio país, pero nunca criticó la participación de ejecutantes negros o mulatos en la Orquesta Sinfónica de La Habana u otras instituciones de “arte elevado”».³⁵ Al respecto, Moore advierte que «las formas

³³ Publicado en 1923 por la editorial Siglo XX, la cual fue creada por el grupo Cuba Contemporánea, fundado en 1913 por algunos de «los pensadores más liberales y patriotas de la época [...] como Fernando Ortiz, José Antonio Ramos, Manuel Sanguily y Enrique José Varona.» Moore, *op. cit.* p. 53

³⁴ Sánchez de Fuentes, «Influencia...», *op. cit.*

³⁵ Moore, *op. cit.*, p. 59.

culturales a menudo son más importantes en los discursos raciales que el mismo color de la piel». ³⁶ Por ello, uno de los grandes aciertos de Fernando Ortiz fue desmontar las categorías raciales y enfocar los hechos históricos como una serie de contactos culturales y entrecruzamientos geográficos. Este enfoque lo llevó a desarrollar el concepto de *transculturación*, el cual presentó en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicado en 1940, mediante el cual explicó las relaciones contingentes entre economía, geografía y cultura en la formación de la nacionalidad cubana. ³⁷

Sin embargo, dentro las vanguardias políticas y artísticas del periodo también existió una minusvaloración de lo africano, sea para señalar su injusta marginación y la necesidad de “integrar al negro a la sociedad”, o exaltando alguno de sus rasgos como un buen complemento para revitalizar las formas del arte contemporáneo. Como señala Moore:

Algunos, como [Emilio] Roig de Leuchsenring, consideraron el interés internacional en el jazz, el son y otras músicas afroamericanas como un hecho positivo. Vieron en el auge de esta cultura de la diáspora africana una poderosa fuerza que podía impulsar los programas nacionalistas en Cuba. [...] Juan Marinello, sin embargo, se oponía al nacionalismo costumbrista por estimar que este tipo de arte era muy limitado estéticamente, pero la mayoría de sus contemporáneos no compartía sus planteamientos. ³⁸

Sea que se tuviese fe en los ideales de «orden y progreso», o en los de «vanguardia y revolución», se miraba la cultura europea-occidental como ideal civilizatorio, lo cual es, sin duda, una gran limitación ideológica y epistémica, pero considerar que existen razas destinadas por la genética a la servidumbre es muy

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991.

³⁸ Moore, *op. cit.*, p. 58.

distinto. Mirar lo que hay entre ambos polos puede ayudar a comprender el ambiente de la época; Moore lo describe en forma sintética:

[...] los activistas artísticos y políticos no podían aún aceptar la cultura callejera negra tal y como existía, sino más bien pugnaban para que la imaginería derivada de tales expresiones fuera usada como base para composiciones al estilo europeo. Dado que los propios intelectuales más izquierdistas como Roig de Leuchsenring y Marinello condicionaban así su apoyo a las expresiones afrocubanas, no puede sorprender que individuos más conservadores rehusaran siquiera concederle el visto bueno a “lo negro”.³⁹

A ese vanguardismo cultural y político se oponía rotundamente Sánchez de Fuentes. En su conferencia de 1927, dijo:

Aun los países que han ostentado hasta hoy la más alta representación musical se han sentido influenciados por esos derroteros, buscando en ellos nuevos horizontes, y los compositores andan a la caza de la estridencia, de la dinámica y del colorido, para obtener el impresionismo imperante. Con todo ello pretenden fabricar fuegos artificiales sonoros, que produzcan en la humanidad las sensaciones artísticas nuevas que ésta busca, en su exclusivo afán de divertimento, según el parecer de los críticos de la extrema izquierda.⁴⁰

La exaltación de la herencia criolla que hace Sánchez de Fuentes, no mira hacia el futuro; es conservadora, no surge de una fe en el progreso de la cultura hispana y europea a través de una de sus vertientes caribeñas, sino en la nostalgia de sus glorias pasadas. En 1923, escribió:

Es innegable que nuestra canción se ha aristocratizado y ya se ha conseguido figure en los programas de conciertos que los grandes artistas del *bell canto* ofrecen frecuentemente [...] prueba plena de que tan maravillosos intérpretes encontraron en sus páginas méritos

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Sánchez de Fuentes, «Influencia...» *op. cit.*, p. 21.

suficientes para llevarlas a su repertorio. [...] Son ellas, con nuestros otros ritmos que perduran, lo que nos queda de nuestro pasado; la tradición, el espíritu criollo a través de los tiempos; nuestro legendario romanticismo; y hay que laborar firmemente, hay que poner todo nuestro empeño en que no muera ese nuestro acervo nacional; en que subsistan nuestros cantos populares, conservando el perfume de nuestra maravillosa flora, sin amalgamas ni mixtificaciones que los desvirtúen o los enfermen pues ya sabemos que las canciones de un país encierran su alma, su vida entera.⁴¹

Si en 1923 el folclorismo nacionalista de Sánchez de Fuentes es nostálgico y refractario, en 1927 es beligerante, con referencias que sugieren cierta simpatía por las tendencias fascistas que emergían en Europa, como el tono entusiasta y metafísico con el que define a los fenómenos musicales, la localización del origen civilizatorio en una idealizada antigüedad griega, poéticas referencias a Arthur Schopenhauer, Édouard Shuré, y Friedrich Schiller, así como la petición pública para reforzar la represión de las expresiones africanas en Cuba, cuando habló de la prohibición judicial contra los instrumentos y fiestas afrocubanas promulgada en 1900:

[...] Esa disposición, que fue recibida con aplauso por todos, no ha sido derogada, y se hace preciso que se mantenga con todo vigor, para que en los distintos órdenes de nuestras actividades sociales se produzca el necesario mejoramiento.⁴²

El relato historiográfico y nacionalista de la música que hizo este autor, quien consideró lo africano como una «contaminación» extranjera, queda sintetizado en una de sus conclusiones más tajantes:

Recorriendo con nuestra vista el pasado de la música cubana, nos encontramos con que ninguno de nuestros artistas creadores, nacidos y cultivados en nuestro suelo, gustó nunca de mojar sus pinceles, de modo

⁴¹ Sánchez de Fuentes, *El folk-lor...*, *op. cit.*, pp. 112-113.

⁴² Sánchez de Fuentes, *op. cit.*, «*Influencia...*» p. 25-26.

determinado, en la gama africana, tercera raíz originaria, como hemos dicho, de nuestro cancionero. [...] El único que utilizó una melodía que él juzgó originaria de la esclavitud, pero que, por su línea encarna el alma cubana, fue uno de nuestros grandes talentos musicales, sapientísimo mentor de Cervantes, Nicolás Ruiz Espadero; y es porque esos elementos africanos que influyeron en la formación de la clave y de la rumba voluntariamente los han ido desterrando nuestros conscientes compositores, a virtud de un plausible espíritu nacionalista, incomprendido, desde luego, por los que no tienen responsabilidades dentro de nuestra actuación musical, pero necesario para dignificar nuestra música, para enaltecerla, suprimiéndole supervivencias extrañas, y para reafirmar en nuestros cantos populares, los legítimos elementos autóctonos que nos son característicos.⁴³

Dos años después de fallecer Sánchez de Fuentes, compositor de importantes temas de la música nacional, es publicado el libro de Carpentier *La música en Cuba* (1946), en el cual reconoce el valor musical de algunas composiciones de Sánchez de Fuentes, pero destruye su versión criollista de la historia musical cubana.

Las narrativas historiográficas que trazaron Carpentier y Sánchez de Fuentes coinciden en proponer que la búsqueda de un sello propio de lo cubano por parte de los músicos, surgió desde la tradición académica en el siglo XIX con personajes como Manuel Saumell, Nicolás Ruiz Espadero, Ignacio Cervantes, José White, entre muchos otros. La búsqueda de una identidad propia por parte de aquellos músicos transitó del virtuosismo en boga en la primera mitad del siglo XIX, a la inspiración folclórica de los aires nacionales que fue prevaleciendo mientras llegaba el siglo XX, momento en el cual se valoró la capacidad para desarrollar una interesante complejidad armónica, rítmica u orquestal a partir de los ritmos y melodías populares que se consideraban autóctonos. Este folclorismo nacionalista no fue exclusivo de los cubanos, como ya he mencionado, era una tendencia histórica en la cultura de Europa y América Latina. Tanto Carpentier como

⁴³ *Ibidem*, p. 21-22.

Sánchez de Fuentes suelen hacer hincapié en que no fueron pocos los músicos cubanos reconocidos y admirados en los conservatorios, cortes y escenarios europeos, incluso a pesar de la oscura piel de algunos de ellos. En lo que ambos autores fueron contrapuestos de manera radical fue en la cuestión de la raíces y tradiciones que debían considerarse como cubanas, es decir, su folclore.

Al intentar rescatar la cultura y valores criollos, Sánchez de Fuentes dio continuidad al pensamiento de la corriente política autonomista del siglo XIX, nostálgica de los modos y formas ibéricas.

Nacidos nosotros de peninsulares, [...] viviendo y educándonos con ellos, hasta el punto de formar una sola familia, con una misma lengua, religión y costumbres, claro es que la influencia hispana tiene que reflejarse en todo lo nuestro y con relación a los cantos populares, ya dejamos dicho la positiva influencia que sobre ellos ha ejercido la música del sur de España, esto es, la andaluza, pues los cantos regionales del norte en nada han pesado en nuestro folk-lor.⁴⁴

¿Cómo podía afirmar este autor, en 1923, que en Cuba sólo había una misma lengua, religión y costumbres provenientes de España? Para ello era necesario desear la inexistencia de las herencias culturales de casi la mitad de la población en la isla, provenientes de distintas regiones de África, con otras lenguas, religiones y costumbres, sin olvidar también a un pequeño pero significativo sector de chinos, entre otras minorías, quienes también habían peleado por la liberación de Cuba en las guerras del siglo XIX. La negación de estos componentes, quizá fue la causa de que el ilustre compositor errara no sólo algunas de sus valoraciones, sino algunos de los datos más básicos, por cercanía geográfica, en sus comentarios acerca de la música de los afrocubanos, llegando a confundir una mención a «las mulatas» de una crónica, con un tipo de baile.⁴⁵

⁴⁴ Sánchez de Fuentes, *El folk-lor...*, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁵ Carpentier, *La música en Cuba*, *op. cit.*, p. 140.

El oligárquico deseo de tener una nación propia nacida exclusivamente del tronco hispano, pero independiente y original, necesitaba probar que lo africano era primitivo, inferior e irrelevante. Sánchez de Fuentes, portavoz de un hispanoamericanismo elitista, describió así uno de los géneros de música afrocubana más representativos:

La *Rumba* de marcado carácter africano, es también uno de los bailes populares de Cuba, aunque su género hace que sólo se cultive en determinado ambiente licencioso y en las fiestas de carácter libre que las gentes alegres celebran. [...] mientras dura el baile, un tanto lúbrico y sensual de la desarticulada pareja, que lo anima con sus repetidos movimientos de hombros y raras contorsiones. [...] Este género ha sido cultivado de antiguo en nuestra Isla y con preferencia por la raza de color. Su raíz de origen es francamente africana, como ya hube de señalar, sin que haya sufrido ninguna variante o mixtificación a nuestras fechas, debido sin duda a su peculiar factura y pequeño desarrollo, así como al ambiente en que ha subsistido.⁴⁶ [...] Puede decirse pues, sin temor a equivocaciones, que no está dentro de nuestros *aires* populares. Fue un baile de la época de la esclavitud, de verdadero carácter africano, que afortunadamente, no arraigó en nuestro folk-lor.⁴⁷

Y respecto a los instrumentos afrocubanos, los caracterizó como:

[...] variedades de la ruidosa familia de los tambores, por ser este el más notable atributo de la música africana, cuyo ritmo ha influido dentro de nuestro cancionero.⁴⁸

En oposición a ese criollismo refractario, el talento literario de Carpentier construyó un relato historiográfico en el cual son comunes las observaciones de carácter sociológico, como la siguiente:

Privado de hallar amante en el estrecho círculo de la sociedad burguesa

⁴⁶ Sánchez de Fuentes, *El folk-lor...*, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 67.

⁴⁸ Sánchez de Fuentes, «Influencia...», *op. cit.*, p. 19.

de su época, el hijo de familia buscaba la satisfacción de sus deseos en el mundo de las hijas y nietas de los esclavos que habían cimentado su fortuna, olvidando, por unas horas, la inferioridad de la gente de color quebrado. Lo que no debía verse en el coro de la iglesia, bien podía servir para íntimos esparcimientos. El detalle es muy interesante, pues explica una fase del mestizaje de ciertas danzas salonescas por hábitos traídos de abajo a arriba –de la casa de bailes a la residencia señorial. Es significativo el hecho de que, en 1856, con motivo de un gran baile de etiqueta, dado en Santiago, en honor del general Concha, la sociedad más aristocrática de la ciudad se entregara furiosamente, durante parte de la noche, a los ritmos de una *contradanza* titulada *Tu madre es conga*.⁴⁹

Sánchez de Fuentes no podía negar la presencia, e incluso la influencia de los ritmos africanos en el cancionero cubano. Su esfuerzo se concentró en privarlos de toda virtud estética y de legitimidad civilizatoria. Al recordar un relato de la fiesta del Día de Reyes, hecha por el costumbrista Ramón Meza, que describe las comparsas prohibidas en el decreto de 1900, también comenta:

[...] exaltadas y numerosas turbas, que rompían con su algazara y con su estrépito la habitual tranquilidad capitalina y que, repicando sus tambores, sonando las esferas de metal o de madera hueca, llenas de granallas, que se ataban en sus callosas manos los tumbadores; produciendo toda clase de ruidos con sonajas, güiros, cascabeles, fotutos, caracoles, botijas, pitos, tamboriles, triángulos, cencerros, rayos, campanas, y demás instrumentos alborotosos, enarbolaban sus banderas y estandartes, sus farolas y enormes marugas, en medio de frenéticos y desarticulados bailes, que acompañaban unas veces con monótonos acentos y otras con voces y aullidos, que contrastaban con la risible gravedad con que los cabildos practicaban sus ridículas ceremonias, en medio de la vestimenta estrambótica de los diablitos y el lujo inusitado de las negras de nación.

Por este interesante relato, que corrobora los antecedentes que hemos tenido a la vista para poder discurrir sobre los elementos musicales que aportaron los africanos, vemos que, siendo tan rudimentarios, bien poco

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 141-142.

podieron influir en las melodías autóctonas, pesando esa influencia, en cambio, muy lógicamente y de modo expreso, en la fisonomía rítmica de una parte de nuestro cancionero, como ya hemos manifestado anteriormente.⁵⁰

Para Sánchez de Fuentes, la única aportación de las culturas africanas a “lo cubano” eran algunos elementos rítmicos en su cancionero. Sin embargo, eso que llamamos el *cancionero cubano* abarca toda la diversidad de géneros y estilos autóctonos en los que interviene el lirismo vocal, los cuales se cuentan en decenas. En su intención de marginar la herencia africana, fue necesario discernir y diferenciar dentro de ese cancionero los que fuesen más criollos y los que fuesen más africanos:

Es nuestra raza, influida principalmente por las raíces originarias española y aborígen y por factores ambientales, la que palpita en la dulce queja de nuestra *habanera*, en el amoroso rimar de nuestro *bolero*, en la gracia sugestiva de nuestra *guaracha*, hoy casi olvidada, y en la melancolía de *nuestra canción*.

En el ritmo quebrado y en la síncopa de la *rumba* y en los acentos metronómicos de la *clave*, es donde asoma más vigorosamente el segmento rítmico africano, amalgamado, desde luego, con otros elementos productos de nuestro medio tropical.⁵¹

En términos musicales, Sánchez de Fuentes sólo le concede tregua a lo africano cuando aparece como vago y remoto matiz en la estructura rítmica de alguna canción, pero, en cambio, reconoce el esfuerzo por blanquear las expresiones de la cultura callejera negra:

Nos interesa manifestar que la *rumba*, nacida en un medio licencioso, ha sido un tanto desbrozada por sus cultivadores, al llevarla a la escena de nuestros teatros. El mismo caso ocurre con la *clave*. El *son*, repetiremos, sin ser de origen extranjero, en la provincia de La Habana, al menos, ha

⁵⁰ Sánchez de Fuentes, «Influencia...», *op. cit.*, p. 19.

⁵¹ Sánchez de Fuentes, «Influencia...», *op. cit.*, p. 20-21.

dado el salto atrás, cayendo por entero dentro de la zona africana, y su personalidad melódica se ha adulterado a tal extremo que, a las veces, lo integran canciones colombianas, dominicanas, mexicanas, etcétera. Recorre, pues, en la actualidad, esta variante bastarda del *son*, en cuanto a sus elementos melódicos, los equivocados caminos que antes recorriera nuestro preterido danzón.⁵²

Para Carpentier, «la repugnancia de Sánchez de Fuentes a admitir la presencia de los ritmos negroides en la música cubana se explica como reflejo de un estado de ánimo muy generalizado en los primeros años de la República», pues el negro «era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que sólo podía tolerarse a título de mal inevitable».⁵³

Ante el callejón sin salida que era buscar una identidad nacional propia desde una tradición ibérica que ya se consideraba foránea, la versión nacionalista que repudió la herencia africana en la cultura cubana indagó en la simiente indígena, corriente que se ha llamado *aborigenismo*. Desde esa posición, Sánchez de Fuentes intentó probar la influencia de la música de los indígenas caribeños para fundamentar un proceso de acriollamiento de las formas europeas. Sus propuestas estimularon las investigaciones acerca de los instrumentos y sistemas musicales que debieron tener los indígenas caribeños. En el centro de la polémica estuvo una copla del supuesto *Areíto de Anacaona*, recogida por Antonio Bachiller y Morales en su obra *Cuba primitiva*. Sánchez de Fuentes expuso el documento como prueba de la herencia musical indígena. El primero en refutarlo fue el compositor y crítico Moisés Simons, señalando que aquella pieza usaba una escala heptáfona, propia de los instrumentos europeos, y una de las pocas certezas que se tenían entonces acerca de la música aborígen es que, por su instrumental, era pentáfona. Fernando Ortiz, por su parte, se dedicó a investigar el documento y llegó a la conclusión de que su origen se hallaba en un *couplet* afro-francés cantado en la corte del rey

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Carpentier, *La música en Cuba, op. cit.*, p. 286.

Christophe I de Haití. Alejo Carpentier, durante una conferencia en 1975, recuerda esta polémica:

Y en eso andaban las cosas cuando intervino Fernando Ortiz, con el mismo argumento de las escalas. Entre tanto, había un bando pro Sánchez de Fuentes y un bando pro Fernando Ortiz-Simons, que peleaban a golpe de artículos y de polémicas en torno al aborigenismo, que era una manera muy solapada y sutil de trabajar contra las aportaciones –que no querían aceptar– africanas a la música cubana, que eran legítimas y auténticas, y se perciben desde el origen.

[...] Fernando Ortiz siguió combatiendo aquello, hasta que en el año 1945 me voy a Venezuela. Allí me hago amigo del hombre que hizo todo en materia de música en Venezuela que es el maestro Vicente Emilio Sojo [...] Me regala unos cuadernos de música que él había recogido en el llano, en las montañas, y en las costas de Venezuela, y cuál no es mi estupefacción al encontrarme un día en el cuarto cuaderno un canto que era exactamente el Areíto *de Anacaona*, pero sin cambiarle una nota, un silencio o una corchea. ¿Y qué cosa era el Areíto *de Anacaona*? Era un romance español del siglo XVIII, que se llama el *Romance de Don Gato*, cuya letra muy bonita, la cantaron todos los niños de España y América Latina en el siglo XVIII, [...] dice: «Estaba un señor Don gato / sentado en su silla de oro», y no se qué pasa, le dan un susto, y el señor Don Gato se cae del tejado. Es un canto de niños. Entonces yo le mandé esto a Fernando Ortiz [quien] lo hizo cotejar con lo de Bachiller y Morales, y el mito del Areíto *de Anacaona* se vino al suelo, y nos quedamos con que, efectivamente, ni teníamos música aborígen ni sabemos nada de nuestra música aborígen.⁵⁴

Fernando Ortiz, en 1950, lo recordaba de este modo:

Sin duda, los indios cubanos, al menos los taínos, tenían música, instrumentos, bailes y cantos. [...] Pero la distorsión más irreflexiva y

⁵⁴ Carpentier, Alejo, «Sobre la música cubana», transcripción del documental-conferencia realizado en 1973 por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), bajo la dirección de Héctor Veitía. Publicado en *La música en Cuba / Temas de la lira y el bongó*, Selección de Radamés Giro, Prólogo Graziella Pogolotti, Ediciones Museo de la Música, Fundación Alejo Carpentier, 2012, p. 333.

obstinada de los verdaderos hechos históricos acerca de la música indocubana debióse principalmente al músico habanero Eduardo Sánchez de Fuentes, quien apasionado puso su popularidad, como compositor de habaneras y canciones, al servicio del error. Ya en 1923 el citado Sánchez de Fuentes publicó una conferencia con fugaces referencia a la música de los indios cubanos, pero en 1927 dio a luz otra conferencia titulada *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*, donde, amén de errores históricos en otros aspectos, sostiene que la raíz india «asoma sus características de modo indubitable dentro de los diversos ritmos que constituyen nuestro interesante folklore musical». En apoyo de esta idea incierta, su autor fue acumulando asertos inexactos y juicios infundados, en esa y otras sucesivas ocasiones, los cuales nosotros hemos venido rectificando, sobre todo desde 1935.⁵⁵

[...]

Ya en prensa estas páginas, nos escribe Alejo Carpentier haber hallado una versión venezolana del aludido romance Don Gato, que «acaba de publicarse en una recopilación oficial del folklore venezolano», la cual coincide con el pretendido *areíto*. Y añade Carpentier: «El *Don gato* primitivamente un romance francés, contemporáneo del *Mambrú*, que no figura en ninguna de las recopilaciones primeras de romances españoles. Es un romance de mediados del siglo XVIII pasado a España en los días de *Mambrú*.» Llevado al estudio de todo el grupo de romances franceses pasados a España y a buscar sus orígenes en Francia, se encuentra con que muchos presentan las mismas características rítmicas, a tal punto que se hallan en realidad una serie de canciones francesas del siglo XVIII casi idénticas al *Areíto de Anacaona*. Incluso hay un toque de corneta reglamentario, de granaderos franceses del siglo XVIII, que tiene las mismas características.⁵⁶

Las fuentes primarias acerca de la música de los taínos provenían de las crónicas de las primeras décadas de la conquista hispana escritas por personajes como Pedro

⁵⁵ Ortiz, Fernando, *La africanía de la música folklórica cubana*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2001, p. 23.

⁵⁶ Ortiz, *Ibidem*, p. 81.

Mártir de Anglería, fray Ramón Pané, Fernando Colón, fray Bartolomé de las Casas, Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara, entre otros. También, los registros arqueológicos daban cuenta de los instrumentos musicales aborígenes, entre los cuales se encontraron flautas de hueso, trompas de caracol, maracas, cascabeles y percusiones xilófonas de madera llamados mayohuacán, similares a los teponaxtles mesoamericanos. Aparte de esto, no se sabía más acerca de las prácticas musicales aborígenes. Sin embargo, la identificación étnica y cultural con lo indígena se puso de manifiesto en algunas temáticas de la música popular, así como en la abierta adscripción de importantes compositores e intérpretes como Sindo Garay, de ascendencia indígena, quien además participó en la Guerra de Independencia que orquestó José Martí y compuso temas de corte político durante el periodo de la trova intermedia. Otro ejemplo relevante es el de Lorenzo Hierrezuelo, quien también tenía ascendencia indígena, la cual manifestó con alusiones líricas en algunas canciones grabadas junto a Francisco Repilado (Compay Segundo) en el conjunto Los Compadres.⁵⁷

Debido a la polarización ideológica del periodo y a la vigencia de la “leyenda negra”, refutar la posibilidad de que lo indígena fuese influyente en la cultura cubana fue también una manera de afirmar la presencia africana frente a sus detractores. Así, los planteamientos aborigenistas fueron perdiendo terreno ante la impronta afrocubanista durante los años 30.

El esfuerzo de Sánchez de Fuentes por lograr una música académica de carácter nacional inspirada en los aires locales, se redujo, en términos musicales, a lo guajiro: el *punto* y el *zapateo*.⁵⁸ Carpentier explicó con claridad por qué fracasó esta búsqueda musical del folclorismo criollo:

Los que pretendieron utilizar la música guajira en obras de largo aliento, tuvieron la sorpresa de observar que después de una primera partitura

⁵⁷ Pérez Fernández, Rolando Antonio, *Una isla con dos historias de la música*, (sin publicar).

⁵⁸ Sánchez de Fuentes, *El folk-lor...*, *op. cit.*, p. 50.

nada les quedaba por hacer. Y esto por una razón que no habían advertido: el guajiro canta sus décimas con acompañamiento de tiple, pero no inventa música [...] es aficionado a renovar las palabras de sus cantos, aprendiendo letras ajenas o recurriendo a su propia inspiración, no pretende introducir la menor variante en sus tonadas. Muy poeta el guajiro, no es músico.⁵⁹

Al paulatino declinar del criollismo y el aborigenismo, les sucedió el afrocubanismo como principal corriente de folclorismo nacionalista en Cuba, la cual logró el reconocimiento y aceptación de las herencias africanas en importantes espacios que mantenían cancelada esa posibilidad. En la literatura, destacó Nicolás Guillén y sus *Motivos de Son*, poemas publicados en 1930, en los que recreó la eufónica sonoridad y potente rítmica de la expresión verbal del negro, obra que se inscribe dentro de las vanguardias artísticas latinoamericanas más sobresalientes.

En la música académica destacó Amadeo Roldán que, en 1925, escandalizó a la alta sociedad con su *Obertura sobre temas cubanos* al llevar a la creación sinfónica las polirritmias negras y algunos de sus instrumentos de percusión. Argeliers León, en 1971, escribió que:

[Del] escándalo en los pequeños círculos de interesados de uno y otro bando el estreno de la *Obertura cubana*, surgió el lema —que entonces se dijo el grito— de “abajo la lira, arriba el bongó”. Carpentier, que estuvo tan metido en este movimiento de la vanguardia cubana, y en el musical precisamente, debió ser el autor del mismo, al menos a juzgar por el orgullo paterno con que aún lo repite.⁶⁰

Otro miembro destacado de esta corriente fue Alejandro García Caturla, quien buscó fusionar las diversas tradiciones de música folclórica, como en su última obra titulada *Berceuse campesina* (1938), la cual describió Carpentier como:

Síntesis melódica y rítmica de lo guajiro y lo negro -tema guajiro y

⁵⁹ Carpentier, *La música en Cuba*, op. cit., pp. 302-303.

⁶⁰ León, op. cit., p. 14.

ritmo negro- [...] Al situar debajo de esta melodía un ritmo de *son*, logró un milagroso equilibrio entre dos géneros de música que nunca soportaron la más leve fusión en varios siglos de convivencia.⁶¹

Conviene detenernos un poco para analizar la opinión de Carpentier acerca de la *Berceuse campesina*. La suposición de que lo guajiro y lo africano no se habían fusionado hasta entonces, sólo podría ser válida en la música académica. En cuanto a la música popular, la afirmación de Carpentier es demasiado cuestionable, incluso en aquellos años. Con una enorme cantidad de investigaciones en la actualidad es casi unánime la consideración de que en las *rumbas de solar* (urbanas), como en las *rumbas campesinas* o *sones*, presentes ya en la segunda mitad del siglo XIX, la mezcla de elementos guajiros y afrocubanos es clara. Armando Rodríguez Ruidíaz en su libro *Los orígenes de la música cubana. Mitos y Realidades*, lo sintetiza:

No sería hasta finales del siglo XIX, con el surgimiento de la rumba llamada urbana, de solar o de cajón en La Habana y Matanzas, propiciada por la abolición de la esclavitud, que las formas de canción de origen hispano, como la copla y la décima, llegarían a ser acompañadas por un conjunto compuesto exclusivamente por instrumentos de percusión de origen africano, tal como se acostumbraba en las fiestas de Yuka, o en los plantos de los grupos Abakuá. Y no fue hasta el siglo XX que los instrumentos afrocubanos, como la clave, la marímbula y el bongó, lograron ocupar un lugar en los conjuntos instrumentales autóctonos, junto a los instrumentos de cuerda punteada de procedencia hispana.⁶²

Siendo Carpentier uno de las personas mejor enteradas de su tiempo y un observador virtuoso, ¿por qué afirmó que la *Berceuse Campesina* había relacionado «dos géneros de música que [supuestamente] nunca soportaron la más leve fusión en varios siglos de convivencia»? Por otra parte, para 1938, el *son habanero*, estilo

⁶¹ Carpentier, Alejo, *La música en Cuba, op. cit.*, pp. 320-321.

⁶² Rodríguez Ruidíaz, Armando, *El origen de la música cubana. Mitos y Realidades*, 2015, p. 46-47.

urbano, popular y claramente mulato había tenido un prolongado auge nacional e internacional, del cual Carpentier fue un entusiasta. Es posible que, como actor político, tuviese plena conciencia, en su momento, de lo que Moore, con una perspectiva general del periodo, ha señalado en la actualidad:

Las pugnas entre las tendencias del racismo y el nacionalismo cultural se resolvieron a través de un proceso de estilización. En los innumerables pregones, afros, claves, lamentos, rumbas, congas, sones, guarachas y tango-congos escritos durante este período, se nota una marcada diferencia entre la música afrocubana representada comercialmente –sobre todo por blancos de clase media– y la ejecutada por los propios afrocubanos. Esta distinción fue consciente, reconocida por todos en la industria musical. Los compositores usaron muchos términos para describir el proceso de transformar comercialmente la expresión afrocubana, como “depurar”, “sofisticar”, “vestir con elegancia” y “universalizar”. Partían de la idea de que la música callejera negra no constituía una expresión musical válida por derecho propio, sino que necesitaba ser alterada para incrementar su atractivo. Algunos han notado la similitud entre los discursos sobre la “universalidad” musical y sobre el “blanqueamiento” racial. En ambos, la finalidad última es un desplazamiento desde –y alejándose de– lo negro y hacia lo iberoeuropeo en cuanto forma. Las concepciones sobre evolución cultural están en la base de esta necesidad de “blanquear” la música afrocubana, del mismo modo que las concepciones de evolución racial llevaron a la población negra a la aspiración de mezclar sus rasgos físicos con los de los europeos.⁶³

La urgente necesidad de construir una nación mulata para salvar a la sociedad de su tiempo de la decadencia neocolonial, probablemente condujo a Carpentier a construir un relato historiográfico en el cual la generación revolucionaria –su generación– se erigía como la vanguardia del interés cubano y su futuro como una nación de blancos y negros, lo cual era cierto, pero había que enfatizarlo. Esta orientación política en las propuestas de Carpentier puede confirmarse si observamos su comentario acerca de otra pieza del mismo compositor, quien

⁶³ Moore, *op. cit.*, p. 60.

además era su amigo:

Cuando Caturla compuso *La Rumba*, no quiso un movimiento rítmico para orquesta, una *rumba* cualquiera, que pudiera ser la primera de una serie: pensó en *La rumba*, en el espíritu de la rumba, de todas las rumbas que se escucharon en Cuba desde la llegada de los primeros negros. No pretendió especular con un ritmo, llevándolo en *crescendo* hasta el final, de acuerdo con una fórmula de la que se ha abusado mucho desde hace veinte años. [...] No eran esos ritmos en sí los que le interesaban, sino una trepidación general, una serie de ráfagas sonoras, que tradujeran, en una visión total, la esencia de la *rumba*. (Es muy posible que un negro rumbero no halle donde colocar un paso sobre esa partitura que expresa, sin embargo, sus instintos más profundos.)⁶⁴

Es decir, el blanco que habla por el negro para que otros blancos lo escuchen, el blanco que se considera capaz de captar los «instintos más profundos» del negro y estilizarlos en una creación abarcadora en la cual no importaba ya que un «negro rumbero no halle donde poner un paso» si a cambio se tenía una música nacional mulata de alcance universal.

Al destacar este aspecto de Carpentier, no intentaré valorar en qué medida estas opiniones eran producto de discriminación elitista o de un pragmatismo político cuya misión era el de integrar a blancos y negros en el ideal superior de la cultura cubana; lo que me interesa mostrar es que esto ejemplifica la influencia recíproca entre los relatos históricos, la acción política, la creación artística y su crítica.

La faceta ideológica de Carpentier revela las disyuntivas sociopolíticas de su tiempo, y al indagar en la historia de la música cubana, alegremente se lo encuentra uno a cada paso: colaborando artísticamente con García Caturla, Amadeo Roldán y Nicolás Guillen; como historiador que encontró valiosos documentos y rescató del olvido a músicos fundamentales para Cuba; como un agudo observador y escritor que publicó una enorme cantidad de artículos y obras literarias acerca de

⁶⁴ Carpentier, *La música en Cuba*, op. cit., pp. 321-322.

temas musicales y culturales de América y Europa, además de realizar el primer tratado historiográfico de la música en Cuba, del cual Jesús Gómez Cairo aporta el siguiente contexto:

Sobre su más importante estudio historiográfico musical, *La música en Cuba* [1946], considero oportuno hacer algunas precisiones [...] A pesar de los valiosos escritos sobre música cubana realizados por varios de nuestros músicos investigadores en las primeras cuatro décadas del siglo XX, todavía no tenían suficientemente esclarecida la necesaria distinción funcional y conceptual entre lo folclórico y lo popular. Recuérdese que las tres grandes monografías de Don Fernando Ortiz, que encauzaron científicamente y metodológicamente a la folclorística musical cubana, fueron publicados con posterioridad, entre los años 1950 y 1955. Por consiguiente, *La música en Cuba* aparece en un momento en que las bases conceptuales sobre el folclore cubano, su génesis, estructuración y relación con el arte profesional, eran todavía asunto polémico y en proceso de dilucidar.⁶⁵

Para mostrar lo que afirma Gómez Cairo, basta comparar las definiciones de folclore que ambos autores legaron: Fernando Ortiz lo definió como «característico del *stratum* básico de una sociedad dada, por creación propia o por adaptación de la ajena, como familiar y acostumbrada en aquel.»⁶⁶ mientras que para Alejo Carpentier «la característica fundamental del auténtico tema folklórico, de la auténtica danza folklórica, *es la de parecerse a sí misma* –la de ser fiel a su propia tradición, la de aceptar dictados remotos».⁶⁷

Hay que resaltar que la definición de Ortiz describe un proceso dinámico y que

⁶⁵ Gómez Cairo, Jesús, «Visión de la música en Alejo Carpentier», Conferencia impartida en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, diciembre de 2004. En Jesús Gómez Cairo, *Música cubana. Algunos procesos, creaciones y figuras paradigmáticas*, La Habana, Editorial Andante, Editora Musical de Cuba, 2006, pp.101-124. Consultado en: Carpentier, Alejo, *La música en Cuba / Temas de la lira y el bongó*, Selección de Radamés Giro, Prólogo de Graziella Pogolotti, Ediciones Museo de la Música, 2012, p. 722.

⁶⁶ Fernando Ortiz, *La africanía...*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁷ Carpentier, Alejo, «El folclorismo musical», *Ensayos*, Letras Cubanas, 1984, p. 31.

encamina a *lo folclórico* hacia el espectro conocido como *música popular* al vincularlo con estratos sociales excluyendo el fundamento étnico; mientras que la definición de Carpentier, aunque también excluye la categoría étnica, muestra sólo un aspecto estético con un enfoque conservador. Aunque sean tan distintas, considero que ambas definiciones se complementan, pues juntas describen una dinámica entre conservación y cambio cultural.

Fernando Ortiz nutrió el afrocubanismo desde la antropología al consagrar gran parte de su vida a estudiar y documentar la historia y cultura de los afrodescendientes cubanos; dejó una importante obra etnográfica y un legado conceptual que aún es vigente. Un comentario de Argeliers León, quien fue discípulo suyo, también ejemplifica cómo la investigación antropológica influyó en la creación artística de su tiempo:

El desarrollo de la capacidad creacional en ambos [Roldán y Caturla] les llevó a sentir la necesidad de estas búsquedas en los elementos antecedentes de nuestra música, acercándose a las sutilezas de los ritmos de los tambores abakuá o a las complejidades de un toque de bembé. De aquí el papel que jugó la obra de Fernando Ortiz, no solo para el movimiento negrista como *color* de la vanguardia cubana, sino para Roldán y Caturla. Mientras Guillén ofrecía los caminos para una síntesis creadora, Ortiz alertaba que los ritmos de los negros no eran monótonos, que su música no era ruidos y que en lugar de la variación de la música eurooccidental, el negro hacía unos giros que le permitían cambiar una figuración rítmica sucesivamente, hasta caer en una nueva; y que la frase cerrada de la música europea se trocaba en estas músicas primarias a una demanda expresiva de un texto que se cerraba en el agotamiento de un esfuerzo, sin importar las relaciones de dominante-tónica y los movimientos de las voces.⁶⁸

La importancia política y trascendencia estética del afrocubanismo durante el periodo revolucionario se hace más visible al advertir que la reivindicación étnica de la afrodescendencia cubana se convirtió en un estandarte del nacionalismo

⁶⁸ León, Argeliers, *op. cit.*, p. 18.

también en las clases sociales medias, donde se propagó una simpatía por algunas manifestaciones de lo que Moore define como «cultura callejera negra»:

Uso la frase «cultura callejera negra» como sinónimo de música de la clase trabajadora asociada originalmente con las comunidades negras y mulatas cubanas, e.g. la rumba tradicional, el son acústico, la música de los ritos sagrados yorubas y congos, y la música abakuá de procedencia efik.⁶⁹

Moore resalta que los temas afrocubanos en la música popular son relativamente escasos antes de 1925, para ser mayoritarios durante y después de los años 30, lo cual corresponde con el proceso revolucionario desatado por la tiranía machadista y el auge internacional del *son habanero*. Esta afirmación puede corroborarse revisando el catálogo de la discografía cubana realizado por Cristóbal Díaz Ayala.

Estos son los años en que también vivió su última etapa de auge el Teatro Alhambra (1890-1935), el más importante y conocido teatro heredero del género bufo y costumbrista del siglo XIX, en el que se hizo escarnio de los estereotipos nacionales y se cultivó la sátira política. Este tipo de teatro se acompañaba siempre con música en vivo, utilizando el universo estilístico que se tuviese a mano y fuese oportuno. Carpentier consideró al Teatro Alhambra como un «verdadero conservatorio de ritmos nacionales». Los estereotipos de la sociedad cubana se fueron plasmando en las zarzuelas y sainetes que los bufos acompañaban con la música local: danzones, guarachas, boleros, sones, rumbas, puntos, claves y congas. Encontramos aquí el origen, de la *rumba teatral*, que en realidad eran sones y guarachas que, por influencia de la cultura estadounidense y la industria discográfica, se fueron mezclando con las formaciones orquestales del *jazz*, lo que a su vez devino en estilos como el *mambo* y el *chachacha* en los años 40. Sin embargo, las *rumbas teatrales* o *de salón*, fueron muy distintas de las callejeras *rumbas de solar*. Por esto, aunque interactuaron, es importante no confundir conceptualmente al *afrocubanismo* con la *cultura callejera negra*. Como señala

⁶⁹ Moore, *op. cit.*, p. 41.

Moore:

Debido en parte al auge internacional del *son*, el *jazz* y la *rumba comercial* en ese período, los temas afrocubanos surgieron posteriormente como la más efectiva representación simbólica de “lo cubano”. Paradójicamente, sin embargo, las composiciones afrocubanistas del período provienen estilísticamente de la música del teatro vernáculo y de la canción europea tanto como de la cultura callejera negra.⁷⁰

Esta diferencia entre el *folclorismo afrocubanista* y la *cultura callejera negra* es fundamental para comprender la interacción de músicos de diversos orígenes étnicos y sociales y sus distintas tradiciones musicales en torno a la búsqueda y construcción de una identidad nacional. Aquel teatro satírico y costumbrista posibilitó uno de los espacios donde más se relacionaron los músicos con formación académica y aquellos que provenían de un origen popular o “folk”. Los criterios comerciales definidos por la venta de entradas en taquilla y de grabaciones estimularon la interacción, traspaso y mixtificación de elementos formales de distintas tradiciones. El auténtico folclore estaba en aquella *cultura callejera negra* (sin olvidar la música guajira), mientras que el folclorismo fue una búsqueda estética deliberada, encabezada por músicos académicos que, inspirados por los ideales nacionalistas, realizaron una especie de traducción a las formas más claramente europeas (blanqueamiento, dirían algunos críticos) que ellos consideraron como un refinamiento que elevaba la música tradicional de su isla a la categoría de “arte universal”; sin embargo, las *rumbas* y *sones comerciales* se universalizaban por sus ventas y enorme éxito internacional.

⁷⁰ Moore, *op. cit.*, p. 41.

Lo auténtico y lo popular

Las polémicas que aún existen en torno a los orígenes y evolución de los géneros y estilos musicales que estuvieron en boga desde el siglo XIX cubano, tanto en los análisis musicológicos como en la actualización y revisión de los datos historiográficos, son de una vastedad enorme. Una de las principales dificultades ha sido la confusión que provoca lo que Armando Rodríguez Ruidíaz señala como *sinonimia* y *polisemia* en la denominación de los estilos musicales, es decir, cuando «encontramos una denominación con varios significados diferentes, o viceversa, cuando observamos varias denominaciones con un solo significado».

Aunque el objetivo de esta investigación no es el de estudiar estas cuestiones de carácter musicológico e historiográfico, conviene mostrar la relevancia de este problema para entender el terreno en el que surgió el debate acerca de la música nacional en Cuba, y una de las dificultades que implica su estudio aún hoy. Rodríguez Ruidíaz lo deja claro:

[...] ya en los primeros géneros criollos que surgen a partir de la modificación de los modelos formales europeos durante la primera mitad del siglo XIX, la *contradanza* y la *guaracha*, confrontamos un caso de *polisemia*; ya que ambos poseen un precedente español con nombre homónimo. Esta situación se nos presenta como un enigma a dilucidar en los textos de principios del siglo XIX, en algunos de los cuales no es posible determinar con certeza si se refieren al género acriollado o a su contraparte española.

A su vez, la *contradanza* posee una relación *sinonímica* con su descendiente, la *danza*, ya que los dos géneros, a pesar de ser nombrados de forma diferente, poseen una estructura formal idéntica y solo se diferencian en la coreografía.

También en el caso de la *guaracha cubana* nos encontramos ante un ejemplo de *sinonimia*, ya que este género siempre fue llamado indistintamente *rumba* o *guaracha*, como en el teatro vernáculo cubano,

del cual nos dice María Teresa Linares: «...en los primeros años de este siglo [XX], se mantenían al final de las obras del teatro vernáculo, unos fragmentos musicales que cantaban los propios autores y que se les llamó rumba final...» y continúa diciendo que éstas... «eran ciertamente guarachas.» También menciona Linares al respecto que: «Se conservan grabaciones de los artistas del Teatro Alhambra de guarachas y rumbas que no se diferenciaban entre sí en el acompañamiento de las guitarras – cuando se trataba de un pequeño grupo, dúo o trío- o por la orquesta del teatro o piano. Las etiquetas de los discos decían: *diálogo y rumba*». A su vez, el término *rumba* es eminentemente *polisémico*, [...] se ha utilizado frecuentemente el término *rumba* con el propósito de denominar estructuras formales muy diferentes, tales como la *rumba campesina*, la *rumba de solar*, y la *rumba de salón*.

La *sinonimia* también se manifiesta con respecto al *son* cubano, ya que un gran número de modalidades antecesoras de la sonoridad y la forma del *son clásico habanero* fueron llamadas de manera diferente de acuerdo a sus regiones de origen, tal como: *maracaibo*, *capetillo* y *changüí*, en Guantánamo, *chivo* en Matanzas, así como *cotunto* y *sucu-sucu* en Isla de Pinos; a pesar de que su estructura formal era muy similar o idéntica.⁷¹

Para añadir aún más complejidad, las dinámicas mercantiles de la naciente industria discográfica en las primeras décadas del siglo XX, fomentaron la tergiversación y mixtificación de la música popular y folclórica, lo cual genera mayor confusión para el estudio y documentación musicológica. Veamos un ejemplo que hace Ruidíaz a partir de la información de Díaz Ayala:

Al parecer, ya para el 1921 el *son* se estaba haciendo sentir, y la Columbia, en el catálogo editado ese año, al parecer en abril, incluye una página dedicada exclusivamente a lo que llama “Sones Santiagueros” obviamente para diferenciarlos de los sones grabados para la Víctor por el Sexteto Habanero. Lo que se incluye en la lista en realidad, son las grabaciones del Cuarteto Oriental y otras grabaciones de trovadores como María Teresa [Vera], Zequeira, Floro y Miguel, y de

⁷¹ Rodríguez Ruidíaz, Armando, *Sinonimia y Polisemia en el estudio de los géneros de la música popular cubana*, 2017, pp. 2-3.

artistas del Teatro Alhambra etc., grabaciones originalmente editadas con la etiqueta de rumba, y que ahora por conveniencia comercial, se convertirían en sones.⁷²

A pesar de estas confusiones y dificultades que aún hoy motivan largas polémicas en los intentos para sistematizar el estudio musicológico, existe cierto terreno común. El auge sucesivo de la contradanza, la guaracha, la canción patriótica, el vals tropical, las danzas cubanas, la clave, la criolla, el danzón, el bolero, el son, entre otros estilos, se corresponden con una lenta gestación de la conciencia nacional en los músicos y artistas cubanos, académicos y no académicos, surgida al calor de los constantes y violentos procesos políticos que ocurrieron desde el siglo XIX. El caso emblemático de aquel siglo es el de la contradanza, devenida en el danzón, primer estilo de músicaailable considerado netamente cubano. Fernando Ortiz resume así su historia:

La famosa *contradanza* no fue sino la folclórica *country dance* o «danza del pueblo», de Normandía, que un día se hizo de gran moda en los saraos cortesanos de Londres y París, luego fue traída a Cuba por los oficiales ingleses que tomaron La Habana en 1762, y después por los españoles afrancesados de los tiempos de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII; y al fin acriollada en la mórbida sensualidad cubana.⁷³

Esta explicación de Fernando Ortiz es ampliamente aceptada y no difiere mucho de las que sostuvieron Alejo Carpentier y Sánchez de Fuentes. Sin embargo, nuevos problemas surgieron al indagar los elementos formales que diferenciaban lo español de lo cubano, lo extranjero de lo propio, es decir, la búsqueda de la autenticidad. Al analizar lo que separó a la contradanza de la criolla, la habanera y el danzón, apareció el elemento formal que, aún hoy, se considera central para distinguir la creatividad nacional decimonónica: el patrón rítmico conocido como *cinquillo cubano*, al cual Sánchez de Fuentes le negó toda influencia africana,

⁷² Rodríguez Ruidíaz, *Ibidem*, p. 3.

⁷³ Ortiz, *La africanía...*, *op. cit.*, p. 8.

mientras que Carpentier y otros músicos, desde distintos enfoques, argumentaron dicha influencia.

En torno a este patrón rítmico, con excepción de la música guajira, encontramos la diversidad de estilos que Sánchez de Fuentes consideró legítimos: criollas, guarachas, danzones, boleros, habaneras, etcétera. Pero en la música popular de aquellos años, ya era dominante otro patrón rítmico, hoy conocido como *clave de son*, pariente casi gemelo de la *clave rumbera*. Para Sánchez de Fuentes, toda la música popular que estaba en el espectro de la *rumba* y el *son habanero*, eran africanismos exóticos y extranjerizantes.

Al enfrentar el tema nacionalista en el terreno de la música popular Sánchez de Fuentes, condenó la experimentación con estilos y géneros de otros países, especialmente los estadounidenses como los bailes *fox-trot* que se volvieron cada vez más usuales entre las orquestas locales para satisfacer a un público creciente, derivado de la condición colonial, que hacía de los puertos de La Habana y Matanzas, sitios propicios para el entretenimiento de vacacionistas, agentes comerciales, marines, y todo tipo de funcionarios comerciales y coloniales, así como a un público local, mayoritariamente joven, de clases medias y altas, influenciadas por las modas de la cultura estadounidense.

Junto a esta influencia norteamericana, y la expansión del negocio discográfico que influyó en la creación de nuevas audiencias, estuvieron también presentes otras modas latinoamericanas y caribeñas como los *tangos*, *bambucos*, *sambas*, etcétera. Los estilos de música popular que estaban representando a Cuba en la escena internacional durante los años de Machado, fueron el son habanero, el bolero, y las rumbas comerciales derivadas del teatro bufo, que en realidad eran variantes del son y la guaracha, como ya se ha mencionado.

La mixtificación de los estilos considerados folclóricos y su recreación en nuevas formas populares, escandalizó, aunque por motivos distintos, tanto a

Sánchez de Fuentes como a Carpentier. Para el nostálgico de lo criollo, la hibridación se debía «al debilitamiento de la personalidad que ocurre siempre en los países costeros»,⁷⁴ mientras que para Carpentier, el entusiasta del crisol cultural latinoamericano, el problema era la tergiversación comercial y el empobrecimiento estético. Esta es su opinión:

Por una rara paradoja, la boga mundial que favoreció ciertos géneros bailables cubanos a partir de 1928, hizo un daño inmenso a la música popular de la isla. Cuando los editores de New York y de París establecieron una demanda continuada de *sones*, de *congas*, y de *rumbas* –designando cualquier cosa bajo este último título– impusieron sus leyes a los autores de una música ligera, hasta entonces llena de gracia y de sabor. Exigieron sencillez en la notación, una menor complicación de ritmos, un estilo “más comercial”. Dóciles, muchos de los favorecidos por el mercado extranjero se aplicaron a internacionalizar lo cubano, reduciendo al banalísimo cuatro tiempos de jazz, expresiones que debían su encanto y su fuerza, precisamente, a una gráfica inhabitual. Los “arreglistas” norteamericanos y parisienses hicieron el resto. Y de este modo surgieron esos engendros que se llaman la *rumba-fox*, la *canción-slow*, el *capricho afro*, la *conga-fox*, sin hablar de la *rumba-musulmana* (*Ali-ba-ba* de Lecuona), que se escuchan en todas partes y que orquestas como la del Sr. Javier Cugat –particularmente bien situado para edulcorar todos los tipos de música latinoamericanos– se encargan de difundir en gran escala. [...] esos productos híbridos, dorados por el buen éxito pero despojados de savia popular y de autenticidad, contribuyeron a crear un confusionismo [sic] que bien puede significar la muerte de ciertos géneros musicales creados por las ciudades.⁷⁵

Al decir «géneros musicales creados por las ciudades», Carpentier se refiere, entre otros, a esos *sones* y *rumbas* que se popularizaron en los teatros, cafés y bailes de La Habana durante el periodo de entreguerras, y a las que tanto desprecio les guardaba Sánchez de Fuentes.

⁷⁴ Sánchez de Fuentes, *El folk-lor...*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁵ Carpentier, *La música en Cuba*, *op. cit.*, pp. 360-361.

El llamado *son habanero*, es una variante urbana de los *sones montunos* y *rumbas campesinas*, que en el multitudinario puerto de La Habana, adquirieron una formación orquestal de sexteto, y después de septeto. Sánchez de Fuentes, describe a estos conjuntos y su influencia en el ámbito popular así:

Acompañado por tumbadores, repicadores, claveros, maraqueros, treseros y bongoseros, elementos que en su mayor parte nunca completaron su personalidad, este inseparable del *danzón* en otra época, tuvo como instrumentos interpretativos, propios, el tres –primero y segundo– y la guitarra, y su ritmo fue marcado por las maracas y alguna botijuela. [...] Es la moda, inconsciente e irrespetuosa, la misma que nos agobia con el *fox*, el *charleston* y el *black buttom*, suplantadores importados de nuestros plácidos bailes, la responsable de la preponderancia del *son*, que ha dado al traste con nuestro cadencioso *danzón*.⁷⁶

Mientras que para Sánchez de Fuentes, el *son* era un género de canción similar a la rumba y colateral del *danzón*, «fácil e ingenuo», cantado por aficionados, Carpentier le asignó un importante papel histórico:

Con el *son*, un sector de la música cubana se emancipó, casi totalmente, de las tradiciones rítmicas que la caracterizaron durante todo el siglo XIX, aunque su historia hubiese sido, en el fondo, paralela a la de la *contradanza*, Por ello, la difusión mundial de la *habanera* fue muy inferior a la del *son*. Porque no debe olvidarse que todas las danzas introducidas en estos últimos años en Europa, en países de América y del Asia, bajo el nombre eufónico de *rumbas*, no eran sino *sones* que ya se conocían en Cuba desde hacía bastante tiempo. [...] Hay en él una riqueza, una savia, que no conocieron otros géneros anteriores, a pesar de su gracia y de su encanto. No por mera casualidad, al enriquecerse con una cuarta parte que prolongó su vida, el *danzón* acabó por adoptar invariablemente, para servirle de *coda*, un tema y un ritmo de *son*.⁷⁷

Además de lo apuntado por Carpentier, para comprender su importancia y

⁷⁶ Sánchez de Fuentes, «Influencia...», *op. cit.*, p. 20-21.

⁷⁷ Carpentier, *La música en Cuba*, *op. cit.*, pp. 250-251.

capacidad integradora, hay que señalar que, desde que el *son* triunfó en La Habana, no ha existido un estilo de música popular cubana que no haya entrado en relación con este género.

El *son habanero* y la síntesis nacional-popular

La época en que se originó el *son* y la manera en que se arraigó en La Habana aún motiva discusiones. Aunque sean de gran interés histórico y musicológico, estos debates tienen múltiples puntos de interés que en sí mismos pueden resultar bastante extensos. No abordaré estos problemas aquí pues su revisión constituiría un largo excursus, y lo que pretendo mostrar es cómo este género de música popular se convirtió en un emblema de la idea nacional; por ello, me limitaré a esbozar el terreno común: proveniente de las zonas rurales del oriente y el sur de la isla donde era cultivado por campesinos afrodescendientes y mulatos, llegó a La Habana por la migración de músicos que encontraron buenas condiciones para medrar con su oficio en aquel puerto debido a una creciente demanda de entretenimiento escénico en teatros, cafés y bailes, así como una nueva forma de obtener ingresos económicos grabando piezas para alguna compañía discográfica.

En la actualidad, es dominante la idea de que el *son*, en su versión habanera, es el estilo musical emblemático de la nacionalidad cubana, pues, como señala Leonardo Acosta, este género, en su formato de sexteto y septeto, constituye «el logro más radical en cuanto a síntesis y decantación de elementos instrumentales de la música popular en Cuba».⁷⁸

Gómez Cairo aporta una definición descriptiva y funcional:

El *son* es un género vocal-instrumental con arreglo al baile [...] El principio básico de su estructura formal es la alternancia de coplas y un

⁷⁸ Acosta, Leonardo, «Los formatos instrumentales en la música popular cubana», en *Panorama de la música popular cubana*, op. cit., p. 103.

estribillo. Por su contenido, el carácter de los textos es muy variado. Un estudio de ellos muestra que en muchas ocasiones el *son* fue expresión de los anhelos de las capas más oprimidas del pueblo. Mediante la sátira aguda e incluso la alusión directa, el *son* ha sido elemento de protesta y denuncia social; otras variantes se encuentran en el canto a la mujer, al paisaje y a rasgos o motivos que enaltecen el carácter urbano. El baile es de pareja enlazada, moderado: en él, la riqueza de movimientos se equilibra con un estilo pausado y elegante, sugerente en ocasiones, por sus gestos, del cortejo de la mujer por el hombre.⁷⁹

Una de las particularidades que propició la síntesis de nuevas formas en los conjuntos musicales que proliferaron en La Habana, fue que estuvieron integrados por músicos provenientes de muy variados orígenes, siendo común encontrar conviviendo a boleristas y trovadores, practicantes de cultos religiosos afrocubanos, cultivadores del punto guajiro, así como músicos académicos. Muchos de ellos provenían de sectores marginales y practicaban la música como actividad secundaria hasta que, con mayor o menor éxito económico, hicieron oficio y se profesionalizaron al aprovechar las posibilidades del ambiente social y cultural de La Habana. Otros provenían de clases sociales más privilegiadas y tuvieron formación de tipo académico.

Aunque existieron muchos conjuntos y compositores que hicieron buenos aportes a la evolución de este género, me limitaré a mencionar sólo algunos de los más conocidos y representativos que definieron al estilo habanero del *son*. Al parecer, el primer conjunto sonero de La Habana fue el Cuarteto Oriental fundado por Ricardo Martínez, originario de Santiago. El investigador cubano Radamés Giro menciona que este conjunto se formó en 1918,⁸⁰ pero Cristóbal Díaz Ayala, citando a Jesús Blanco, refiere que fue en el año de 1916, aportando también la versión de Miguel Ávalos acerca de que en su inicio fue un trío. Algunos años más

⁷⁹ Gómez Cairo, Jesús, «Acerca de la interacción de géneros en la música popular cubana», en *Panorama de la música popular cubana*, *op. cit.*, p. 115.

⁸⁰ Giro, Radamés, «Los motivos del son. Hitos en su sendero caribeño y universal», en *Panorama de la música popular cubana*. *op. cit.*, p. 202.

tarde, este conjunto sería conocido como el Sexteto Habanero, en el cual el *son* habría alcanzado su primera gran síntesis al estar conformada por guitarra, tres, bongó, maraca, clave y marímbula. Según Blanco, el Sexteto Habanero fue el primero en entrar en los salones de la alta sociedad en 1923.

Relevante, para esta investigación, son las trayectorias de María Teresa Vera e Ignacio Piñero, practicantes de santería y cultos abakuá respectivamente. María Teresa Vera fue muy conocida y tuvo un éxito muy temprano junto a Manuel Corona. Después, con Rafael Zequeira y algunas veces también con Corona, grabaron para la compañía Victor *sones y rumbas* entre 1918 y 1920. Acompañados de guitarras, claves o bongó introdujeron aquello que Moore llama *cultura callejera negra* en la historia discográfica cubana. Algunas de estas grabaciones sobrevivieron y es posible escucharlas, un buen ejemplo es el tema *Los cantares del abakuá*, en el que se percibe de manera protagónica un patrón afrocubano en 6/8 ejecutado con un instrumento idiófono conocido como clave; en su lírica abundan palabras en lengua efik, y refiere aspectos festivos de las tan temidas y secretas sociedades ñañigas:

En cuanto suena el bonkó,
Todo el mundo se emociona,
El más socialista entona,
Junto con Senseribó,
Los cantares del abakuá,
Los cantares, monina, del abakuá.

Nangandó mariba,
Nangandó mariba...

Y en eso llegó enkabullo,
El íreme con el bonkó se desprendió.
Pero el Illamba caliente,
Le grita algo a su monina,
El bonkó se desafina sino cantamos,
Ácere, ácere, ácere,

Arakankubia indio Abakuá.

Moñongo umpavio,
Moñongo umpavio.
No se puede continuar,
Embákara está bravito,
Porque le falta el diablito,
Que convide a bailar.
Por eso no están de acuerdo,
Mozongo, el Sese y el Yuanza,
No quiere cantar.

Hay yumba, abanekue yumba,
Hay yumba, abanekue yumba...

Cristóbal Díaz Ayala hace un buen retrato de Vera y sus dificultades:

María Teresa debutó a los 11 años en el Teatro Politeama Grande como trovadora. Tenía todo en contra suya para triunfar: Era mujer, y la trova era toda de hombres, no había mujeres cantantes; era mulata, y no precisamente de figura o cara deslumbrantes; nada de sensual o provocativo en su rostro bonito, pero serio; era la antítesis de Cecilia Valdés. Viene además de Pinar del Río, y la trova tradicionalmente había venido del oriente del país, no de occidente. Tiene una voz pequeña, que no se presta para teatros. Pero triunfa, y se hace habitual en las tandas de trovadores que son frecuentes en los teatros. Pero todavía más. Muchas de las grabaciones con Zequeira y Miguelito [García], no tenían que ver con el son ni con la romántica trova, sino con la música litúrgica, de la sociedad secreta abakuá o ñañigos o la guaracha picaresca. Esto vino sobre todo, cuando Ignacio Piñeiro empezó a entregarle sus composiciones a María Teresa. O sea, fue una innovadora en varios aspectos fundamentales de nuestra música.⁸¹

Durante los años 20, grabar algún tema con María Teresa era garantía de éxito comercial y esto la convirtió en una figura muy influyente y decisiva en la síntesis del son habanero. En 1926, María Teresa Vera, al amparo de un contrato

⁸¹ Díaz Ayala, *op. cit.*, Vol. 2, 1925-1960, sección 06 V, pp. 120-121.

discográfico con la compañía Columbia Records, formó el Sexteto Occidente para ser la competencia del Sexteto Habanero. Ignacio Piñeiro, autor de *Los cantares del abakuá*, era tornero, albañil, rumbero, y amigo de María Teresa, quien le enseñó a tocar el contrabajo para integrarlo a su conjunto en sustitución de la marímbula. Vera abandonó el Sexteto Occidente, y Piñeiro, en 1927, fundó el Sexteto Nacional, que un año después se convirtió en el Septeto Nacional al añadir la trompeta de Lázaro Herrera, con lo cual se completó el conjunto instrumental del *son habanero* que hoy es considerado como clásico. Este conjunto, paradigmático de su época, integró con sutileza elementos del *bolero*, de *guajiras* y *danzón*, junto a ritmos y claves de origen abakuá y de las *rumbas de solar*, es decir, las *rumbas* de las clases marginales afrodescendientes urbanas, entre las cuales se encuentran el *guaguancó*, la *columbia* y el *yambú*.

El Septeto Nacional fue también uno de los más longevos de aquel periodo. Años después de fallecido Piñeiro, el conjunto se mantuvo activo aún en la década de los 80, y conservaba el estilo creado en sus orígenes. Es significativo también el hecho de que en su nombre, el septeto de Piñeiro consignara la idea *Nacional* en el mismo año en que Sánchez de Fuentes considerase aquellas transformaciones musicales, como extranjerizantes:

Ampliando lo que hemos dicho acerca del *son* [...] conviene manifestar que este colateral del danzón, nacido en la pintoresca región baracoense, surgió, dentro de nuestro cancionero, libre de toda contaminación extranjera y ostentando una forma sencilla, que pudiéramos llamar tradicional dentro de nuestra música autóctona. [...] Esta peculiar fisonomía se ha ido modificando, como veremos más adelante, sobre todo en la provincia de La Habana, comenzando la retrógrada transformación en ciertas interpretaciones que le daban antiguamente los haitianos en Santiago de Cuba, donde nuestra música autóctona alcanzó en todo tiempo un sello peculiar, ajeno a toda influencia extranjera.⁸²

Para Sánchez de Fuentes, aquel Septeto Nacional debió ser bastante extranjero,

⁸² Sánchez de Fuentes, «Influencia...», *op. cit.*, p. 15.

dado que Ignacio Piñeiro usaba expresiones ñáñigas en sus composiciones, y quizá por ello perdió privilegios dentro de la organización abakuá al considerarlo divulgador de posibles secretos.⁸³

María Teresa Vera también tuvo dificultades por cantar y grabar temas de los cultos abakuá, reservados para hombres, por lo cual se le ordenó que dejase de cantar y se dedicó a componer. En 1935, retomó su carrera como cantante y, entre otras colaboraciones, formó un dueto con Lorenzo Hierrezuelo, con quien volvería a grabar *Los cantares del abakuá*. En esta grabación, hecha con tecnología eléctrica, se percibe con claridad la excelente ejecución de la guitarra de Hierrezuelo, pero, aunque sin cambios en el ritmo original ni en la lírica, está ausente la clave afrocubana que aparece en la grabación de 1920.

Merece ser mencionado también El Trío Matamoros, formado en 1925. Con un fuerte matiz de los estilos de la trova oriental que se desarrolló en Santiago, este conjunto ha trascendido como uno de los más relevantes en la conformación de la música popular cubana por sus lúdicas y bien logradas composiciones en las que utilizaron prácticamente todos los estilos de música popular cubana de entonces, desde las más “blancas” *habaneras, criollas y guajiras*, hasta las más “negras” *claves, congas y rumbas*. Lograron un inusitado éxito dentro y fuera de Cuba y su música fue apreciada y aplaudida por todas las estratos sociales. En la actualidad, en el repertorio de los conjuntos soneros nunca faltan piezas de Miguel Matamoros.

Pancho Amat, uno de los músicos más relevantes de la tradición cubana en la actualidad, menciona que el Trío Matamoros define más al estilo urbano oriental del *son*, cultivado alrededor de la ciudad de Santiago, pues puso énfasis en el bajo anticipado, que es una síncopa usual en el *son montuno*, mientras que el Septeto

⁸³ Miller, Ivor, «A Secret Society Goes Public: The Relationship Between Abakuá and Cuban Popular Culture», *African Studies Review*, Vol.43 No.1 (April, 2000), p. 161. Cit. Díaz Ayala, Cristobal, Op. Ci., «Sexteto Nacional».

Nacional de Ignacio Piñeiro define al *son* en el estilo occidental con la integración de ritmos abakuá.⁸⁴

En cuanto a los elementos formales del *son*, quiero resaltar dos aspectos relevantes para esta investigación: su estructura polirrítmica y sus autorreferencias líricas.

En cuanto a su estructura polirrítmica, en un artículo publicado en 1925, Carpentier ofrece una descripción que, con algún matiz, cualquier ejecutante del género podría validar:

Lo prodigioso de esa música estriba en que es esencialmente «polirrítmica». El discurso melódico, de una sencillez rudimentaria, es acompañada por una diversidad de acentos combinados, cuyo conjunto acaba por trocarse en una especie de sinfonía elemental. Ni el bongó, ni la botija, las claves, las maracas o la marímbula se siguen verdaderamente. Accionan en la mayor independencia y de sus coordinaciones arbitrarias surge cierta unidad, cierta paradójica ley de puntos de contactos, de la cual resultan acentos netos.⁸⁵

La estrategia polirrítmica, (característica típica de las músicas yoruba y bantú) dotó al *son* de una capacidad integradora casi ilimitada, pues cualquier pieza o canción en compás de 2/4, 4/4, 3/4 o 6/8, es decir, todo el cancionero cubano, es susceptible de abordarse con elementos propios del *son*, lo que le permitió influir fuertemente en otros géneros; un ejemplo conocido es el ritmo de *martillo* del bongó integrado en los boleros desde entonces, el cual fue inventado por Agustín Gutiérrez siendo miembro del Sexteto Habanero.

Otro ejemplo de su influencia en otros géneros, es la introducción de un *montuno* a manera de coda, que es el momento “típicamente sonero” de las *descargas* e improvisaciones instrumentales y vocales que alternan con un

⁸⁴ Ileana Rodríguez, *Origins of son cubano*, Documental con entrevistas a María Teresa Linares, Pancho Amat, Marcos Gonzalez, et. al., La Habana, 2003.

⁸⁵ Carpentier, «La música cubana», en *Temas de la lira y el bongó*, op. cit., p. 404.

estribillo de manera antifonal. Así, aparecieron híbridos como el bolero-son, la guajira-son, el danzonete, etcétera.

Otra forma de apreciar la capacidad integradora del *son* a partir de su estructura polirrítmica es el patrón conocido como *clave de son*, el cual puede superponerse con el *cinquillo cubano*, pues cuatro de cinco golpes son idénticos, y el que difiere en uno, contribuye a acentuar al del otro. La estructura polirrítmica le permitió a los soneros crear nuevos estilos, por esto se le considera como el género cubano de síntesis por excelencia.⁸⁶

Como práctica musical, mediante recursos estéticos, el *son* promovía una forma de interacción que se alejaba del autoritarismo aristocrático de la cultura oligárquica de entonces. Sánchez de Fuentes se percató y fustigó esta característica:

El son en todo tiempo fue cultivado en un ambiente muy democrático de gentes alegres, ni jamás se bailó por la buena sociedad oriental, ni llegó a nuestras altas clases sociales.⁸⁷

En oposición, Carpentier aporta una sugerente observación mediante la cual se pueden relacionar los elementos estrictamente musicales, con ciertas demandas sociales en contra de una cultura autoritaria:

La gran revolución operada por la batería del *son*, consistió en darnos *el sentido de la polirritmia sometida a una unidad de tiempo*. Se había, dicho hasta entonces, *el ritmo de la contradanza, el ritmo de la guaracha, los ritmos del danzón* (admitiéndose la pluralidad dentro de la sucesión). El *son*, en cambio, instauraba categorías nuevas. Dentro de un *tempo* general, cada elemento percutido llevaba una vida autónoma.⁸⁸

⁸⁶ Gómez Cairo, Jesús, «Acerca de la interacción de géneros en la música popular cubana», en *Panorama de la música popular cubana*, *op. cit.*, pp. 123-124.

⁸⁷ Sánchez de Fuentes, «Influencia...», *op. cit.*, p. 20-21.

⁸⁸ Carpentier, «Maravilla de la música de Cuba. El son en la música y el baile popular», *Revista de América*, Bogotá, 7 (19):124-128; julio, 1946. Tomado de *la música en Cuba / Temas de la lira y el*

La otra característica que me parece importante resaltar del ambiente sonero, es que, al igual que en las *rumbas de solar* y en las décimas del *punto guajiro*, géneros con los cuales tuvo su mayor interacción, existe la costumbre lírica de hacer autorreferencias. Es común que en las coplas, pregones y estribillos, la pieza hable explícitamente de sí misma, de su puesta en escena o de quienes le cultivan, es decir, la obra, los músicos y los bailadores, son objetivados dentro de la pieza para autodescribirse.

Para comprobar la costumbre sonera y rumbera de autoreferirse, basta con asistir a un concierto o escuchar cualquier disco al azar. Una lista de ejemplos haría interminable este capítulo, así que me limitaré a transcribir cuatro temas que fueron populares en los años 30 (algunos aún se interpretan por conjuntos tradicionales), y que resultan ilustrativos para esta investigación:

El son, *Nadie se salva de la rumba*, del Trio Matamoros, dice:

Nadie se salva de la rumba, a cualquiera lo lleva hasta la tumba.

La rumba no tiene raza, pa'la rumba no hay color,
la rumba se baila en masa aunque haya frío o calor,
cuando suena la cencerro, cualquiera marca el compás,
y he visto bailar un perro en las dos patas de atrás.

[...]

Mira si gusta la rumba que ya nadie la critica,
y cuando el tambor rezumba todos sienten pica-pica,
y si quieres te destapo el poder de la rumbita,
ya la baila hasta el muchacho del tablero y la tablita.

[...]

La Universidad sintió de la rumbita el rumor,
y ahí también la bailó del estudiante al rector,
trigueña, rubia y negrita se confunden al bailar,
la sandunguera rumbita, que enseña al mundo a gozar.

Nadie se salva de la rumba, a cualquiera lo lleva hasta la tumba.

Otro tema de Miguel Matamoros es *Las maracas de Cuba*, en el que se explica

bongó, *op. cit.*, p. 410. Las cursivas son del autor.

con qué y cómo hacer uno de los instrumentos emblemáticos del *son* y la música cubana:

Nace en mi Cuba la güira,
en Oriente las maracas,
y en el mundo se destaca
su rebombar que me inspira.
Ahora te voy a explicar
cómo se hacen las maracas:
se coge la güira, se le abre un hoyito,
la tripa se saca y se pone a secar
y por el hoyito, por buenas razones
echar municiones, se le pone un palito
se raspa un poquito
se mueve un poquito
Y luego a tocar y ya está
Mira, como resuenan ya
Oye, que así resuena más
Mira, que sabrosa está.

El tema *Un negrito en La Habana*, de Tomás Ríos, dice:

En La Habana conocí a un negrito alborotoso
bailando en el Country Club un swing-mambo muy sabroso.
Un saco muy grandulón, la cadena le arrastraba,
zapaticos de dos tonos, con su mulata bailaba.
[...]
Yo bailo la rumba, con mi mulatona,
yo soy el negrito, a mí me llaman La Habana,
yo gozo sabroso, hasta por la mañana [...]

Esta práctica de autoreferirse se transmitió a otros estilos con los que se mezcló el son. Como ejemplo mencionaré el primer danzonte, *Rompiendo la rutina* de Aniceto Díaz, composición que buscó actualizar el repertorio de su orquesta de danzón para mantenerse dentro de los nuevos gustos en los jóvenes. Conviene mencionar también que el danzón es un género bailable en el que originalmente no existía el canto.

Allá en Matanzas se ha creado
un nuevo baile de salón
con un compás muy bien marcado
y una buena armonización,
para las fiestas del gran mundo
de la elegancia y distinción
será elailable preferido
por su dulce inspiración.
Rompiendo la rutina.
Danzonete, prueba y vete,
yo quiero bailar contigo
al compás del danzonete.

Como he dicho, la exposición de ejemplos podría extenderse hasta llenar cientos de páginas. Tampoco es relevante para esta investigación un análisis minucioso o clasificación de estas autorreferencias; lo que sí resulta importante es señalar que esta característica, similar al costumbrismo literario, confirma que la búsqueda de una identidad colectiva era ya un proceso masivo, y que los géneros *folclóricos* afrocubanos, al convertirse en *populares*, ofrecieron un espacio que propició la construcción de un sentido de pertenencia entre distintos sectores sociales. El *ambiente sonero*, como se percataron Carpentier y Sánchez de Fuentes, propició un espacio de confluencia y diálogo simbólico entre componentes culturales acostumbrados a excluirse, logrando que diversos estratos sociales se sintiesen convocados por un tipo de música popular que ya se autodefinía como nacional.

CAPÍTULO 3. HACIA UNA EXPLICACIÓN DE LOS FENÓMENOS MUSICALES Y SU IMPORTANCIA

En la actualidad, gracias al heterogéneo conjunto de trabajos que suelen englobarse dentro de los estudios culturales, es posible profundizar nuestro conocimiento de la historia, observando las manifestaciones artísticas desde enfoques que no aíslan al artista y su obra del contexto sociopolítico, pero que tampoco establecen un determinismo histórico falsamente dialéctico. El conjunto de interrogantes que inspiraron esta investigación giró en torno a la siguiente pregunta de carácter teórico: ¿es posible obtener conocimiento relevante para el estudio de las sociedades a través de sus fenómenos musicales?

Este enfoque implicó indagar la “naturaleza” misma de la música, tema que se halla en un dominio epistémico de frontera entre muy variadas disciplinas como psicología, sociología, antropología, acústica, musicología, entre otras. Esta complejidad coloca a los fenómenos musicales en una situación de estudio transdisciplinaria en la cual es indispensable una perspectiva flexible, una visión holística o panóptica que de prioridad a la información capaz de establecer puentes conceptuales y aproximaciones metodológicas afines.

Las investigaciones de Ángel Quintero Rivera acerca de la música caribeña en su *Sociología de la música tropical*⁸⁹ y otros trabajos suyos, apuntalan una tendencia regional hacia los estudios que construyen el conocimiento desde múltiples perspectivas, dando un paso adelante en la descolonización del conocimiento al abrir caminos alternos a la pretensión del pensamiento único que ha condicionado de manera importante a las ciencias sociales, algo que también ha

⁸⁹ Quintero Rivera, Ángel G., *Salsa sabor y control. Sociología de la música tropical*, México, Siglo XXI, 2005.

sido mostrado por Horacio Cerutti desde la filosofía.⁹⁰

Las sugerentes propuestas de Jacques Attali en su *Ensayo sobre la economía política de la música*,⁹¹ en las que relacionó los aspectos funcionales, simbólicos y económicos de los fenómenos musicales, adjudicándoles una facultad vaticinadora de los modos de producción, han conseguido definiciones que aclaran algunas de las intrincadas y estrechas relaciones que existen entre la determinación de un orden sonoro (música) y la constitución de un orden social (política). Pero, si la producción musical está condicionada por las relaciones económicas, las posibilidades técnicas de manipulación del sonido y las formas de sentir recurrentes en una colectividad, también lo está por la dimensión narrativa de sus conflictos sociales y políticos.

La música y sus relatos

Todos los géneros y estilos musicales poseen narrativas históricas que les sitúan en un espacio social ligado al de las personas que les cultivan. Una narrativa histórica constituye un conjunto de relatos, símbolos, imágenes, e incluso olores y sonidos, que definen las particularidades de cada grupo humano, lo cual aporta sentido a sus decisiones y formas de actuar. Edward Said llamó *estructuras de actitud y referencia* a estas narrativas, pues tienen la capacidad de establecer pautas de comportamiento fomentadas por una singular valoración del mundo. Así, el estudio histórico de la cultura supone el análisis de relatos masivamente entrecruzados, superpuestos e interconectados sobre un territorio.⁹² Por supuesto, los actores y agentes sociales son complejos, y es común que cada uno se adscriba

⁹⁰ Cerutti, Horacio, *Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi*, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos / Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2000.

⁹¹ Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 1995.

⁹² Said, Edward, *Cultura e Imperialismo*. Anagrama, Barcelona, 1996.

a distintas narrativas históricas de manera simultánea.

En tanto que el concepto de *transculturación* (desarrollado por Fernando Ortiz durante el periodo de entreguerras para explicar la historia cubana), describe el intercambio de objetos y prácticas culturales por el contacto de distintas experiencias y sistemas dentro de un mismo territorio, es afín al concepto de *estructuras de actitud y referencia* con el que Said explicó algunas de las relaciones entre cultura e imperialismo a partir de una dimensión narrativa. En los conceptos de Ortiz y de Said, se advierte un modelo contingente en el cual el devenir histórico es construido por la interacción de distintos grupos humanos, tradiciones y culturas sobre un mismo tiempo y espacio. Son visiones cartográficas de la historia, explican la cultura y sus conflictos en la localización de narrativas entrecruzadas y superpuestas en un mismo territorio, en un objeto, e incluso, en la corporalidad de cada individuo.

Sin embargo, hay que advertir que Ortiz le dio un uso limitado a su concepto al aplicarlo a la historia cubana, la cual presentó como una entelequia en la que toda la diversidad cultural quedaría subsumida en una gran unidad (lo cubano) como decantado producto de milenarias transculturaciones. Esta limitación, al igual que la ideologización evidente en la historiografía de Carpentier, pudo ser estimulada por la enorme necesidad de encontrar una narrativa identitaria que aportara un sentido de unidad y vanguardia durante un periodo de revolución, colonialismo y extrema violencia política. En el enfoque de Said, los relatos identitarios sostienen y motivan los sentimientos de pertenencia en cada sujeto. Si las narrativas históricas son fuente de identidad, también son «una especie de teatro en el cual se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas».⁹³

Al indagar en las percepciones interiorizadas que estimulan los mensajes musicales, fue necesario preguntarse acerca de la “naturaleza” de la música.

⁹³ Said, *op. cit.*, p. 14.

Despojada de líricas, el valor expresivo de la música, en sí misma, radica en los estados de ánimo que comunica. Aún cuando se acompañe o surja de una narrativa que la dote de algún significado, el mensaje musical es puramente emocional. El compositor Aaron Copland señala que el modo más sencillo de apreciar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido mismo; este es un plano sensual en el que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno, por ello critica su uso desmedido:

Lo sorprendente es que muchos que se consideran aficionados competentes abusan de ese plano de audición. Van a los conciertos para perderse. Usan la música como un consuelo o una evasión. Entran en un mundo ideal en el que uno no tiene que pensar en las realidades de la vida cotidiana. Por su puesto que tampoco piensan en la música. Ésta les permite que la abandonen, soñando a causa y a propósito de la música, pero sin escucharla nunca verdaderamente.⁹⁴

Considero, contrariando a Copland, que este nivel de apreciación sensual es importantísimo al ser la forma más primaria y vulgar del consumo musical; lo que Attali señala acerca de su valor como *fármaco*. Copland también menciona otros dos niveles de apreciación: el *plano expresivo* y el *puramente musical*. En el plano expresivo sólo encontramos mensajes emotivos a los que podemos dotar de un discurso verbal, mientras que en el plano de audición puramente musical se escucha la manera en que es construida una pieza, para lo cual se requiere conocer los conceptos y normas básicas de su sistema de composición.

Como fenómeno comunicativo, la música es un lenguaje emocional. Lo que transmite no es un relato ni una abstracción filosófica o matemática. La música se escucha y se baila primordialmente desde nuestra gama de emociones, pero al acercarnos a los sistemas de composición musical, volvemos a encontrar estructuras narrativas que explican procedimientos para manipular el sonido. Por

⁹⁴ Copland, Araron, *Cómo escuchar la música*, traducción de Jesús Bal y Gay, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.

ejemplo, en el lenguaje corriente de los músicos que utilizan el sistema occidental, es común el uso de conceptos provenientes de modelos construidos en las ciencias físicas y sociales: *tensión, reposo, empatía, escala, cromatismo, región, vecindad*, etcétera. La búsqueda de las leyes de la Armonía responden al ideal matemático de la exactitud y apego a la “naturaleza”; en los conceptos de *tónica, dominante y subdominante* subyacen los modelos geocéntrico y heliocéntrico; las reglas de composición en el sistema tonal resultan análogas a la concepción jerárquica de la sociedad proveniente del medioevo y su decadencia. Para ilustrar estas afirmaciones, citaré dos descripciones elocuentes del compositor y teórico Arnold Schönberg, uno de las principales figuras del vanguardismo musical europeo de la primera mitad del siglo XX, que están dentro de su tratado de *Armonía*:

[...] *sol* depende de *do* en la misma dirección de *fa*; es algo semejante a la fuerza de un hombre aferrado a una viga y que contrarrestase así la fuerza de gravedad. El actúa al mismo tiempo y en la misma dirección con respecto a la viga que la fuerza de gravedad con respecto a él. Pero el resultado es que su fuerza *se opone* a la de la gravedad, y esto nos autoriza a representar ambas fuerzas como opuestas.⁹⁵

[...]

La expresión «dominante» suele justificarse con la afirmación de que el I grado aparece introducido por el V [...] ya que éste es su armónico. Ciertamente, el I sigue al V grado. Pero aquí hay una confusión entre los dos significados de la palabra «seguir». «Seguir» significa obedecer, pero también alinearse, ir detrás. Y si la tónica sigue a la dominante es como un rey, al que preceden sus vasallos, maestros de ceremonia y aposentadores para preparar la entrada del rey, que les sigue, y efectuar los preparativos necesarios. Pero el vasallo «sigue» (obedece) al rey, y no lo contrario.⁹⁶

Este tipo de metáforas son usuales en la enseñanza musical tradicional. La

⁹⁵ Schönberg, Arnold, *Armonía*, traducción de Ramón Barce, Real Musical, Madrid, 1974, p. 20.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 33.

transposición de modelos del orden natural, social o sagrado hacia los códigos de creación musical, desde la fabricación de instrumentos hasta sus normas de ejecución, es una constante antropológica que aparece visible incluso con una mirada superficial en las tradiciones de la música árabe, hindú, tibetana, china, yoruba, bantú, etcétera. Respecto a la tradición occidental, Ángel Quintero señala que la transposición de modelos del orden social y natural hacia los códigos musicales también es visible en la disposición de los elementos sinfónicos, en los que se puede leer una representación de los ideales civilizatorios de la cultura imperial centroeuropea: secciones de instrumentos ordenadas a partir de un esquema evolutivo, diferenciación elitista de acompañantes, solistas y director, así como una audiencia silenciosa, pasiva e inmóvil.⁹⁷

La presencia de narrativas históricas en los códigos musicales, revela con qué facilidad se pueden ideologizar las prácticas musicales; por ejemplo, la apreciación estética de las obras de Wagner que utilizó el nazismo para afirmar la supuesta superioridad de la raza aria y justificar metafísicamente su violencia, no encuentra valor ético en el sonido mismo, sino en el sentido que se le otorga a las sensaciones que provocan ciertas sonoridades. Otro ejemplo: la confusión acerca de las propiedades culturales de los sonidos, condujo a uno de los equívocos del folclorismo académico y nacionalista en América Latina al utilizar las sonoridades “folclóricas” como si en ellas mismas residiera el espíritu nativo, desatendiendo la memoria histórica que sustenta ese espíritu. Si, como ha señalado Stuart Hall, no hay esencias humanas más allá de la cultura,⁹⁸ tampoco hay cultura más allá de la historia, ni historia sin relato, ni relato sin sujeto.

⁹⁷ Quintero Rivera describe la significación de los conjuntos o familias de instrumentos en el orden sinfónico al analizar el uso de timbres en la música clásica, comparando su disposición con la que se hace en la música tropical y analiza sus efectos y diferencias en las formas de interacción social que establecen. *Op. cit.*, pp. 81-83.

⁹⁸ Hall, Stuart, *¿Qué es “lo negro”, en la cultura popular negra?*,

<https://programaddsrr.files.wordpress.com/2013/05/quc3a9-es-lo-negro-en-la-cultura-popular-negra.pdf>

En el aspecto narrativo, es fácil encontrar descripciones y ejemplos que relacionan a los códigos musicales y su entorno sociopolítico si enfocamos *aquello que se dice de la música*, como ya he mostrado en el capítulo anterior. Pero existen otros aspectos menos evidentes en esa relación debido a que no son verbalizaciones surgidas de alguna narrativa, sino actitudes más bien pragmáticas.

David Byrne,⁹⁹ al analizar la influencia decisiva que el espacio físico ejerce en las prácticas musicales y su determinante acción en los instrumentos y sistemas de composición, apuntó, con respecto a la inmovilidad y silencio del público en el orden sinfónico:

Con la música clásica, no sólo cambiaron las salas, sino también el comportamiento del público. Hacia 1900, según el crítico musical Alex Ross, al público de música clásica ya no se le permitía gritar, comer o charlar durante una interpretación. Se suponía que había que estar sentado inmóvil y escuchar con atención y embelesamiento. Ross insinúa que eso era una manera de apartar al populacho de las nuevas salas de conciertos y de ópera. (Supongo que se asumía que las clases bajas eran por naturaleza bullangueras). Música que en muchos casos había estado abierta a todos se convirtió en privilegio de la élite. Hoy día, un teléfono celular que suena entre el público o una persona susurrando algo al vecino durante un concierto de música clásica, podrían causar que se suspendiera momentáneamente la función. Esa política de exclusión también influyó en la música que se componía: puesto que ya nadie hablaba, comía o bailaba, la música podía tener matices dinámicos mucho más extremos. Los compositores sabían que iban a oírse todos los detalles, lo cual permitía escribir pasajes muy delicados. Asimismo, se podrían apreciar pasajes armónicamente complejos. Mucha de la música clásica del siglo XX, sólo podía funcionar en esos espacios social y acústicamente restrictivos, y para ellos se escribía. [...] Me pregunto cuánto del deleite del público se

⁹⁹ Byrne es conocido principalmente por encabezar el grupo Talking Heads, muy popular e influyente durante los años 70 y 80 del siglo XX, periodo que, en términos de cambios en los modos de producción, creación y difusión musical, se puede comparar con el periodo de entreguerras. En el 2012, publicó un libro titulado *How music works*, en el cual aborda muy diversas cuestiones estéticas, tecnológicas, sociológicas y antropológicas de los fenómenos musicales.

sacrificó en el esfuerzo de redefinir los parámetros sociales de la sala de conciertos: parece casi masoquista que la flor y nata de la sociedad pusiera trabas a su propia vivacidad, pero supongo que era cuestión de prioridades.¹⁰⁰

Y por supuesto que no pusieron trabas a su vivacidad aquellas clases sociales altas, la reservaron para los salones de baile y las fiestas, donde era lícito relajar su comportamiento para bailar fox-trot, danzón, tango, jazz, rumba y todos aquellos estilos musicales que, en diferentes grados, emergían de las tradiciones de la diáspora africana, tradiciones desde las que Byrne desarrolló gran parte de su actividad musical, acercamiento que le ha permitido comprender *lo africano* desde una perspectiva práctica que le lleva a elaborar reflexiones con un alto grado de objetividad al comparar las tradiciones de Europa y África:

La música de percusión funciona bien al aire libre, donde el público puede bailar y deambular a la vez. Los extremadamente intrincados ritmos superpuestos que son típicos de esa música no se mezclan unos con otros, como lo harían, por ejemplo, en el gimnasio de una escuela. [...] Hay quien dice que los instrumentos [africanos] derivaron de materiales fáciles de conseguir y que por tanto fue la conveniencia (con lo que se insinúa solapadamente cierta falta de sofisticación) lo que determinó la naturaleza de la música. Tal aseveración implica que esos instrumentos y esa música eran todo a lo que esa cultura podía llegar, dadas las circunstancias. Pero yo argumentaría que esos instrumentos fueron cuidadosamente seleccionados, personalizados y tocados para adaptarse de la mejor forma posible a la situación física, acústica y social. [...] Esa misma música se convertiría en un mazacote sónico dentro de una catedral.¹⁰¹

[...]

La música occidental de la Edad Media era interpretada en catedrales góticas de muros de piedra y en monasterios y claustros de arquitectura

¹⁰⁰ Byrne David, *Cómo funciona la música*, traducción de Marc Viaplana, Editorial Sexto Piso, México, 2014, pp. 25-26.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 18-19.

similar. En esos espacios, el tiempo de reverberación es muy largo –de más de cuatro segundos, en la mayoría de los casos–, de manera que una nota cantada unos segundos antes flota en el aire y se convierte en parte del paisaje sonoro presente. Una composición con cambios de clave invitaría inevitablemente a la disonancia pues las notas se superpondrían y chocarían en una verdadera colisión sónica. [...] Creativamente, hicieron lo más apropiado. Suponer que en música existe algo así como «progreso» y que hoy día es mejor de lo que era, es típico del exceso de autoestima de quienes viven en el presente. Es un mito. La creatividad no «mejora».¹⁰²

La dimensión política de la música

La organización del sonido en la comunicación musical alimenta estados emotivos que estimulan actitudes frente a la realidad representada en ese orden sonoro; pero las actitudes surgen de las narrativas asociadas a esa sonoridad. Sin embargo, el interés original que motivó esta investigación no fue describir la ideologización de la música, sino descubrir si las construcciones sonoras que llamamos música poseen en sí mismas una cualidad política.

La física acústica describe el fenómeno del sonido como la propagación de la energía liberada por la oscilación de un cuerpo en un medio o atmósfera provocando un movimiento oscilatorio de presión en un tiempo dado; esto es un sonido puro. Una sonoridad es un conjunto de sonidos puros.¹⁰³ Pero, ¿Cómo surgieron los códigos musicales? La intuición rítmica y melódica está presente en gran cantidad de especies. Sin importar si se considera que el silbido de los pájaros, el ladrido y aullido de los caninos, el “canto” de las ballenas y delfines, el maullido y rugido de los felinos, etcétera, no son lenguajes, es innegable que son códigos comunicativos precisos basados en el ritmo, tono e intensidad de las

¹⁰² *Ibidem*, p. 20.

¹⁰³ Esbrí, Alejandro, *Acústica musical y afinación de pianos. Un enfoque moderno*, México, UNAM, 1997.

emisiones acústicas que su corporalidad permite.

La creación de instrumentos y sistemas de ejecución requieren de la racionalidad técnica tal como la entendieron Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*.¹⁰⁴ La música es un mecanismo para construir conocimiento, un método para inteligir la realidad e intervenirla, prueba la posibilidad de orden y control sobre lo que es caótico. Jacques Attali, en su *Ensayo sobre la economía política de la música*, observó que los signos musicales carecen en sí mismos de semántica, pero el juego musical no es pura sintaxis, su funcionalidad fundamental es ser *orden puro*. «Originalmente, y no accesoriamente, sirve para afirmar en todas partes que la sociedad es posible». ¹⁰⁵

El control y codificación del sonido es una derivación de la racionalidad instrumental y está inscrita en la dialéctica ilustrada: canalizadora de instintos y violencias, creadora de sentimientos de pertenencia a una comunidad, es, desde su origen, comunicación política.

Propuesta para un modelo explicativo de los fenómenos musicales

La intención de explicar la relación entre las prácticas musicales y los conflictos sociopolíticos me hizo considerar la creación de un modelo explicativo. La proposición de un modelo se justifica por: 1) su capacidad para aplicarse al estudio de otros casos, 2) para tener una herramienta que permita estructurar niveles epistémicos y categorías de análisis capaces de vincular, e incluso comparar, elementos de diversos campos de estudio, 3) como herramienta teórica para la planeación de políticas culturales.

¹⁰⁴ Horkheimer, Marx y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, introducción y traducción de Juan José Sánchez. Editorial Trotta, 1998.

¹⁰⁵ Attali, Jacques, *op. cit.*, p. 50.

El modelo que propongo considera a los fenómenos musicales y paramusicales dentro de tres categorías inseparables:

Representación. Es el espacio de la música en sí misma, de su inmediatez como fenómeno psicoacústico, como acto individual o colectivo, como expresión artística o ritual.

Conciencia. Es el ámbito en el que la música es objeto del pensamiento. Cuando se analizan, evalúan e interpretan las expresiones musicales para crear una obra o criticarla, o cuando se rastrean sus orígenes y se intenta explicar su desarrollo y su relación con aspectos no-musicales, nos encontramos en el terreno desde el cual sólo podemos hablar de lo que pensamos que es la música.

Tradicición. Es el soporte tangible e intangible que conforma la memoria de una colectividad a través de las generaciones.

Dicho de manera sintética: en la *representación*, la música es experimentada; en la *conciencia* es pensada; mediante la *tradicición*, la música es conservada.

Estas tres categorías se entretajan a partir del valor de uso que se manifiesta en las funciones que puede desempeñar la música: como plegaria o invocación en el ritual, fuente de energía para el trabajo, diversión en la fiesta, noticiero en el romance y el corrido, instrumento pedagógico en la canción infantil, vehículo ideológico en los himnos y algunas corrientes de canción, etcétera. Lo común en todas estas funciones es su múltiple valor de uso: 1) es un *fármaco* catártico o tranquilizante a base de sonidos; 2) *depósito* de contenidos emotivos asociados a un relato; 3) *medio de comunicación* individual o colectivo, y 4) *dispositivo de socialización*, de integración y exclusión, de identidad y pertenencia.

En cuanto *fármaco*, el fenómeno espacio-temporal de la música nos hace experimentar un orden artificial que altera nuestra percepción “ordinaria” de la realidad. La inmediatez de la experiencia musical y la imposibilidad de evadir el

fenómeno acústico nos hace sentir ese orden sonoro como algo “natural y objetivo”, mientras que las estructuras de actitud y referencia, así como los hábitos, definen nuestras reacciones a través del conjunto de intereses, convenciones y estereotipos asociados a una determinada expresión musical (*dispositivo de socialización*) y a su gama emotiva (*deposito*). Salvo raras excepciones, documentadas clínicamente como trastorno o disfunción, es imposible permanecer indiferentes a los fenómenos acústicos. La música nos conduce siempre a apreciarla o rechazarla, a opinar y posicionarse.

Durante la *representación*, la música establece un orden sonoro que sustenta, exalta y valida ciertas emociones relacionadas con algún relato o *tradición*. Este orden sonoro actúa como metáfora tangible de las narrativas identitarias y se convierte en un *medio de comunicación* entre individuos y comunidades.

Como he mostrado en el segundo capítulo, al analizar los debates acerca de los orígenes y autenticidad de la música cubana, cuando el sujeto que estudia o describe una tradición pertenece a la comunidad que la cultiva, se genera una autorreferencia propia de cualquier construcción identitaria (*conciencia*). Dicha tradición –musical- se convierte en metonimia de su sociedad y las polémicas que pueden suscitarse con su explicación (aspecto narrativo de la música) pueden revelar las particularidades sociopolíticas que condicionan a ese sujeto.

CONCLUSIONES

I

A pesar de que América Latina y el Caribe llevan más de un siglo exportando tradiciones musicales de manera ininterrumpida, algunas de las cuales han sido principales protagonistas en la evolución de los estilos de música popular a nivel mundial, el estudio social de nuestra música empieza a mostrar su relevancia en años recientes, y, como una triste paradoja, las poblaciones desde las cuales ha emergido esa riqueza cultural han capitalizado muy poco de ello. La música, como industria cultural, puede ser un motor de desarrollo social y económico muy importante, pero además, su estudio contribuye a profundizar en el conocimiento de nuestra historia, especialmente desde el inicio del siglo XX.

La permeabilidad de los géneros y estilos musicales, es decir, la dinámicas e interacciones entre distintas tradiciones y prácticas musicales, pueden revelar tendencias sociales que no se manifiestan en otras formas políticas “más explícitas”. Estas tradiciones tienen una influencia importante en fenómenos no-musicales: aportan sentido a los relatos identitarios y dan un soporte tangible a las emociones asociadas a ese relato.

Estudiar el caso cubano me permitió tener una perspectiva amplia de los fenómenos musicales y paramusicales, mediante la cual pude establecer las categorías de análisis que expuse al final del tercer capítulo: *representación, conciencia y tradición*. El intento de explicar las relaciones entre música y política, debía articular estas tres categorías de la forma más simple que fuese posible a través de los cuatro valores de uso que tiene la música: *fármaco, depósito, comunicación y socialización*.

El primer hallazgo, si se me permite, fue observar que la significación y valoración que se hace de una música u otra no reside en la sonoridad misma, que

es su manifestación física, sino en lo que se dice de ésta: su narrativa. Por esta razón, las discusiones entre Sánchez de Fuentes, Ortiz y Carpentier, se convirtieron en una especie de guía en la investigación. Sin embargo, todo lo que se dice de la música, desde la opinión vulgar hasta el estudio académico y la crítica, está dentro de la esfera paramusical. Había que buscar su correlato en las prácticas musicales en sí mismas, tanto en aquellas que se consideran “cultas” como entre las populares y folclóricas.

La emergencia del afrocubanismo y el auge internacional del *son habanero* como representación metonímica de “lo cubano”, muestran la unidad que existió entre el proceso revolucionario del periodo de entreguerras y la búsqueda de elementos culturales que pudieran sostener el sentido de pertenencia nacional en distintos estratos y sectores sociales. La manifestación de los conflictos sociopolíticos ya no sólo era un asunto de *aquello que se dice de la música*, sino también de los elementos formales en los códigos de creación e interpretación. Aunque existen otros elementos que podrían confirmar la relación entre música y política, a nivel formal escogí los que resultaron más evidentes en el caso cubano: 1) la capacidad de inclusión y asimilación de la diversidad mediante la estrategia polirrítmica del *son*, y 2) la costumbre de autorreferenciarse para describirse. En el primer caso, observamos un elemento estrictamente musical que fomenta hábitos y comportamientos que podrían ser abordados desde el estudio ético. En el segundo caso, tenemos un enlace entre la música y los relatos identitarios que relaciona de manera clara las tres categorías propuestas: las autorreferencias líricas se sostienen en la *representación*, confirman y encauzan la *tradición* aportando una creciente *conciencia* de la comunidad acerca de sí misma.

En términos generales, confirmé la hipótesis inicial al escoger el caso cubano: el cultivo y la síntesis musical de distintos orígenes étnicos y su vinculación con la tradición académica provocó que estratos sociales excluyentes se viesen representados en productos culturales novedosos que resignificaron sus relaciones

y permitieron la emergencia de un sentimiento de pertenencia nacional en una escala masiva.

II

El estudio de los fenómenos musicales puede ser –y ha sido– abordado desde casi cualquier disciplina, sea natural, social o abstracta; de la biología a la metafísica, de la antropología a las matemáticas, de la psicología a la física. Es una de las manifestaciones culturales más complejas de la especie humana, y al acercarse a las distintas perspectivas que ofrece, parece inevitable intuir conexiones entre aspectos objetivos (efectos físicos, biológicos y psíquicos), y sus aspectos subjetivos (relatos identitarios, narrativas históricas, actitudes, recuerdos personales, etcétera).

Aunque dispar, el enorme avance que han tenido distintas disciplinas particulares y la tendencia a construir un conocimiento integral a partir de enfoques multidisciplinarios en la actualidad, justifican los intentos de explicar fenómenos culturales complejos que nos plantean grandes retos epistemológicos; por ejemplo, integrar los resultados de las neurociencias y la psicoacústica al estudio social y antropológico de la música es una proposición que despierta dudas y sospechas, especialmente porque los enfoques empiristas que se afirman desde un conjunto de estudios que están muy vinculados al inusitado desarrollo tecnológico en el siglo XXI, son duramente cuestionados desde varias corrientes de filosofía y ciencias sociales. La sospecha tiene fundamento, pues el uso político de ciertas “verdades científicas–universales” ha estimulado la consecución de innumerables crímenes a lo largo de la historia moderna. Sin embargo, descartar la efectividad y utilidad de los resultados que aportan los enfoques que mecanizan y cuantifican el universo –incluyendo al ser humano–, es, por lo menos, una ingenuidad. El estudio de los fenómenos musicales nos acerca a un espectro epistémico desde el cual es asequible relacionar los aspectos objetivos y subjetivos del comportamiento humano; en esto, considero, radica su relevancia. La música es uno de los campos

de estudio en los que podrían dialogar fácilmente el cientificismo y el humanismo.

Como señalé en el prefacio, en esta investigación indagué en la posibilidad de encontrar un modelo explicativo que, a partir de aspectos sociales y políticos, planteara un marco teórico capaz de integrar las distintas dimensiones que entran en juego con la música. Quedan pendientes muchas cuestiones en este intento, y el modelo propuesto tendrá que avanzar, en trabajos futuros, hacia la integración plena de los aspectos psicoacústicos y fisiológicos con el propósito de entender por qué la música tiene una importancia creciente en la vida cotidiana, siendo, además, uno de los principales pilares de las industrias culturales, y un importante campo de investigación clínico en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria:

- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, segunda edición, 1972.
- «**América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música**», *América Latina en su música*, relatora Isabel Aretz, México, Unesco-Siglo XXI, décima edición, 2007.
- «*La música en Cuba / Temas de la lira y el bongó*» Selección de Radamés Giro, Prólogo Graziella Pogolotti, Ediciones Museo de la Música, Fundación Alejo Carpentier, 2012.
- «**El folklorismo musical**», *Ensayos*, Letras Cubanas, 1984.
- **Retrato de un dictador**, *Octubre*; Madrid (septiembre-octubre), 1933.
- *El reino de este mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999.
- Ortiz, Fernando, *La africanía de la música folkórica cubana*, La Habana, Cuba, Letras Cubanas, 2001.
- *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991.
- *Ni racismos, ni xenofobias*, Discurso en la sesión solemne del 9 de enero de 1929, conmemoración del 136º aniversario de la fundación de la Sociedad Económica de Amigos del País. Tomado de Revista *Bimestre Cubana*, vol. XXIV, no. 1, La Habana, enero-febrero de 1929.
http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Ni_racismos_ni_xenofobias.pdf
- *Cubanidad y cubanía*, Publicado en *Islas*, Santa Clara, v. VI, no. 2, enero-junio, 1964.
<http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Cubanidad>

[%20y%20cuban%C3%ADa.pdf](#)

Sánchez de Fuentes, Eduardo, *El folk-lor en la música cubana*, Siglo XX, La Habana, 1923.

--- «**Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero**», *Clave*, Instituto Cubano de la Música, Año 12, No. 1, Segunda época, 2010.

Bibliografía secundaria:

Atlas de los instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, Victoria Eli Rodríguez, Ana Victoria Casanova Oliva, Jesús Guanche Pérez, Zobeyda Ramos Venereo, Carmen María Sáenz Coopat, Laura Delia Vilar Álvarez, María Elena Vinueza González, et. al., Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1997.

Acosta, Leonardo, «**Los formatos instrumentales en la música popular cubana**», en *Panorama de la música popular cubana*, selección y prólogo de Radamés Giro, La Habana, Letras Cubanas, 1995.

Aguilar E., Luís, «**Cuba, c. 1860-1934**», *Historia del Caribe*, varios autores, Crítica, Barcelona, 2001.

Alén Rodríguez, Olavo, *Pensamiento Musicológico*, Editorial Letras Cubanas, 2006.

--- *Fuentes de la música cubana*, American Composers Orchestra, <http://americancomposers.org/cubasourceessay.htm>

Angell, Alan, «**La izquierda en América Latina desde c. 1920**», *Historia de América Latina*, tomo 12, editora Leslie Bethel, Editorial Crítica, Barcelona 1998.

Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 1995.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Traducción de Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar

- Echeverría, Ítaca, México, 2003.
- Blacking, John, *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza, 2006.
- Blanco, Jesús, *80 años del son y soneros en el Caribe, 1909-1989*, Caracas, Editorial Tropykos, 1992.
- Bulmer-Thomas, Victor, «*Las economías latinoamericanas, 1929-1939*», *Historia de América Latina*, tomo 11, editora Leslie Bethel, Editorial Crítica, Barcelona 1998.
- Cairo, Ana, «**Nicolás Guillén y las polémicas sobre la cultura mulata**», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 93, No. 1-2 Enero-Junio 2002. <http://revistas.bnjm.cu/index.php/revista-bncjm/article/view/680/645>
- Cerutti, Horacio, *Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi*, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2000.
- Byrne, David, *Cómo funciona la música*, traducción de Marc Viaplana, Editorial Sexto Piso, México, 2014.
- Copland Aaron, *Cómo escuchar la música*, traducción de Jesús Bal y Gay, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Díaz Ayala, Cristobal, *Enciclopedia discográfica de la música cubana*, vol. 1 (1898-1925) y vol. 2 (1925-1960), Florida International University Libraries, <http://latinpop.fiu.edu/inicio.html>
- Esbrí, Alejandro, *Acústica musical y afinación de pianos. Un enfoque moderno*, México, UNAM, 1997.
- García de León Griego, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI, 2002.
- Radamés, Giro, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas, 2009.
- Gómez Cairo, Jesús, «**Acerca de la interacción de géneros en la música popular cubana**», *Panorama de la música popular cubana*, selección y prólogo de Radamés Giro, Letras Cubanas, 1995.

- Hall, Stuart, *¿Qué es “lo negro” en la cultura popular negra?*,
<https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/quc3a9-es-lo-negro-en-la-cultura-popular-negra.pdf>
- Hartlyn, Jonathan, y Valenzuela, Arturo, «*La democracia en América Latina desde 1930*», *Historia de América Latina*, tomo 12, Leslie Bethel ed. Editorial Crítica, Barcelona 1998.
- Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Editorial Crítica, 2ª edición, Barcelona, 1998.
- *Historia del Siglo XX*, traducción de Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1998.
- Halperin Donghi, Tulio, *Historia de América Latina en el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- Le Riverend, Julio, *Historia económica de Cuba*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985.
- Historia de Cuba*. La Habana, Partido Comunista, 1975.
- León, Argeliers, *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974.
- «*Del eje y la bisagra*», *Boletín Música* No. 28, Enero-Marzo, 2011, Casa de las Américas, <http://www.casa.co.cu/boletinmusica.php#arr>
- Leymarie, Isabel, *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, traducción Isabel Romero, Gallimard, 1997.
- Linares, María Teresa, «*La materia prima de la creación musical*», *América Latina en su música*. relatora Isabel Aretz, México, Unesco-Siglo XXI, décima edición, 2007.
- *La música y el pueblo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974.
- Margulis, Mario; Brigitta Leander, «*Migraciones hacia América Latina y el Caribe. Contexto histórico e influencia cultural*», en: *Europa, Asia y África en América Latina y el Caribe. Migraciones “libres” en los siglos XIX y XX y sus efectos culturales*, Ed. Siglo XXI, UNESCO, México, 1989.
- Martí, José, *Antología Mínima*, Tomo I, Selección y notas de Pedro Álvarez

Tabío, Editorial de Ciencias Sociales, 1972, La Habana.

Miller, Ivor, «**Cantos abakuá cubanos: examen de la nueva evidencia lingüística e histórica de la diáspora africana**», *Catauro, Revista Cubana de Antropología*, año 8, No. 15, enero-junio de 2007, Fundación Fernando Ortiz. Tomado de *African Studies Review*, vol. 48, no. 1, abril, 2005. <http://www.afrocubaweb.com/cantos-abakua.pdf>

Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son, selección de Daniela García Ronda, prólogo de Guillermo Rodríguez Rivera, Editorial José Martí, La Habana, 2008.

Moore, Robin D., «**Nacionalizar la africanía, el auge del afrocubanismo en La Habana 1920-1940**», *Nueva época*, Revista de ciencias sociales, No. 8, enero 2000.

Navarrete Pellicer, Sergio, «**Invitación al estudio social e histórico de la música y la danza**», *Desacatos*, No. 12, otoño 2003.

Pavez Ojeda, Jorge, **Territorios e identidades en la ciudad de La Habana, Cuba: el caso de El Vedado (1860-1940)**, Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO, 2001, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/pavez.pdf>

Pérez Fernández, Rolando Antonio, **Una isla con dos historias de la música**, (sin publicar).

Pérez Jr., Louis A., «**Cuba 1930-1959**», *Historia de América Latina*, tomo 13, editora Leslie Bethel, Editorial Crítica, Barcelona 1998.

Quintero G., Ángel, **Salsa sabor y control. Sociología de la música tropical**, Siglo XXI, México, 2005.

--- **El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas mulatas a la modernidad eurocéntrica convencional**, en *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2015. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912062702/13QuinteroRivera.pdf>

Reynoso, Carlos, **Antropología de la música. De los géneros tribales a la**

- globalización**, Volúmen 1: teorías de la simplicidad, Editorial SB, Buenos Aires, 2006.
- Rodriguez, Ileana, **Origins of son cubano**, Documental con entrevistas a Maria Teresa Linares, Pancho Amat, Marcos Gonzalez, y otros. La Habana, 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=8SP1qICCCnc>
- Rodríguez Ruidíaz, Armando, **El origen de la música cubana. Mitos y Realidades**, 2015.
[https://www.academia.edu/4832395/El origen de la m
%C3%BA](https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades)sica cubana. Mitos y realidades
- **Sinonimia y Polisemia en el estudio de los géneros autóctonos de la música popular cubana**, 2017,
[https://www.academia.edu/31579823/Sinonimia y Polisemia en el
estudio de los g%C3%A9neros aut%C3%B3ctonos de la m
%C3%BA](https://www.academia.edu/31579823/Sinonimia_y_Polisemia_en_el_estudio_de_los_g%C3%A9neros_aut%C3%B3ctonos_de_la_m%C3%BAsica_popular_cubana)sica popular cubana
- Ruiz, Rosendo (hijo), Vicente Gonzáles Rubiera (Guyún) y Abelardo Estrada, «**Los años treinta: núcleo central de la trova intermedia**», *Panorama de la música popular cubana*, selección y prólogo de Radamés Giro, Letras Cubanas, 1995.
- Roxborough, Ian, «**La clase trabajadora urbana y el movimiento obrero en América Latina desde 1930**», *Historia de América Latina*, tomo 12, editora Leslie Bethel, Editorial Crítica, Barcelona 1998.
- Giro, Radamés, «**Los motivos del son. Hitos en su sendero caribeño y universal**», *Panorama de la música popular cubana*, selección y prólogo de Radamés Giro, La Habana, Letras Cubanas (1995).198-209.
- Gómez Cairo, Jesús, «**Visión de la música en Alejo Carpentier**», Conferencia impartida en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, diciembre de 2004. En Jesús Gómez Cairo, *Música cubana. Algunos procesos, creaciones y figuras paradigmáticas*, La Habana, Editorial Andante, Editora Musical de Cuba, 2006, pp.101-124. Consultado en: Carpentier, Alejo, *La música en Cuba / Temas de la lira y el bongó*, Selección de Radamés Giro, Prólogo de Graziella Pogolotti, Ediciones Museo de la Música, 2012.
- González-Ripoll Navarro, María Dolores, y García Mora, Luis Miguel, **El**

caribe en la época de la independencia y las nacionalidades,
Departamento de Historia Latinoamericana, Instituto de
Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San
Nicolás de Hidalgo, México, 1997.

Horkheimer, Marx, y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*,
introducción y traducción de Juan José Sánchez. Ed. Trotta, 1998.

Said, Edward, *Cultura e Imperialismo*. Anagrama, Barcelona, 1996.

Sáez A., Hugo Enrique, *Cómo investigar y escribir en Ciencias Sociales*,
Colección Docencia y Metodología, Universidad Autónoma
Metropolitana, 2008.

Schönberg, Arnold, *Armonía*, traducción de Ramón Barce, Madrid, Real
Musical, 1974.

Williams, Eric, *Capitalismo y esclavitud*, Editorial de Ciencias Sociales, La
Habana, 1944.